

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

КИНО И КАПИТАЛ

*Материалы VI Международной научной конференции
Центра исследований экономической культуры СПбГУ*



ИЗДАТЕЛЬСТВО САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

ББК 65.49+8.373
К41

*Рекомендовано к публикации Научной комиссией
по междисциплинарным исследованиям в области гуманитарных наук
Санкт-Петербургского государственного университета*

Кино и капитал. Материалы VI Международной научной
К41 конференции Центра исследований экономической культуры
СПбГУ. — СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2017. — 136 с.
ISBN 978-5-288-05733-5

Настоящее издание представляет собой сборник тезисов докладов и рабочих материалов, подготовленных к VI Международной научной конференции Центра исследований экономической культуры СПбГУ, проводимой при поддержке АНО МЦСЭИ «Леонтьевский Центр» 26–27 мая 2017 года в Санкт-Петербурге. Тема конференции, «Кино и капитал», объединяет специалистов из разных областей знаний: экономистов, философов, киноведов, социологов, историков, антропологов, людей творческих профессий, представителей киноиндустрии. Предлагаемый сборник включает актуальные вопросы и темы исследований, заявленные участниками конференции для обсуждения.

ББК 65.49+8.373

*VI Международная научная конференция
Цentra исследований экономической культуры СПбГУ «Кино и капитал»
подготовлена при поддержке АНО МЦСЭИ «Леонтьевский Центр»*

ISBN 978-5-288-05733-5

© Санкт-Петербургский государственный
университет, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Адибеков Кирилл Алексеевич</i> «Три балбеса»: Маркс, Вертов, Годар	8
<i>Аронсон Олег Владимирович</i> От фотогении бедности к киногении денег	9
<i>Березин Олег Станиславович</i> Экономическая конъюнктура современной киноиндустрии в контексте циклического развития кинематографии	10
<i>Березуцкий Антон Андреевич</i> Новое поколение режиссеров независимого кино на службе Голливуда	12
<i>Благих Иван Алексеевич</i> Кино как бизнес и политика	14
<i>Бочаров Алексей Константинович</i> Скучное в кино: анализ опыта	16
<i>Бубновский Антон Юрьевич, Батог Полина Алексеевна</i> Экономика и экономия визуального образа	18
<i>Бугаева Любовь Дмитриевна</i> Революция и общество потребления: «Дуэт для каннибалов» Сьюзан Зонтаг	20
<i>Веселов Юрий Витальевич, Таранова Ольга Александровна</i> Есть и пить вместе: создание социального капитала и доверия через трапезу в комедиях Леонида Гайдая	21
<i>Веселова Александра Михайловна</i> Функционирование автора-бренда в современном американском кинематографе: случай Терренса Малика	23
<i>Волчек Ольга Евгеньевна</i> Война и немцы: золотой век французского кинематографа в период оккупации (1940–1944)	25
<i>Воробьева Мария Владимировна</i> Шальные деньги, махинаторы, случайные жертвы: богатство и богатые в советском кинематографе времен «застоя»	27
<i>Головачева Ирина Владимировна</i> Трата, скудность, алкоголь — три кита кинокомедии Генри Костера	28
<i>Головнев Иван Андреевич, Головнева Елена Валентиновна</i> Конструирование образа региона в советском культурфильме (творчество А. Литвинова)	29
<i>Голубев Константин Иванович</i> Гордон Гекко и этика маркетинга в эпоху финансового капитализма	30

<i>Голынки Дмитрий Юрьевич</i>	
Капиталистический реализм и его альтернативы: визуальные модели «конца истории» и «конца капитализма» в современном кинематографе.....	32
<i>Горных Андрей Анатольевич</i>	
Движение капитала и «движущиеся картинки»: к генеалогии кино.....	34
<i>Градиль Ярослав Валерьевич, Поликарпова Дарина Александровна</i>	
«Кто подставил Карла Маркса?» Неомарксизм и современная теория кино.....	35
<i>Грибова Мария Владимировна</i>	
Слепота зрителя и гипотипосис кино.....	36
<i>Гудкова Анна Львовна</i>	
Успех и деньги в современном российском кино.....	37
<i>Давыдова Ольга Сергеевна</i>	
К эстетике кинообраза: кинематографическое движение, пространство и время в теории Жана Эпштейна.....	39
<i>Двинятина Джамия Рузмаматовна</i>	
Квартирный вопрос в советском кино 1930-х: случай с профессорской квартирой ...	40
<i>Дубянский Александр Николаевич</i>	
Идеологическая роль телевизионных сериалов в России.....	41
<i>Евменов Александр Дмитриевич, Данилов Павел Вячеславович</i>	
Сравнительный анализ эффективности механизмов государственной поддержки кинематографии за рубежом.....	42
<i>Жбанкова Елена Васильевна</i>	
Отечественный капитал против иностранного в русском дореволюционном кинопроизводстве.....	45
<i>Заостровцев Андрей Павлович</i>	
Фильм «Левиафан» как политическая экономия современной России.....	46
<i>Захаров Михаил Михайлович</i>	
Банк крови: экономика видения в «Страсти» Брайана де Пальмы.....	48
<i>Игнатьев Владимир Игоревич, Вдовиченко Николай Витальевич</i>	
Кинематограф как технология мифа.....	50
<i>Ильина Ксения Владимировна</i>	
Деньги и их символика в кинематографе братьев Дарденн.....	52
<i>Кадочников Денис Валентинович</i>	
Кинематограф и символический капитал территории.....	53
<i>Капельчук Ксения Александровна</i>	
Движение, время, машина: проблема кинообраза.....	55
<i>Кащенко Елена Сергеевна</i>	
Продюсеры или авторы: комментарий к итогам вручения премии «Золотой орел» (2017).....	56
<i>Кечик Александр Владимирович</i>	
Репрезентация капитализма и консюмеризма в фильмах Дэвида Кроненберга.....	57
<i>Кириллова Ольга Алексеевна</i>	
Капитализация Настасьи Филипповны по Делезу и Марксу (на материале экранизаций Достоевского).....	58

<i>Козловский Владимир Вячеславович, Зиновьева Полина Михайловна</i> Эстетика тела в современном российском ремейке.....	59
<i>Корнев Вячеслав Вячеславович</i> Капитализм как киноперсонаж.....	62
<i>Кропотов Сергей Леонидович</i> Город кристаллов времени в фильме «Страна Оз» Василия Сигарева	67
<i>Кулиничева Екатерина Анатольевна</i> Костюм и бренды в кино: к вопросу об экономике и эстетике кинообразов.....	68
<i>Куренной Виталий Анатольевич</i> Прошлое как ресурс кинематографа	70
<i>Лазарева Ольга Викторовна</i> Основные характеристики индустрии сериалов Республики Корея: структурно-функциональный анализ	71
<i>Левин Сергей Михайлович</i> Тожество личности и миф о потреблении	72
<i>Лукин Сергей Владимирович</i> Этические и экономические аспекты послания в цвете от авторов «Волшебника страны Оз».....	73
<i>Лукичева Татьяна Алексеевна</i> Выбор каналов маркетинговых коммуникаций и Digital-инструментов для продвижения фильмов на российском кинорынке.....	75
<i>Лурье Яков Михайлович</i> Через тернии крима к звездам Биробиджана: две переселенческие утопии в советском агиткино.....	76
<i>Лысаков Павел Вячеславович</i> «Карманник» Робера Брессона: деньги, кино и Достоевский.....	77
<i>Майстат Оксана Александровна</i> Реклама и восприятие советского послереволюционного кино в Германии	78
<i>Маргиев Николай Георгиевич</i> Неосвоенный «капитал» Сергея Эйзенштейна.....	80
<i>Мариевская Наталья Евгеньевна</i> Утопическая модель паноптикума в художественном пространстве фильма (на примере фильмов Ульриха Зайдля, Михаэля Ханеке, Алекса Ван Вармердама, Йоргоса Лантимоса)	83
<i>Мартыненко Татьяна Сергеевна</i> Образ социального неравенства в антиутопиях начала XXI в.....	84
<i>Мартыанова Ирина Анатольевна</i> Кинорежиссер vs продюсер: А. Звягинцев и А. Роднянский.....	86
<i>Некрасова Елена Сергеевна</i> Пьер Бурдые и современный российский кинематограф.....	87
<i>Непша Виктор Сергеевич</i> Мещане и нестяжатели советского кино 1960–1970-х: случай с геологом	89

<i>Никифорова Ольга Александровна</i> Воспроизводство ценностей через практики питания (на примере отечественных фильмов)	90
<i>Огарков Александр Николаевич</i> Капитализм невозможен без кинематографа.....	91
<i>Павлов Александр Владимирович</i> Капитализм отвратителен! Да, и в кино про него так мало. Как нам показывают капитал?	94
<i>Певзнер Ксения Павловна</i> Сериял как актуальный формат современной массовой культуры.....	96
<i>Петренко Валерия Владимировна</i> Кинематографический субъект и его фантазм: экономика желания и потребления ...	97
<i>Погребняк Александр Анатольевич</i> Капитал: скорость и память (Жиль Делез смотрит Орсона Уэллса).....	99
<i>Попова Юлия Сергеевна</i> Капитализация смерти в современном кинематографе	100
<i>Пряхин Алексей Юрьевич</i> Революция в кино и кино в революции: «важнейшее из искусств» и общество в период коренных перемен.....	102
<i>Пушкина Дарья Булатовна</i> Международная безопасность в фильмах о современных вооруженных конфликтах	103
<i>Савицкий Станислав Анатольевич</i> Виконт и виконтесса де Ноай — меценаты авангарда (о «Золотом веке» Луиса Бунюэля).....	104
<i>Савченкова Нина Михайловна</i> Экссесс и скудость в кинематографическом опыте: позиция автора как формообразующий принцип	104
<i>Салтыков Денис Игоревич</i> «Не про политику»: символический капитал режиссера в российском авторском кино.....	106
<i>Семенчук Светлана Александровна</i> Экспериментальное творческое объединение: опыт рыночной экономики в СССР 1960–1970-х гг.	107
<i>Сенокосова Анастасия Николаевна</i> Фильмы Вальтера Шписа: этнографические исследования и стимулирование экономики Бали (Индонезия) в 1930-х гг.	109
<i>Скубей Виктор Борисович</i> Авторская документалистика: финансирование и прокат.....	111
<i>Танис Кристина Александровна</i> Трофейное кино в контексте советско-американских стратегий киноэкспорта.....	116
<i>Терехова Мария Всеволодовна</i> Как штаны Александра III в кино снимались: национализированные гардеробные в исторических постановках «Севзапкино»	117

<i>Тулупенко Юрий Георгиевич</i>	
Кеннет Боулдинг: экономика как кинематограф.....	118
<i>Тульчинский Григорий Львович</i>	
Кино как анамнез социального смыслового капитала общества массового потребления (от утопии к утрате образа будущего и хорроризации).....	119
<i>Ханова Полина Андреевна</i>	
Репрезентация классового конфликта в фильмах «Семь самураев» (1954), «Великолепная семерка» (1960) и «Великолепная семерка» (2016).....	120
<i>Хрюкин Денис Андреевич</i>	
Кризисные экономические параметры функционирования советского кинематографа 1968–1985 гг. и их значение в трансформации отечественной киносистемы	123
<i>Цзинь Цзюнькай, Лю Чжэнюй</i>	
Критика и восстановление культурной идентичности (на примере китайской культуры питания в фильме «Китай на кончике языка: празднование китайского нового года»).....	124
<i>Ширяева Ярослава Дмитриевна</i>	
Советская экономика и ее будущее в фильме «Берегись автомобиля»	125
<i>Юшков Андрей Олегович, Савулькин Лев Израилевич, Одинг Нина Юрьевна</i>	
Финансирование кино в российских регионах: почему и зачем?	127
<i>Яшиников Юрий Алексеевич</i>	
Региональное кино в современной России. производство и прокат	128
<i>Dmitrii Ivanov</i>	
The 'Oscar' awards: from manifestation of Hollywood glamour to business model for glam-capitalism.....	129
<i>Elisa Cuter Manuel, Manuel Disegni</i>	
Automatic subject, character mask, and robots artificial intelligence as a representation of technology's paradox in post-industrial capitalism	130
<i>Lorenzo Chiesa</i>	
Giuseppe de Santis's bitter rice: a communist musical?	131
<i>Nina Köll</i>	
The affective economies of staging participation in the cinema.....	132
<i>Oulia Makkonen</i>	
Christian scripture as script: neo-orientalism, universalism or re-appropriation. A study of transnational coproduction and biblical text adaptation in Malian film la Génèse (Genesis, 1999)	133
<i>Stefano Magagnoli</i>	
From the war hunger to the "Grande bouffe". The representation of food in the Italian movies since 1945 to now	134

«ТРИ БАЛБЕСА»: МАРКС, ВЕРТОВ, ГОДАР

Адибеков Кирилл Алексеевич

Куратор фестиваля 2morrow / Завтра

В 1967 г., накануне парижского студенческого бунта, Жан-Люк Годар закончил свой, возможно, самый известный фильм-плакат — «Китайянку». В течение пяти последующих лет он и его соратники Жан-Пьер Горен, Арман Марко, Жан-Анри Роже, Антуан Бонфанти, объединившись в группу имени Дзиги Вертова, снимали небольшие экспериментальные скетчи и квазифилософские эссе. Они собирали документальные материалы в Праге (незаконно) и Палестине (по заказу), писали критические закадровые тексты и колесили по Франции, Италии и Германии, развивая альтернативную систему кинопроката: поставив себя вне традиционного кинопроизводства, группа «Дзига Вертов» не оставила себе иных способов связи со зрителем. Впрочем, были еще манифесты, выходившие в агитационных изданиях Арабской Лиги и в специальных листовках, сопровождавших показы фильмов. Вместе с интервью разных лет (от современных деятельности группы и вплоть до сравнительно недавней видеобеседы с Жан-Пьером Гореном), они составили корпус второго издания «Борьба на два фронта». Первое вышло в 2010 г. в Своб-МарксИзд. Рок-н-рольные сессии, экранизации «Ме-ти» Бертольта Брехта, «Идеологии и идеологических аппаратов государства» Луи Альтюссера, реклама лосьона для бритья, слэпстики в духе ранних американских комиков («The Three Stooges»), цитаты из Маркса, Ленина, Люксембург, Эйзенштейна, Мао.

Слово накладывалось на образ, не накладывая, впрочем, на последний отпечаток законченности: каждый последующий дробился, меняясь до неузнаваемости. Вероятно самым показательным фильмом группы была абсурдистская политическая сатира «Владимир и Роза» (1970). Годар и Горен, исполнители заглавных ролей, нацепив одноименные маски, беседуя, прогуливались поперек теннисного корта. Траектория полета мяча над сеткой задавала верную тональность брехтовским дидактическим отрывкам. Возможности комедии, открытые Годаром еще в «Китайянке», позволили группе соединить смешливые парадоксы позднего Чаплина («Мсье Верду», «Король в Нью-Йорке») с каменной серьезностью Мао.

ОТ ФОТОГЕНИИ БЕДНОСТИ К КИНОГЕНИИ ДЕНЕГ

Аронсон Олег Владимирович

Институт философии Российской академии наук

В центре внимания — особая привлекательность фильмов о деньгах, об обманах, подделках, кражах, ограблениях, мошенничествах, где деньги не выступают как фотогенический объект, а являются невидимым двигателем кинематографической динамики. Условно названные «фильмы о деньгах» проходят эволюцию от «Денег» Л'Эрбье и «Алчности» Штрогейма, когда все еще сильны принципы кинематографической фотогении, до современных блокбастеров, где само изображение привлекает уже не столько своей фотогенией, сколько количеством вложенных денег, потраченных на кинематографическую иллюзию.

В первом случае кинематограф, по мысли Тынянова, характеризуется своеобразной «бедностью», которая оказывается его положительным качеством, на пути формирования собственных образительных средств. Когда же речь идет о современности, то кинематограф и деньги становятся имманентны друг другу, т. е. деньги оказываются не просто экономическим инструментом создания фильма, но также и тем, что участвует в формировании кинообраза.

Фактически эволюция кинематографа обнаруживает в деньгах не только инструмент экономики обмена, но и некий аффективный избыток, своеобразную ойкономию образа. В этом случае они проявляют себя как стихия (элемент) современного глобального мира, являясь неотъемлемой частью его существования. И именно как стихия, т. е. нечто выходящее за рамки представления, воображения и возможности познания, не имеют фотогении, ориентированной на визуальные качества объекта, а обладают киногенией, передающей прежде всего скорости и трансформации, в которых кино проявляет себя уже не как техника представления, а сама материя современного мира, одним из элементов которой являются деньги.

ЭКОНОМИЧЕСКАЯ КОНЪЮНКТУРА СОВРЕМЕННОЙ КИНОИНДУСТРИИ В КОНТЕКСТЕ ЦИКЛИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ КИНЕМАТОГРАФИИ

Березин Олег Станиславович

Киноккомпания «Невафильм»

Экономическая конъюнктура — внешние объективно складывающиеся условия, влияющие на деятельность хозяйствующих субъектов. Как отмечал основатель первого в России Института по изучению народнохозяйственных конъюнктур Николай Дмитриевич Кондратьев (1892–1938), «понятие конъюнктуры указывает на стечение обстоятельств, от которых зависит и в которых проявляется успех хозяйственной деятельности» [2].

Н. Д. Кондратьев не только первым в России начал систематическое изучение конъюнктуры рынка, но и стал основоположником теории циклического развития конъюнктуры народного хозяйства, выявив в основных показателях развития народного хозяйства циклы с периодом 40–60 лет, получившие впоследствии имя Кондратьева.

В монографии «Большие циклы и конъюнктура рынка кинотеатрального показа» [1] автором были выявлены и описаны циклические колебания конъюнктуры в отрасли кинотеатрального показа на основе анализа такого показателя состояния конъюнктуры отрасли, как посещение кинотеатров на одного жителя в год. В работе были описаны несколько периодов (циклов) колебаний, характерных для отрасли кинематографии на протяжении уже более чем столетней истории развития отрасли — цикл индустриализации отрасли кинопоказа (в США это период с 1910 по начало 1970-х гг., а в СССР-Россия с 1910 по середину 1990-х гг.), в течение которого киноотрасль формировалась как индустрия, и цикл дифференциации (в США с начала 70-х гг. XX в. до 20-х гг. XXI в., а в России с середины 90-х гг. XX в. до 20–25 г. XXI в.).

Основной характеристикой текущего цикла — цикла дифференциации, является стремление сектора кинотеатрального показа к дифференциации потребления фильмов от домашнего экрана (в первую очередь от телевидения, начиная с 1950-х гг., и затем от «домашнего видео») и персонального экрана, развитие которого начинается сегодня, прямо на наших глазах.

Теория экономических циклов, развитая в работах Й. Шумпетера, Г. Менша, К. Переса, Ю. Яковца, С. Глазьева и других экономистов, раскрывает существенные различия в природе развития народного хозяйства в первой половине экономического цикла — повышательной фазе, и во второй половине цикла — в понижательной фазе.

Сегодня российская отрасль кинематографии очевидно находится в понижательной фазе. Период бурного развития отрасли кинематографии в период с середины 1990-х гг., примерно с 2013–2014 г. сменился периодом понижательного цикла. И объективным подтверждением такой траектории служит не сама по себе теория последовательной смены повышательных и понижательных фаз развития, а накопление существенных факторов развития рынка кинематографии в России, характерных именно для понижательной фазы развития, существование которых и объясняет природу циклического развития экономики.

Отличительным свойством повышательной и понижательной фаз развития отрасли, наряду с многими факторами (вовлечением разных форм капитала в развитие отрасли, с государственной политикой регулирования отрасли, принятием и внедрением рынком тех или иных инноваций), является изменение «поведенческой модели» доминирующей силы развития отрасли: если для повышательной фазы цикла характерно доминирование предпринимательской природы развития, то на понижательной фазе мы видим доминирование менеджерской, управленческой, консервативной парадигмы. Новаторское стремление к развитию бизнеса, основанное, как говорил Й. Шумпетер, на «созидательном разрушении» старых бизнес-моделей, сменяется политикой удержания статус-кво, стремлением сохранить апробированные уже модели развития (например, самих форматов аудиовизуальных произведений, фильмов, их киноязыка, моделей распространения этих фильмов — кинопроката), вектором развития системы государственной финансовой поддержки кинопроизводства на основе принципов товарного производства фильмов, инициативами нерыночного регулирования отрасли со стороны чиновников, квотированием рынка и иных экономических ограничений, ужесточением налоговой политики и реализацией антициклической политики, направленной на сохранение устоявшихся моделей развития отрасли.

Но на фоне доминирования «консерваторов» сегодня в отрасли кинематографии уже возникают тенденции, связанные с поиском новых экономических и технологических моделей кинопроизвод-

ства и потребления фильмов, которые рано или поздно станут основной следующей повышательной фазы развития конъюнктуры — нового цикла развития отрасли кинематографии.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Березин О. С.* Большие циклы и конъюнктура рынка кинотеатрального показа. СПб.: Реноме, 2014. 243 с.
2. *Кондратьев Н. Д.* Большие циклы конъюнктуры и теория предвидения. Избранные труды. М.: Экономика, 2002. С. 31.

НОВОЕ ПОКОЛЕНИЕ РЕЖИССЕРОВ НЕЗАВИСИМОГО КИНО НА СЛУЖБЕ ГОЛЛИВУДА

Березуцкий Антон Андреевич

Санкт-Петербургский государственный университет

В докладе представлен анализ современной практики голливудского кинематографа, когда крупные киностудии привлекают молодых режиссеров, получивших известность постановками небольших независимых и относительно коммерчески успешных фильмов, к работе на крупнобюджетными проектами. Рассматриваются конкретные примеры успеха и неудач данного подхода, предыстория взаимоотношения режиссеров-авторов со студийной системой современного Голливуда.

Анализ данных кассовых сборов мирового кинопроката последних лет показывает устойчивую тенденцию: среди лидеров все реже можно встретить фильмы, основанные на уникальной авторской идее. Если по итогам 1981 г. семь из десяти самых кассовых лент основывались на оригинальном сценарии, то десятка кинопроката за 2016 г. (по данным «Box Office Mojo») состоит из продолжения кинофраншиз, экранизации успешных книжных бестселлеров, комиксов и компьютерных игр, а также анимационных лент.

Для того чтобы внести свежую струю в популярные франшизы и удержать внимание зрителей голливудские продюсеры все чаще готовы рисковать и доверять постановку молодым режиссерам со сравнительно небольшим опытом и часто с бэкграундом в независимом кино или рекламе. Среди режиссеров, рекрутированных крупными студиями за последние годы, — Джеймс Ганн, Колин Тре-

ворроу, Гарет Эдвардс, Джеймс Ван, Джош Транк, Джон Уоттс и др. У всех перечисленных есть одна общая черта: располагая сравнительно малым бюджетом, они сумели поставить коммерчески успешное кино (в разы более прибыльное, чем затраты на него) и снискать положительные отзывы критиков. В жанре блокбастера также пробуют себя и уже состоявшиеся режиссеры — Джастин Курзель, Патти Дженкинс и Райан Джонсон, обладающие авторским почерком и зарекомендовавшие себя за пределами голливудских студий.

Под независимым кино мы подразумеваем а) кино, сделанное за пределами крупных голливудских студий, б) несущее на себе особый авторский отпечаток в замысле и исполнении. В истории американского кино был период, когда авторское кино максимально близко приблизилось одновременно к запросам аудитории и крупных киностудий. В 1970-е гг. молодое поколение режиссеров так называемого Нового Голливуда (Коппола, Скорсезе, Спилберг, Фридкин, Чимино и многие другие) добилось значительных художественных и коммерческих успехов, получив фактический карт-бланш от инвесторов на разработку проектов при минимальном студийном контроле. Ряд кассовых и критических провалов, а также изменение запросов массовой аудитории в начале 1980-х, изменили ландшафт американского (и мирового) кинематографа. Характерно, что две яркие фигуры Нового Голливуда — Стивен Спилберг и Джордж Лукас — невольно способствовали его падению, де-факто создав жанр современного блокбастера (франшизы «Челюсти» и «Звездные войны» соответственно). Нынешнее положение дел таково, что крупные студии предпочитают вкладывать деньги либо в раскрученные и потенциально прибыльные коммерческие проекты, либо в относительно недорогие статусные фильмы с прицелом на наградной сезон.

На данный момент можно сказать, что за некоторыми исключениями («Фантастическая четверка» Транка или «Кредо убийц» Курзеля) такая стратегия оправдывает себя. Творческий подход (при студийных ограничениях) позволяет создавать яркие и запоминающиеся фильмы в рамках установленного канона, удерживать внимание массового зрителя, привлекать к проектам актеров с нехарактерным для подобных жанров амплуа. Студийные ограничения не всегда хорошо соседствуют с замыслом, методами и темпераментом режиссера. Известным является случай разработки фильма «Человек-муравей», очередного фильма киновселенной Марвел. На протяжении нескольких лет к этому проекту был прикреплен британский режиссер Эдгар Райт, однако его видение реализации про-

екта не нашло отклика у студии. Райта сменил менее известный и, объективно, менее яркий постановщик Пейтон Рид. Аналогичные случаи происходили с разрабатываемыми Авой ДюВерней («Черная пантера») и именитым Дарреном Аронофски («Россомаха») крупнобюджетными экранизациями успешных серий комиксов. И в этих случаях режиссеры покидали проект в связи с «творческими разногласиями». Тем интереснее представляется дальнейшая судьба молодых режиссеров, включенных в потоковый процесс крупных голливудских студий, — удастся ли им использовать предоставленный шанс и заявить о себе, и каким образом участие в крупных проектах скажется на их дальнейшем творческом пути? Успех на этом пути может способствовать повышению собственного статуса и, как следствие, открыть доступ к крупным бюджетам для реализации более личных, авторских проектов. При этом существует риск «встраивания» в потоковую студийную систему и риск потери творческого почерка.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Бискин* П. Беспечные ездоки, бешенные быки. М.: АСТ, Харвест, 2007.
2. *Barna* B. From 0 to 100 Million: When Indie Directors Go Hollywood. URL: <http://www.nylon.com/articles/indie-directors-making-blockbusters>.
3. *Lyttelton* O. 12 Indie Directors Who Jumped To Blockbuster Budgets. URL: <http://www.indiewire.com/2014/03/12-indie-directors-who-jumped-to-blockbuster-budgets-87743>.
4. *O'Falt* C. Even With the Help of Big Names, Indie Directors are Hard-Pressed to Make a Living. URL: <http://variety.com/2016/voices/columns/new-struggles-for-independent-directors-1201800727>.
5. 2016 Worldwide Grosses. URL: <http://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yr=2016>

КИНО КАК БИЗНЕС И ПОЛИТИКА

Благих Иван Алексеевич

Санкт-Петербургский государственный университет

В докладе представлен краткий анализ существующих подходов к определению роли кино в общественной жизни, анализ использования культурных, экономических, пропагандистских и других

возможностей кино для решения политических задач. В резюмирующей части автор предлагает меры, способствующие поиску баланса между политикой и бизнесом в российском кино. Целью является систематизация точек зрения на культурный, экономический и политический феномен, которым является кино. Выявление иерархии взаимозависимостей путем их систематизации позволяет анализировать не только текущее состояние, но и прогнозировать развитие каждой из них в феноменологической системе в целом.

Взаимовлияние экономики, политики и культуры представляет особую актуальность для современной России, где почти четверть века происходит систематическое нарушение логики и истории повседневности. Вследствие неоднозначно протекающих процессов как культурологический, так и теоретико-экономический анализ любого явления, задевающего эмоционально-чувственную сферу человека, сталкивается с идейно-политическим противостоянием, отсутствием консенсуса среди обществоведов и в понятийном пространстве, и в оценочных суждениях. В сфере отечественного кино противостояние людей и мнений достигло большего накала, чем противоречия в политике и экономике. При этом внедрение демократических процедур в институты киноиндустрии не сглаживает, а напротив, лишь обостряет идеологическое противостояние деятелей культуры. В подобных ситуациях представляется целесообразным провести своего рода инвентаризацию точек зрения на цели и задачи, решаемые кино. Скрываются ли причины противостояния деятелей индустрии кино в конкурентной борьбе групп и кланов за экономические блага или же они имеют более глубокий характер духовной несовместимости по поводу жизненных благ и культурных ценностей? Не вдаваясь в глубокую детализацию анализа проблемы, попытаемся ответить на ряд вопросов, которые, несомненно, прояснят причины углубления кризиса кино в России и развитие радикальных взглядов на цели и задачи отечественного киноискусства.

Такими вопросами, на наш взгляд, являются следующие: какое влияние оказала политическая история на развитие отечественного кино; как проявляет себя кино как феномен массовой культуры; как соотносятся между собой современные киноиндустрия и экономика; в чем проявляется роль кино как средство пропаганды и агитации.

Пофакторный анализ позволит более пристально рассмотреть как феноменальные особенности кино, так и перспективы его развития в современной России.

СКУДНОЕ В КИНО: АНАЛИЗ ОПЫТА

Бочаров Алексей Константинович

Санкт-Петербургский государственный университет

Доклад посвящен анализу зрительской практики скучных фильмов. Термин «скучное кино» призван прояснить специфику современных авторских фильмов, а именно — тех, которые создают ситуации пустоты, отсутствия событий. Кино рубежа XX–XXI вв. кажется невыносимым: авторы экспериментируют с длительностью, снижают количество и качество действий. Скучный — характеристика некоторых скучных фильмов и субъективности зрителя, но только в том случае если они тесно контактируют с друг другом в опыте. Можно задаться вопросом, можно ли рефлексивные способы зрительства кино заменить на киноопыт, открывающийся через присутствие в фильме.

Скучное кино можно воспринимать через активное взаимодействие; например, через чтение знаковых структур фильма, ожидание примечательных моментов, либо через непонимание, невыносимость происходящего. Есть и другой тип отношений с фильмом: возможность оказаться внутри переживания скудости, присоединиться к неторопливому времени фильма, в котором происходит отъятие, плавное угасание. В этом случае способ присутствия в кино — доверчивое принятие его скудости. Смотреть фильм доверчиво значит находиться внутри опыта кино не через рефлексию, а через заволакивающий и удерживающий характер фильма; например, через его долгие планы. Настроенность на угасающее событие внутри фильма — подспудный срочный договор кино и зрителя, на котором держится все дальнейшее переживание. Не явный характер договора — метафора для описания незаметного для самого зрителя входа в одно время с фильмом. Точечное исследование подтверждает скрытый характер договоренности: сам зритель уже удалился к переживанию скудости, у него не появляются причины для рефлексии о погружении в фильм.

В том непомерно долгом времени, которое предлагает фильм, зритель оказывается в крайней эстетической позиции: обращаться с кино пустым, никаким образом. Эта пассивная позиция — стертое присутствие в фильме. Стало быть, субъект скудости не получает вуайеристско-нарциссическое удовольствие, он не подглядывает ради удовольствия и не идентифицируется с персонажами. Деле-

гирует свою привычную, сознательную, активную субъективность и забывает себя, чтобы всецело обратиться к фильму. Зритель не рефлексивен, если доверчиво следует за происходящим, переживая фильм в целом, а не через отдельные образы. Потому такая безоглядная позиция зрителя наталкивает на мысль о невозможности вообразить изнутри скудного кино. Если отдельные образы и начинают становиться, то не стабилизируются, так как скудость фильма лишает их конкретности, размывает и испаряет в вялотекущем времени.

Присутствие в пространстве фильма достигается через трату субъективности. Однако сам фильм не спешит восполнить инвестицию. Он исчерпывает свои же формальные основания, в том числе способы действий героев. В конце концов, протекание по скудости становится невозможным из-за неторопливого и последовательного жеста лишения. Так можно пояснить фильмы «Туринская лошадь» Б. Тарра, «Смерть господина Лазареску» К. Пуу, «Отчуждение» Н. Б. Джейлана.

Представляется, что о скудости необходимо говорить в связи с эстетической категорией низменного (но не в связи с этикой), потому что обсуждаемые фильмы выполнены в якобы грубой манере, их сюжеты приближаются к повседневности. Однако аффект от фильма следует полагать как возвышающий не через интенсификацию воображения, а через плавное прикосновение к ничто — области, которая не содержит образных систем.

Следовательно, инвестиции зрителя оправдываются наступающим чувством из области возвышенного — низменного. Зритель после проживания, стертого присутствия в долгом и скудном фильме возвращается к себе через нерелексивный аффект.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Аронсон О. В.* Пустое время. Монтаж и документальность кино // Киноведческие записки. 2000. № 49. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/362> (дата обращения: 10.05.2016).
2. *Аронсон О. В.* Введение в скуку // Киноведческие записки. 2000. № 45.
3. *Кожев А.* Введение в чтение Гегеля. СПб.: Наука, 2013. 794 с.
4. *Лаку-Лабарт Ф.* Проблематика возвышенного // НЛО. 2009. № 95. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/la6-pr.html> (дата обращения 11.05.201).6
5. *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2010. 336 с.

6. (Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами / сост. С. А. Шолохова, А. В. Ямпольская. М.: Академический проект, 2014. 288 с.
7. *Хайдеггер М.* Основные понятия метафизики. СПб.: Владимир Даль, 2013. 591 с.
8. Cineticle. № 4. URL: <http://www.cineticle.com/component/tag/%D0%B2%D1%8B%D0%BF%D1%83%D1%81%D0%BA%204.html> (дата обращения 09.05.2016).
9. *Çağlayan O. E.* Screening boredom: the history and aesthetics of slow cinema. URL: <https://kar.kent.ac.uk/43155> (дата обращения 10.05.2016).

ЭКОНОМИКА И ЭКОНОМИЯ ВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА

Бубновский Антон Юрьевич,

Батог Полина Алексеевна

Дальневосточный федеральный университет

Определяя свой сюжет, мы хотим обратить внимание на исходную связь между визуальными искусствами и современной экономикой. Сама логика экономики оказывается близкой принципу экономии ресурсов и затрат для достижения максимального эффекта. Это и есть экономическая логика. Кино, по сути, — это поиск аудиовизуального образа, который способен вызвать максимальный отклик у аудитории. Современный кинематограф как часть современной экономики ведет борьбу за привлечение своего потребителя — зрителя [1].

Предмет экономической науки — это максимизация полезности любой деятельности. Результат должен превышать издержки. Как определить результат деятельности в кинематографе? С одной стороны, кино — это товар, который продается. Чем меньше затраты на создание, тем больше экономический эффект. С другой стороны, кино есть творческий акт, результат действия которого лучше описывается концепцией дара [5]. Зрители, тратя свое время на просмотр, осуществляют ответный дар творцу, сотворившему кино. То есть чисто экономический эффект можно вынести за скобки. Гораздо более адекватным измерением воздействия кино будет измерение количества желающих посмотреть это кино. Получается, что цель всякого кинематографиста заключается в том, чтобы найти максимально эффективный способ воздействия на зрителя: создать образ, который способен вызвать отклик в сознании ищущего смысл зрителя.

Таким образом, представляется целесообразным ввести в дискурс об экономике визуального образа экономику как поиск минимальных выразительных средств, способных эффективно донести смысл аудитории.

Как известно, смысл раскрывается в отношении означающего и означаемого [4]. Однако в случае киноязыка можно ввести понятие киноцентризма, по аналогии с фоноцентризмом, введенным Дерридой [3]. Согласно киноцентризму изображения на экране не несут смысл, потому что по сути обозначают сами себя. Смысл же возникнет в сознании зрителя лишь в сопоставлении последовательности изображений. Таким образом, кинематографист для создания образа вынужден организовывать на экране события — смену изображений. Однако монтаж — сильнейшее оружие создания образов — усиливает киноцентризм: автор вынужден разворачивать свою историю во времени, показывая на экране сцену за сценой, посылая зрителю образ за образом [2]. Согласно традиционному построению кинопроизведения, каждая последующая сцена должна вызывать больший эмоциональный отклик, чем предыдущая, что приводит к тому, что к концу просмотра все образы сливаются в один. Таким образом, пространство образов становится примитивно плоским.

Возникает вопрос: зачем тратить огромное количество средств ради одного образа? Это оправдано лишь с позиции аттракциона [6]: человек платит за времяпрепровождение, а не за смысл.

Однако фильмы, устроенные таким образом, не вызывают многостраничных рецензий зрителей. Они относятся к классу одноразовых. Но чтобы подарить зрителю новые смыслы, нужна система образов, которыми можно манипулировать в сознании, для чего нужна деконструкция [см.: 3]. Нам представляется, что в случае фильма для осуществления деконструкции необходимо изъять образы шкалы времени, заставить их перманентно существовать в пространстве (виртуальном пространстве образов в сознании зрителя). Только в таком случае постоянного контакта появляется возможность конструировать новые смыслы. Подобную деконструкцию можно легко реализовать на практике с помощью VR-технологий, развернув любой фильм в искусственном трехмерном пространстве так, чтобы зритель мог одновременно созерцать все сцены фильма.

Если представить деконструкцию типичного фильма, то становится очевидным, что излишняя эмоциональность, энергичность, динамичность отдельных сцен, необходимая в монтажной парадиг-

ме фильма, совершенно неуместна в его объемном выражении, так как эти характеристики отвлекают внимание, воздействуют на эмоции, но не создают смысл. Нам представляется, что деконструкция позволит выявить смыслообразующие элементы фильма (ключевые эпизоды), а также элементы, не влияющие на смысловую нагрузку фильма, а являющиеся лишь фоновыми (сопровождающими). После таковой деконструкции можно смело выявить подходы для осуществления экономии визуальных средств в целях достижения необходимого смысла.

Таким образом, лишь деконструкция способна привнести смысл в киноцентричное произведение. Более того, лишь деконструкция возвращает кино в лоно визуальных искусств и позволяет сделать вопрос экономии визуального образа актуальным.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Дебор Г.* Общество спектакля. М.: Логос, 1999.
2. *Делез Ж.* Кино. М.: Ad Marginem, 2003.
3. *Деррида Ж.* О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000.
4. *Фреге Г.* О смысле и значении // Логика и логическая семантика. М.: Аспект Пресс, 2000.
5. *Ячин С. Е.* Возвращение к дару: контуры рефлексивной культуры дара в современном мире. М.: Вопросы философии, 2014.
6. *Gunning T.* The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde. Early Cinema. Space, Frame, Narrative. T. Elsaesser (ed.). London: British Film Institute, 1990.

РЕВОЛЮЦИЯ И ОБЩЕСТВО ПОТРЕБЛЕНИЯ: «ДУЭТ ДЛЯ КАННИБАЛОВ» СЬЮЗАН ЗОНТАГ

Бугаева Любовь Дмитриевна

Санкт-Петербургский государственный университет

В фильме Сьюзан Зонтаг «Дуэт для каннибалов» (*Duett för kannibaler*, Sandrew Film & Teater AB, 1969), действие которого происходит в Швеции, находящийся в изгнании немецкий политик Артур Бауэр нанимает революционно настроенного студента Томаса для каталогизации своих архивов, а его подругу Ингрид в качестве компаньонки для своей жены и для работы по дому. Артур Бауэр — политический

активист в прошлом, Томас и Ингрид — леворадикальная молодежь в настоящем. Но ни прошлая революционная активность героев, ни их активность в настоящем не приводят к взрыву-пробуждению революционного сознания в европейском обществе конца 1960-х гг. Напротив, имеет место нарративизация истории с ее последующим искажением; революционные идеи становятся продуктом на рынке потребления, равно как и сами их носители, стремительно теряющие свою революционность. Томас и Ингрид — это живая плоть, с которыми чета Бауэр ведет сложную игру, шпионскую, психологическую, сексуальную и т. п. Тема поглощения чужой духовной сущности подкрепляется эпизодами трапезы и сексуальными сценами (так, например, Бауэры, накормив Ингрид обедом, переходят затем к ее «потреблению» в постели). Революция в лице четы Бауэров пожирает как своих «детей», так и саму идею революционного преобразования общества. Фильм Сьюзан Зонтаг — попытка осмыслить революционные настроения в Европе того времени и более широко — саму возможность революционности в обществе капитала. В докладе предпринимается попытка рассмотреть «Дуэт для каннибалов» Сьюзан Зонтаг в качестве фильма-симптома, отразившего политические, конспирологические, социальные теории эпохи 1960-х в Европе, а также в качестве фильма, который поставил вопрос о перспективах революции в обществе потребления.

ЕСТЬ И ПИТЬ ВМЕСТЕ: СОЗДАНИЕ СОЦИАЛЬНОГО КАПИТАЛА И ДОВЕРИЯ ЧЕРЕЗ ТРАПЕЗУ В КОМЕДИЯХ ЛЕОНИДА ГАЙДАЯ

Веселов Юрий Витальевич

Таранова Ольга Александровна

Санкт-Петербургский государственный университет

Смех над изображаемой в кино реальностью, а значит, и над самим собой, позволяет зрителю по-новому взглянуть на проблематизированную реальность. Именно поэтому таким успехом у советских и современных кинозрителей пользуются комедии режиссера Леонида Гайдая, создавшего на экране мир, в котором повседневная жизнь советских граждан и ее социальные и экономические проблемы показаны через призму юмора и сатиры. Общая аудитория

фильмов Леонида Гайдая составила по некоторым оценкам около шестисот миллионов человек, объединенных «узнаванием» крылатых фраз, символов и образов гайдаровской сатиры.

Совместная трапеза играет в комедиях Гайдая неоспоримо важную роль: еда не просто является фоном для происходящих событий, она становится механизмом, создающим и воспроизводящим социальный капитал. Пьер Бурдьё определял социальный капитал как ресурсы, связанные с принадлежностью к сети отношений взаимного знакомства и признания. Социальный капитал имеет способность накапливаться и конвертироваться в другие формы капитала, в том числе и экономический, но для этого необходим высокий уровень доверия внутри сети. Построение таких отношений доверия происходит в кинематографической реальности Гайдая в тесной взаимосвязи с потреблением еды и алкоголя.

Так, в комедии «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» собирающий фольклор студент получает доступ к необходимым ему знаниям только посредством знакомств через совместное потребление еды и вина на свадьбе, в гостях и даже в милиции. Тост, сопровождающий этот процесс, является одновременно и фольклором, и квинтэссенцией народной мудрости, и способом коммуникации. Совместное употребление алкоголя в фильме имеет много смыслов: помогает войти в группу, создает атмосферу доверия и общности, необходимую для получения требуемого социального капитала, укрепляет социальные связи, является проводником культуры и способом сохранения традиций. Отказ же от совместной трапезы или вина может нанести оскорбление и разрушить доверие. В комедии «Бриллиантовая рука» изысканные блюда и алкоголь во время ужина в ресторане выступают средством манипулирования главным героем со стороны контрабандистов через видимость доверия и приобщения к иной социальной группе. В комедии «Иван Васильевич меняет профессию» царская трапеза доступна только определенному кругу приближенных и подтверждает высочайший статус присутствующих, в то время как создать доверие между представителями двух разных миров, царем и простым советским инженером, помогает водка, неизменная принадлежность и традиционный символ русского застолья.

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ АВТОРА-БРЕНДА В СОВРЕМЕННОМ АМЕРИКАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ: СЛУЧАЙ ТЕРРЕНСА МАЛИКА

Веселова Александра Михайловна

Санкт-Петербургский государственный университет

Фигура автора всегда была проблематична, и в области кино это особенно очевидно вследствие сложного комплекса индустриальных отношений и коллаборативной природы этого вида искусства. Автор давно вышел за пределы какой-то одной группы фильмов, он понимается не только в романтическом смысле, связанном с подлинным творчеством, он вовлечен и в утилитарные отношения. Авторский же подход за шестьдесят лет своего существования претерпел значительные изменения. Начинаясь как синефильский проект критиков журнала «Cahiers du Cinéma» и получив большее теоретическое осмысление в работах Эндрю Сарриса, в 1950–1960-е гг. он имел огромное влияние на то, как воспринимались и оценивались фильмы. Кроме того, широкое распространение идеи авторства обратило внимание на американское кино, которое стали воспринимать не только как бизнес, но и как искусство.

Тем не менее, и новые условия кинопроизводства в Америке, и изменившаяся теоретическая парадигма требуют воспринимать автора скорее как искусственно создаваемый критический конструкт, существующий во внетекстуальном поле фильма и выполняющий связующую роль между индустрией и зрителем. В современных условиях следует говорить об авторе в экономическом ключе, т. е. как о бренде, инструменте маркетинговой стратегии. Концепция брендинга авторства наиболее полно отвечает сложноорганизованной природе американского кино, поскольку позволяет найти баланс между искусством и коммерцией, новаторством и продаваемостью. В авторбренде сочетаются романтическая концепция «гения» и идея критического конструкта, он является той инстанцией, которая выгодна всем участникам, вовлеченным в сложные процессы создания, дистрибуции, оценивания и рецепции. Зритель настроен искать выражения личности режиссера в повторяющихся стилистических и тематических паттернах, индустрия пользуется этим в сугубо экономических целях в качестве одного из маркетинговых инструментов, а сами авторы нарабатывают символический капитал, чтобы выжить в условиях конкуренции и осуществлять желаемые проекты.

Терренс Малик находится в числе тех американских авторов, для которых решающую роль в приобретении культурного капитала и продаваемого имени играют фестивальные площадки. Такие события, как Каннский, Венецианский или Берлинский кинофестивали помещают участвующих в смотрах фильмы и режиссеров в контекст международного арт-кино, предназначенного для достаточно ограниченной, «высококобой» аудитории. При этом фильмы могут не иметь особого коммерческого успеха, но при этом их режиссеры обладают устойчивой репутацией авторов произведений киноискусства, для утверждения которой наибольшее значение имеют специфические институты оценивания (жюри и критика) в рамках фестивального движения.

С брендингом авторского имени Малика неизбежно возникают сложности. С одной стороны, он принципиально не участвует в мероприятиях, связанных с промоушеном его фильмов, максимально дистанцируясь от публики и медиа. С другой стороны, маркетинговая стратегия все равно выстраивается вокруг его фигуры, даже если фильм имеет звездный актерский состав или узнаваемый сюжет. То есть здесь мы имеем уникальный случай фактически вывернутой наизнанку идеи бренда. Несмотря на самоустранение Малика из внетекстового поля, в нем неизбежно присутствует тень режиссера, которая часто затмевает сам фильм. Кроме того, творчество Малика попадает сразу в два периода — Новый Голливуд и Эпоху Конгломератов, и в последнем он неизбежно помещается в фестивальный контекст, воспринимается как элитарный художник и подлинный автор. И именно фестивали являются единственным возможным «стабильным» критерием, по которому можно определить положение Малика в индустриальной иерархии. Однако в случае с Маликом мы имеем и характерный пример культа автора, которому многое прощается за его «уникальное видение», несмотря на очевидное самокопирование стиля в последних фильмах. Однако Малик, пользуясь сохраняющейся «стоимостью» своего имени-бренда и символическим капиталом, упрямо продолжает гнуть свою линию, оставаясь в рамках собственных стиля и тематики.

ВОЙНА И НЕМЦЫ: ЗОЛОТОЙ ВЕК ФРАНЦУЗСКОГО КИНЕМАТОГРАФА В ПЕРИОД ОККУПАЦИИ (1940–1944)

Волчек Ольга Евгеньевна

Санкт-Петербургский государственный университет

Период оккупации Франции немецкими войсками (22 июня 1940 г. — июнь-август 1944 г.) оказался необычайно плодотворным для французской киноиндустрии, которая практически была парализована с начала «странной войны». После установления нового порядка, так называемого режима Виши во главе с маршалом Петеном, Франция погружается в «черные годы» коллаборационизма с нацистами, как их окрестили французские историки. Но несмотря на материальные лишения, комендантский час и прочие ограничения, французская публика — неотъемлемая часть технологической цепочки киноиндустрии — толпится у кинотеатров, чтобы на пару часов забыть в темноте, в тепле и безопасности, уйти в мир грез, в мир великой иллюзии, создаваемой профессионалами кинематографа. Выручка парижских кинозалов выросла с 452 миллионов франков в 1938 г. до 915 миллионов в 1943 г. И публике было что смотреть. За три с половиной года 62 продюсера и 82 режиссера сняли 220 полнометражных художественных фильмов, среди которых несколько шедевров мирового кинематографа. Причем за исключением двух картин в этих фильмах не было никакой пропаганды, основные темы которой были широко представлены в парижской прессе и на парижском радио. В сценариях не было ни антисемитских, ни англофобских, ни антимаасонских, ни антикоммунистических выпадов, в немалой степени присущих французскому кинематографу 1930-х гг., которые составляли главную политическую доктрину режима Виши. Эта парадоксальная ситуация столь же парадоксальным образом стала возможна благодаря войне и немцам.

С самого начала оккупации немцы считали французское кинопроизводство своим экономическим партнером. Франко-немецкое сотрудничество в кинематографе началось еще в 1930-е гг., когда многие французские режиссеры и актеры ездили в Берлин на киностудию УФА снимать дублированные картины. Директор УФА Альфред Гревен и был поставлен Геббельсом, отвечавшим за просвещение, культуру и пропаганду Третьего рейха, главой «Континенталь-Фильма», французской киностудии с немецким капиталом, снявшей

тридцать кинокартин, с которых в мировом кинематографе начался отсчет того, что впоследствии назовут французским качеством (фильмы Кристиан-Жака, Клузо, Кайатта, Турнера), т. е. тем символическим капиталом, который лег в основу послевоенного французского кино. Гревен создал вертикальную структуру — держал в своих руках всю цепочку производства и эксплуатации фильма на манер американских мажорс. Всеми правдами и неправдами он пытался привлечь в свою компанию лучших режиссеров, сценаристов, диалогистов, актеров, техников, предлагая им контракты на более чем выгодных условиях, причем и более свободных, чем в Голливуде. В результате торговый оборот компании возрастает с 43 миллионов франков в 1940–1941 гг. до 134 миллионов в 1943–1944, при том что на возглавляемой им киностудии фильмы снимали только французы. Это были фильмы о французах и для французов, которые ни в одном кадре не видели ни одного немецкого солдата в униформе.

Но война все изменила в системе кинопроизводства Франции, которая была плохо организована с экономической точки зрения в последнее довоенное десятилетие. Администрация Виши приступает к кардинальной реорганизации киноиндустрии и создает новые институты, необходимые для государственного регулирования отрасли: Управление кино (август 1940), Организационный комитет киноиндустрии (ноябрь 1940), а также учреждает с 1941 г. систему предварительного финансирования производства фильмов через Национальный кредит. Эти меры были предприняты для спасения французского кино и от могущественной империи Гревена, и от жесткой конкуренции с Голливудом, продукция которого была запрещена к показу в оккупированной Франции и немецкими, и петеновскими властями.

Благодаря этим чрезвычайным мерам в свободной (до 1942 г.) зоне на киностудиях Ниццы (La Victorine) и Марселя (студии М. Паньоля), а также частными производителями (Gaumont, Pathé, Discina, Industrie Ciné и пр.) было снято еще 190 фильмов, многие из которых вошли в коллекцию мирового кинематографа («Вечерние посетители», «Дети райка» Карне, «Вечное возвращение» Деланнуа, и др.).

ШАЛЬНЫЕ ДЕНЬГИ, МАХИНАТОРЫ, СЛУЧАЙНЫЕ ЖЕРТВЫ: БОГАТСТВО И БОГАТЫЕ В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ ВРЕМЕН «ЗАСТОЯ»

Воробьева Мария Владимировна

Уральский государственный экономический университет

Доклад посвящен выявлению, описанию, анализу стереотипов восприятия богатства и богатых, содержащихся в советском игровом кино второй половины 1960-х — конца 1980-х гг. Изучив ряд фильмов, мы ответили на следующие вопросы: каковы типажи охотника за богатством и богатого человека; какое отношение демонстрируется к героям, воплощающим эти типажи; как достают и на что тратят деньги советские киногерои; как богатство меняет жизнь киногероев — обычных людей и охотников за богатством? Анализ киноматериала позволил выделить ряд стереотипов.

Охотятся за богатством лишь те, кому «скучно стоять социализм» и «жить на одну зарплату» (стало быть, трудиться, подобно всем честным советским гражданам). Охотники за богатством — люди по определению сомнительные (от мелких авантюристов до уголовников-рецидивистов).

Богатство можно получить лишь двумя путями — посредством незаконных махинаций (запретный частный бизнес, воровство, злоупотребление служебным положением, использование системы блат) или благодаря случаю (выигрыш в лотерею, наследство). Добывать богатство мучительно трудно — оно постоянно ускользает от своих искателей, сталкиваясь с препятствиями, причем успешное преодоление последних не гарантирует нужный результат.

Приобретение богатства, как правило, не ведет к счастью. Обычный человек, на которого сваливаются шальные деньги, оказывается не готов к такому грузу — у него резко портится характер и отношения с окружающими, он утрачивает благополучие, присущее ему раньше. Положение махинатора не лучше — его богатство осуждается, даже стигматизируется, а разбогатевшие герои либо отправляются на «перевоспитание» трудом на благо общества, перевоспитываются суровыми житейскими испытаниями, либо исчезают из советской действительности.

Богатством в СССР почти нельзя воспользоваться (пустить деньги в рост, открыть на них собственное дело, совершить масштабные покупки), поэтому оно бесполезно.

В докладе показаны истоки этих стереотипов восприятия богатства и богатых, а также выявлена их связь с экономикой периода «застоя».

ТРАТА, СКУДОСТЬ, АЛКОГОЛЬ — ТРИ КИТА КИНОКОМЕДИИ ГЕНРИ КОСТЕРА

Головачева Ирина Владимировна

Санкт-Петербургский государственный университет

В 1950 г. Генри Костер снял «Харви», одну из самых странных и одновременно успешных голливудских кинолент. Фильм был награжден премиями «Золотой глобус» и «Оскар» и вошел в сотню самых смешных голливудских комедий. В ленте Костера основное время — препровождение главного героя, миллионера Дауда, тихого городского сумасшедшего — это хождение по барам с необычным другом, невидимой сущностью. Это «стопроцентно очеловеченный» гигантский кролик, который с полным основанием может трактоваться как alter ego героя, несмотря на несходство с обликом Дауда. Герой, находясь в компании столь нетривиального собутыльника, возможно являющегося продуктом галлюцинации, постоянно раздает всякому встречному приглашения отобедать в кругу семьи, т. е. с его сестрой и племянницей. Таким образом, в сущности, он постоянно исполняет ритуал растраты, потлача.

Актуализация топоса бара в фильме оказалась весьма эффективной, зрелищно передавая особую атмосферу этих демократичных заведений, способствующих преодолению одиночества, где посетители делятся не только материальным благом (угощением), но и душевным теплом. Бросаясь деньгами и убивая время, Дауд нематериально обогащается, обретая свободу от «убожества вещей» (Батай). Тот факт, что блаженный миллионер, несколько не ощущает бремени богатства, получает сразу несколько интерпретаций в киноленте, лишь на первый взгляд кажущейся «облегченным» зрелищем. Психиатрия (и антипсихиатрия), экономика, юриспруденция и мистика виртуозно переплетаются в классическом сюжете трикстерской комедии положений, которая высвечивает как общефилософские, так и типично американские культурные смыслы.

Комедия Костера — не единственная кинолента, в которой фантастический очеловеченный кролик оказался замешан в «экономи-

ческие отношения». Традиция кролика Харви была подхвачена пол-века спустя в полуанимационном фильме «Кто подставил Кролика Роджера».

КОНСТРУИРОВАНИЕ ОБРАЗА РЕГИОНА В СОВЕТСКОМ КУЛЬТУРФИЛЬМЕ (ТВОРЧЕСТВО А. ЛИТВИНОВА)

Головнев Иван Андреевич

Институт истории и археологии Уральского отделения
Российской академии наук

Головнева Елена Валентиновна

Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н.Ельцина

В докладе анализируется просветительское документальное кино (культурфильмы) как средство конструирования образов региона в советскую эпоху. В 1920–1930-х гг. советская киноиндустрия была направлена на создание образов, которые позволяли зрительской аудитории по-новому взглянуть на жизнь своей и иных территорий. Работая на «шестой части суши», кинематографисты показывали региональное разнообразие большой и многонациональной страны, старались популярно рассказать о регионах советским гражданам. На материале фильмов А. Литвинова, сыгравшего важную роль в развитии практики экспедиционных фильмов в СССР, нами анализируется конструирование визуальных образов Советского Дальнего Востока. Предпринятый анализ ранних киноработ А. Литвинова «Лесные люди» (1928), «По дебрям Уссурийского края» (1928), «Неведомая земля» (1931), «Девушка с Камчатки» (1936) позволяет заключить, что они создавали образ Дальнего Востока прежде всего как «культурного фронта», региона, основанного на природном и этническом многообразии. Дальний Восток в фильмах Литвинова предстает как особый, пограничный регион Советской России. В то же время киноработы А. Литвинова о Дальнем Востоке — это первые кинематографические репрезентации малых народностей края, переживающих качественные изменения, связанные с распространением советской идеологии. Их отличительный характер состоит в использовании научно-исследовательского подхода, сочетании

кинематографического метода и литературного творчества. Авторы приходят к выводу, что в СССР культурфильмы представляли собой яркий пример дискурсивного и концептуального освоения отдаленных территорий, символического их «изобретения» и включения в систему восприятия новой империи.

ГОРДОН ГЕККО И ЭТИКА МАРКЕТИНГА В ЭПОХУ ФИНАНСОВОГО КАПИТАЛИЗМА

Голубев Константин Иванович

Белорусский государственный экономический университет

Среди особенностей современного финансового капитализма мы видим переход от производства и продажи вещей к манипулированию деньгами и спекуляции ценными бумагами (включая производные финансовые инструменты). Процессы, происходящие в современной экономике, в художественной форме представлены в деятельности Гордона Гекко — известного героя фильмов О. Стоуна «Уолл-стрит» и «Уолл-стрит: деньги не спят» — и в значительной мере нашли отражение в его фразе, ставшей культовой: «Жадность — это хорошо» (фраза «Greed, for lack of a better word, is good» стала пятьдесят седьмой в списке лучших киноцитат американского кино по оценкам Американского института кинематографии).

Перспективы общества, основанного на этике, представленной О. Стоуном модели поведения потребителя, вызывают все более пристальное внимание со стороны современных ученых. Так, классик маркетинга Ф. Котлер, обратившись к основным проблемам современного капитализма в книге «Конец капитализма?», особо рассматривает финансовализацию экономики. Представляется, что термин «финансовый капитализм» является одним из наиболее точных среди терминов, которые используются для раскрытия сущности современного социально-экономического устройства развитых стран. Лауреат Нобелевской премии по экономике Роберт Шиллер утверждает, что финансовый капитализм с 1970 г. триумфально шествует по странам всего мира. Однако после кризиса 2008 г. даже у апологетов этой модели появились вопросы о правильности современного пути развития.

Эволюция данных процессов, их глобализация как раз и отразились в биографии персонажа Майкла Дугласа. В этом контексте оптимистический конец сиквела (когда все персонажи, которым предположительно симпатизирует зритель, мирятся и наступает светлое будущее) выглядит пиром во время чумы в контексте тех знаний об экономических процессах, которые представлены в фильме О. Стоуном. Ибо никаких изменений в экономической деятельности героев или даже намека на возможность изменения принципов функционирования социально-экономической системы мы не видим. При этом перспективы кредитования на основе частичного резервирования сам же Гордон Гекко демонстрирует на рисунке тюльпаномании, который символически несколько раз появляется в ряде ключевых моментов фильма.

Интересно, что примирению героев предшествует определение безумия, которое есть делание одного и того же с ожиданием разных результатов. Не удивляет, что Гордон Гекко, обращаясь к понятию морального риска (одной из ключевых идей фильма и современной экономики) в качестве средства продвижения альтернативного взгляда, изложенного в его книге, утверждает, что современная модель ведет в тупик. Парадокс в том, что положительные персонажи фильмов О. Стоуна, в которых представлены различные стадии финансового капитализма, находят свое локальное счастье как раз в рамках модели экономики, перспективы которой он описывает как тупик (а делание одного и того же с ожиданием другого результата, называет безумием). То есть пока шоу продолжается, режиссер, критикующий его основы, все равно дает своим героям место в элите (хотя это тупик, по его же собственному утверждению). В этом отношении интересно, что если герой Оливера Стоуна говорит о безумии, то Нобелевский лауреат Р. Шиллер описанные им в определении «мыльного пузыря» действия признает не личным психическим расстройством, а социальной эпидемией, социальным феноменом, результатом взаимодействия большого количества преимущественно нормальных людей.

КАПИТАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ И ЕГО АЛЬТЕРНАТИВЫ: ВИЗУАЛЬНЫЕ МОДЕЛИ «КОНЦА ИСТОРИИ» И «КОНЦА КАПИТАЛИЗМА» В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Голынки Дмитрий Юрьевич

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения

Парадоксальные и любопытные идеи, предлагаемые заметными сегодня интеллектуальными направлениями, — такими, как спекулятивный реализм и акселерационизм, — позволяют разработать новаторский понятийный инструментарий для разговора о современном кинематографическом процессе (в частности для осмысления политэкономического функционирования визуального образа). Теоретические построения акселерационизма (заявленные в книгах «Капиталистический реализм: альтернативы нет» (2009) Марка Фишера, «Изобретая будущее: посткапитализм и мир без работы» (2015) Алекса Вильямса и Ника Срничека, «Платформа капитализм» (2016) Ника Срничека, «Неприятности в раю: от конца истории к концу капитализма» (2014) Славоя Жижека) радикально обновляют терминологический язык киноведческой мысли.

В данном докладе на материале таких американских телесериалов, как «Мистер Робот» Сэма Эсмэйла, «Настоящий детектив» Ника Пицолатто, «Мир Дикого Запада» Джонатана Нолана, «Легион» Ноя Хоули, «Родина» Говарда Гордона и Алекса Ганса, «Черный список» Джона Бокенкампа, «Штамм» Гильермо дель Торо, «Спираль» Кэмерона Порсанде, «Грань» Дж. Дж. Абрамса, «Континуум» Саймона Барри и др., будет продемонстрировано, что многие концепты акселерационизма и спекулятивного реализма являются важной идейно-содержательной проблематикой современного кинематографа. Основным предметом изучения в данном докладе делается предложенное спекулятивной и акселерационистской теоретической мыслью истолкование «конца капитализма». «Конец капитализма» предположительно датируется серединой 2010-х гг. и хронологически следует за «концом истории», по мнению Френсиса Фукуямы совпавшим с планетарным крушением коммунистических режимов, кризисом биполярной модели мироустройства и наступлением эры постиндустриального капитализма с диктатом неолиберальной экономики.

Временная координата «конца капитализма» представляет собой асинхронную длительность («комплекс-время» в трактовке акселерационистов Армена Аванесяна и Сухайла Малика). «Конец капитализма» характеризуется гнетущим осознанием полной исчерпанности прошлого, он сталкивается с тревожной непредсказуемостью или травматическим отсутствием будущего и приравнивает настоящее к пространству постапокалиптических руин. Ситуация «конца капитализма» спровоцирована стремительным расшатыванием и катастрофическим распадом капиталистических платформ, инфраструктур и политэкономических конфигураций в результате системных, финансово-экономических, долговых и беженских кризисов. Телесериалы 2010-х гг. проблематизируют те жизненные модели, поведенческие сценарии и стратегии выживания, которые остаются доступны человеку в условиях «конца капитализма». Персонаж эпохи «конца капитализма» либо начинает культивировать свое биполярное расстройство, шизоидное расщепление или параноидальную симптоматику («Легион», «Родина» и др.), либо склоняется к маниакально-депрессивной позиции, подозревая везде и всюду «конспирологический диспозитив», т. е. повсеместный секретный заговор капиталистических корпораций, хакеров, киборгов или террористических организаций («Черный список», Мир дикого запада», «Грань» и др.)

В докладе будет артикулирован ряд вопросов, магистральных для понимания политэкономических воззрений в кинематографической мысли 2010-х. Во-первых, какие визуальные модели применяются для изображения ситуации «конца истории», «конца капитализма» и «посткапиталистического мира-без-работы»? Во-вторых, как в современном кинематографе репрезентируются и критикуются такие корпоративные капиталистические платформы, как «Uber», «Airbnb», «Google», «Facebook», «Apple», «Microsoft»? В-третьих, возможно ли сегодня в актуальном критическом дискурсе, а также в кинематографическом экспериментировании, отыскать альтернативы тому капиталистическому реализму, о безальтернативном господстве которого столь пессимистически говорит Марк Фишер? В результате в докладе будет заострен вопрос о перспективах кинематографа в ситуации посткапиталистического культурного производства.

ДВИЖЕНИЕ КАПИТАЛА И «ДВИЖУЩИЕСЯ КАРТИНКИ»: К ГЕНЕАЛОГИИ КИНО

Горных Андрей Анатольевич

Европейский гуманитарный университет в Вильнюсе

Существует внешнее давление капитала на кинематограф как на привилегированную область инвестиций. Сегодня коммодификация кинематографа становится настолько систематической, что возникает тема конца кино (как искусства). Но существует также и имманентная самому кинематографу логика капитала, которая выступает его историческим априори, условием возможности. Акцент в докладе будет сделан именно на эту «микрофизику» капитала в отличие от гораздо более исследованной макроэкономической его роли в истории кинематографа.

Карл Маркс в «Капитале» описал сущность товара как объективированного момента движения капитала. Как таковой товар есть не вещь, но сгусток противоречий (меновая и потребительной стоимости, абстрактного и конкретного труда и т.д.). Базовым эффектом движения капитала выступает нарастание напряжения этих противоречий. Вальтер Беньямин развил этот марксистский анализ применительно к ситуации визуального поворота XX в., фиксируя новую качественную фазу нарастания имманентных противоречий движения капитала. В терминах расхождения «культовой» и «экспозиционной» ценности предметов и доминирования последней Беньямин, по сути, описывает социальную генеалогию фотографии и кино. Природа культурной гегемонии модернистских «картинок» — автономизация и доминирование меновой стоимости (соответственно абстрактного труда, овеществленных социальных отношений).

Существует целая традиция анализа генеалогии кино как части более широкого культурно-технологического аппарата — пассажи, диорамы, железные дороги, туризм и пр. (А. Фридберг, М. Э. Доан, Т. Ганнинг и др.). Рождение кинематографического пространства и времени предстает в ней теми «побочными эффектами» (М. Фуко), которые в конечном счете оказываются *raison d'être* микрофизик власти как таковых. В данном случае — микрофизик рельс, вагонов, портативных фотоаппаратов, стандартного времени, туристической мобильности и т.п. Кинематографическое пространство и время в свою очередь порождают нового субъекта — делокализованного,

иммобильного зрителя «движущихся картинок», визуального потребителя.

Но если с этих позиций возвратиться к неомарксистскому прочтению Маркса (Беньямин, Ги Дебор), то становится возможным детектировать рождение фотографического и кинематографического опыта до железнодорожных «микрофизик», на уровне социально-экономической системы. А именно в том, что стоимостная логика превращает вещи в «лишь определенные количества застывшего рабочего времени» (Маркс), что товар, таким образом, и есть «фотография» современного человека (обособленного, частичного производителя), что капитал и есть «кино» (автономное движение товаров как «сгустков» абстрактного труда, как, в конечном счете, «спектакля»).

«КТО ПОДСТАВИЛ КАРЛА МАРКСА?» НЕОМАРКСИЗМ И СОВРЕМЕННАЯ ТЕОРИЯ КИНО

Градиль Ярослав Валерьевич,

Поликарпова Дарина Александровна

Санкт-Петербургский государственный университет

«Когда вы говорите, что работаете с Марксом, изучая кино, вы сознательно подменяете понятия и обманываете (или обманываетесь)!»

«Когда вы говорите, что изучаете кино, используя Маркса, вас интересует все, что угодно, но не само кино!»

В качестве одного из «больших нарративов» неомарксизм вошел в теорию кино в середине 1970-х гг., став одной из центральных методологий. Приставка «нео» здесь не случайна: несмотря на многочисленные упоминания Маркса, основной опорой нового дискурса служили теоретические работы Альтюссера и Грамши — представителей так называемого культурного марксизма, сильно сместившего первоначальные акценты. Совершенно справедливы вопросы: насколько на самом деле он марксистский; насколько он в качестве методологии пригоден для изучения кино? Пройдя через двойную переработку, — от марксизма к неомарксизму, от неомарксизма «вообще» к его апробации в теории кино, — не потерялись ли из виду базовые для учения вопросы?

С одной стороны, возможна ли марксистская теория кино с отпавшей необходимостью демонстрировать порядком изношенную

мумию «критической теории» (культурного марксизма, не имеющего отношения к Марксу)? Возможно ли не-эксплуататорское отношение марксистской теории к кино, или все же «культура» для марксистской критики предстает исключительно беззубой, несамостоятельной, и в этом смысле нуждающейся в этой эксплуатации?

С другой стороны, исследователи кино имеют полное право задаться вопросом о том, что открывает для них марксизм как методология. «Теория киноаппаратов», предложенная Ж.-Л. Бодри как адаптация концепта Альтюссера к теории кино, стала общим местом, дающим универсальный ответ на вопрос о зрительском восприятии и идеологической природе кинопроцесса. В 1980-е гг., с утверждением культурализма на теоретической сцене, культ Альтюссера сменился культом Грамши, что сместило исследовательский акцент на проблему восприятия массового кино разными социальными группами и их сопротивления господствующей идеологии. Вновь кино рассматривалось как нечто вторичное, преимущественно в сфере политического и, как кажется, этического, встав в один ряд с другими явлениями, существующими в условиях капитализма. Эстетическое измерение кинематографа продолжило ускользать от исследователей, работающих в марксистском дискурсе, который, несмотря на это очевидное упущение, претендовал на возможность дать исчерпывающий ответ на любой поставленный вопрос.

Но, вероятно, можно действовать по-другому? Со стороны марксизма призыв, необходимый для преодоления существующих проблем, звучит как «Назад к Марксу!» Со стороны теории кино — «Вперед к исключительности кино как объекта исследования!»

СЛЕПОТА ЗРИТЕЛЯ И ГИПОТИПОСИС КИНО

Грибова Мария Владимировна

Санкт-Петербургский государственный университет

В «Лекциях по политической философии Канта» Х. Арндт, описывая производство рефлексивного суждения, указывает на фигуру закрывающего глаза как модель незаинтересованного зрителя. Отказ от непосредственности объективного восприятия сопряжен с работой воображения, которая, делая отсутствующее присутствующим, обеспечивает «видение целого».

Событие кино в проблематичности его взаимосвязи с действительностью, как предполагается, требует усиления этого жеста: прежде чем воображение сможет привести уже удаленное к созерцанию, требуется преодолеть навязчивость «унаследованного» от этой действительности кинематографического данного, сперва представив его в качестве отсутствующего. Дабы увидеть кино, зритель должен ослепнуть — утратить способность распознавать на экране уилсоновскую «бегущую курицу».

Зритель первоначально незряч, и его возможность видеть — та возможность, которую сопровождает кино. Срабатывает своеобразный прием гипотипосиса: невидимое вдруг становится зримым, но видимое подвергается скотомизации и вторично экранится, чтобы стать усматриваемым. Поэтика жертвует приматом визуальности, чтобы воссоздать ее в измененной оптике на ином плане. Невидимые примеры работы такого механизма можно обнаружить в эпизодах «Кладбища великолепия» А. Вирасетакула и «Музейных часов» Дж. Коэна, в которых, помимо прочего, прослеживается тематизация события утраты зрения и его нового возвращения.

Ослепление, где изначально видимое, удаляясь, приближается как до этого невидимое, устанавливает договор между зрителем и кино: первый соглашается на отказ от собственного опыта и лишь тогда оказывается действительно пассивированным — ввергается в режим фасцинации, к какому восходит видение само по себе, преодолевшее факт смотрения, и какой уже не является связанным с состоянием гипноза. Взаимная «мимикрия»: субъектность зрителя редуцируется, тогда как кино актуализирует иллюзию его нахождения в положении «я тебя смотрю». Смотрящий как бы остается в слепом поле, на которое кино проецирует себя, ситуативно создавая, таким образом, интересубъективные отношения между субъектом и объектом в смещающихся относительно друг друга позициях.

УСПЕХ И ДЕНЬГИ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ КИНО

Гудкова Анна Львовна

Куратор деловой программы Открытого Российского кинофестиваля «Кинотавр»

В большинстве случаев современные российские кинокартины и телесериалы представляют собой пожалуй гораздо более интересный

материал для исследования с точки зрения социальной психологии, нежели чем с точки зрения искусства и художественных достоинств. В этом смысле не важно, в каком именно времени и фактуре разворачиваются сюжеты визуальных произведений последнего десятилетия; царит ли в них глубокое ретро или изображается современность, в каждом из них, как в зеркале, отражаются проблемы и воззрения современного российского общества.

В докладе предпринимается попытка поиска ответов на вопросы, изложенные ниже.

Как отражается современная реальность на российских кино- и телеэкранах: в каких категориях измеряется, анализируется и передается профессиональная и экономическая состоятельность персонажей.

Постсоветский инфантилизм: незрелые герои на экране 2000-х. Как механизмы принятия решений характеризуют не только кинематографический, но и реальный мир российского общества?

Бизнес на экране: как плачут богатые. Как устроена жизнь обеспеченных персонажей, кто они, чем зарабатывают, что для них профессия? Чем отличается российский работающий экранный герой от своего западного современника? Профессии героев, их отношения с деньгами, коллегами, начальством и конкурентами. Что наше кино знает про нашу жизнь?

Категория «успеха»: можно ли быть богатым, здоровым и счастливым на российском экране? Каким образом представление об ответственности за финансовый успех отражается в отечественном кино? Кто может добиться успеха — и каким образом? Прилично ли быть успешным — и в какой области? Мужской и женский успех на экране: в чем сходства, в чем различия? Чем и как измеряется успех в современных российских фильмах и сериалах: деньги, возможности, власть, быт и предметный мир, любовь, здоровье, путешествия, — что это говорит о нашем обществе?

Самостоятельность как категория успеха или провала. Советский домострой или западная модель жизни: что приносит рейтинг российскому сериалу?

К ЭСТЕТИКЕ КИНООБРАЗА: КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ, ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В ТЕОРИИ ЖАНА ЭПШТЕЙНА

Давыдова Ольга Сергеевна

Санкт-Петербургский государственный университет

Проблема движения всегда была крайне важна для эстетики кинообраза, и Жан Эпштейн является одним из первых авторов, описавших движение как основу фильмического. Чаще всего имя этого французского теоретика связывается с феноменом фотогении, которому посвящена значительная доля ранних текстов Эпштейна. Однако в поздних текстах фотогения отходит на второй план, уступая место разработке и осмыслению кинематографического движения, в том числе с точки зрения теории относительности («*L'intelligence d'une machine*», 1946).

Кинематограф Эпштейна теоретичен ничуть не меньше, чем его тексты; постоянные эксперименты с замедленной съемкой, непрерывностью и, наоборот, акцентированной прерывностью кинематографического движения также говорят о том, что Эпштейн стремился к описанию и выделению движения как основного элемента фильмического. Наррация в фильмах Эпштейна зачастую преодолевает границы сюжетного, языкового повествования, разворачиваясь в особом временном пространстве, — во времени не объективном, но внутреннем, аффективно переживаемом. Кинематографический образ выходит за рамки сюжетной конструкции, осуществляя переход из вербально воспринимаемого поля в поле аффекта. Для зрителя такой опыт сравним с чувством головокружения и связанной с ним дезориентации в пространстве. Таким образом, принципиально важным для Эпштейна (и как режиссера, и как теоретика) становится создание такого кинематографического образа, который был бы способен трансформировать привычное понимание пространства и времени как объективных данностей.

Как происходит эта трансформация? Что приходит на смену трехмерному пространству и линейному времени в специфическом опыте кинопросмотра? Что, согласно Эпштейну, оказывается в самом сердце фильмического? Доклад, основанный на фильмах и текстах Эпштейна (в том числе на малоизвестной русскоязычному читателю работе «Интеллект машины»), а также на ряде примеров из современного кинематографа, станет попыткой ответа на эти вопросы.

КВАРТИРНЫЙ ВОПРОС В СОВЕТСКОМ КИНО 1930-х: СЛУЧАЙ С ПРОФЕССОРСКОЙ КВАРТИРОЙ

Двинытина Джамия Рузмаматовна

Санкт-Петербургский государственный университет

Имущественный ценз как будто перестал действовать в России после революции. Однако очевидно, что идея равенства в правах, равного перераспределения благ, открытых социальных лифтов в этот период входит в противоречие с действительным положением дел.

Кино, зажатое тисками метода соцреализма, прокламируемого как единственный, пытается балансировать на грани жизненного правдоподобия и идеализирующей идеологии. Квартирный вопрос в этом смысле очень показателен.

В мире тотальной бдительности советских людей 1930-х, где каждый третий фильм посвящен защите границ, подвигам летчиков и военных, помощи сообразительных детей взрослым, паранойей зовет обывателя по-горьковски «вперед и выше», отодвигая на второй фоновый план показ бытовых форм человеческого существования — жилища, питания, общественного и личного поведения, ношения одежды, социальных практик.

В этот период квартирный вопрос не только не решен в жизни, но и в кино требует постоянного напряжения фантазии авторов, пытающихся свести воедино представление о противоречивых составляющих. Богатый, утопающий в цветах и показной роскоши дом американского юга («Веселые ребята»), вследствие жанрового заимствования ничуть не претерпевающий изменений при его переносе в советское пространство; изысканные квартиры положительных и отрицательных героев театральной элиты («Антон Иванович сердится»), разнящиеся стилем, но не элементами; профессорские дачи («Сердца четырех») и девичье общежитие, совершенная копия сказочного терема («Светлый путь»); скромная съемная квартира («Горячие денечки») и субститут квартиры, купе-люкс в транссибирском экспрессе («Девушка с характером»); городское коммунальное чистилище («Музыкальная история») и обстановка советского курорта («На отдыхе») — вот далеко не все узнаваемые места, объединяющие интерьер и героя, емко характеризующие эпоху.

В докладе мы сосредоточимся только на одном варианте квартирного вопроса — эволюции показа профессорской квартиры, начиная с 1920-х, преимущественно в 1930-е, и в меньшей степени в позднесоветском кино.

ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ РОЛЬ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ СЕРИАЛОВ В РОССИИ

Дубянский Александр Николаевич

Санкт-Петербургский государственный университет

В первые годы рыночных реформ в нашей стране (в начале 1990-х гг.) на российские телевизионные экраны хлынул поток зарубежных сериалов. В первую очередь это были недорогие фильмы из Мексики, Бразилии, США, Франции и других стран. Можно вспомнить такие фильмы, как «Богатые тоже плачут», «Просто Мария», «Санта-Барбара» и др. Они были призваны заполнить эфирное время на многочисленных российских телеканалах, появившихся в это время. Сегодня в большинстве постсоциалистических стран, да и не только в них, в телеэфире доминируют телепрограммы, произведенные не в этих странах, а главным образом в США. В России же телевизионный контент является по большей части отечественным продуктом.

Можно отметить следующую динамику производства: до 1996 г. в России снималось не более 40 часов сериального времени в год, а с 1997 г. произошел скачок до 150 часов. В настоящее время в нашей стране действуют более сотни продюсерских компаний с производительностью около 2 200 часов премьерных сериалов в год.

Конечно, зачастую это адаптированные, не оригинальные сериалы, но для поточного производства это удобно, так как не требует затрат на разработку сценария, подготовку его к съемкам и т. д. Однако в последнее время появляется все больше отечественных фильмов в различных жанрах.

Российское производство телевизионных программ в целом, и сериалов в частности имеет несколько значений. Во-первых, они позволили насытить контент многочисленных телевизионных каналов, возникших после 1992 г. Во-вторых, для производства телевизионных сериалов были задействованы мощности простаивающих российских киностудий, а также были созданы дополнительные специальные студии. Благодаря съемкам в телесериалах получили работу представители сферы кинопроизводства, в первую очередь актеры (не нужно забывать, что из-за кризиса, поразившего российский кинематограф в 1990-е гг., многие из них не были востребованы).

Но производство и прокат сериалов имеют еще и идеологическую функцию — и этой, пожалуй, главной их особенностью уделяет-

ся мало внимания. Зачастую в дублируемых иностранных фильмах сохраняется не свойственное российскому менталитету мировоззрение, навязываются неприемлемые стереотипы и модели поведения. Необходимо помнить, что сериалы выполняют воспитательную функцию, которая, несомненно, со временем будет усиливаться.

Телефильмы отечественного производства играют роль мягкой силы, с помощью которой Россия может оказывать культурное влияние на население других стран, в первую очередь постсоветских.

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЭФФЕКТИВНОСТИ МЕХАНИЗМОВ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПОДДЕРЖКИ КИНЕМАТОГРАФИИ ЗА РУБЕЖОМ

Евменов Александр Дмитриевич

Данилов Павел Вячеславович

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения

В докладе представлены результаты исследования эффективности механизмов государственной поддержки кинематографии в мире и сформированные на этой основе рекомендации по совершенствованию государственной политики в области кинематографии в России.

В результате аналитического исследования принципов государственной поддержки кинематографии в странах Европы, Северной и Южной Америк, Азиатско-Тихоокеанского региона авторами выделены несколько групп мер государственной поддержки киноотрасли, существующие в настоящее время: законодательное регулирование; прямое или опосредованное финансирование отрасли органами государственного регулирования; финансирование организаций кинематографии через использование различных фондов, учрежденных государством; предоставление кинематографистам льготных кредитов; обязательства по финансированию киноотрасли; квотирование репертуара кинотеатров и сетки телевизионного вещания; фискальное стимулирование.

Объектами государственного регулирования выступают как организации кинематографии, так и представители смежных с киноиндустрией сфер деятельности (реклама, телевидение, компьютер-

ные игры и пр.), а также инвесторы, спонсоры и меценаты (предприятия или физические лица), которые не связаны с отраслью.

Законодательное регулирование, как правило, выражается в принятии на национальном или региональном уровнях специализированных законодательных актов, регламентирующих принципы и процедуры государственной поддержки отрасли. Как правило, она осуществляется для резидентов страны. Во многих странах требуется получение специализированного документа, подтверждающего производство и прокат национального кинопродукта, — удостоверение национального фильма.

Использование прямого финансирования разграничивается на возвратное и безвозвратное и может осуществляться для целей обеспечения финансовыми ресурсами следующих видов деятельности: производство фильмов (целиком или в разрезе этапов фильмопроизводства: разработка сценария, девелопмент проекта, подготовительный, съемочный, монтажно-тонировочный периоды); выпуск фильмов в кинотеатральный прокат и на вторичные рынки сбыта; продвижение национальной кинопродукции за рубежом; модернизация и строительство кинотеатров; образовательные программы; научные и статистические исследования и др.

Опосредованное финансирование выражается в виде предоставления органами государственного управления или учрежденными ими специализированными организациями (фондами, институтами, комиссиями) услуг организациям кинематографии на безвозмездной основе.

Обеспечение возвратного финансирования отрасли реализуется указанными выше организационно-правовыми структурами национального или регионального уровня. Общее количество таких фондов напрямую зависит от текущей макроэкономической ситуации в стране, так как доходная часть их бюджета может формироваться не только за счет государственных субсидий, но и из парafискальных поступлений, возвратов от участников рыночных отношений кинорынка.

Квотирование репертуара кинотеатров и / или телеканалов, а также льготное кредитование не является достаточно распространенной мерой.

Фискальные стимулы чаще всего выражаются в виде перечисленных ниже мер.

1. Налоговые льготы (tax shelter), под которыми в первую очередь подразумевается освобождение от налогов (НДС, на прибыль)

организаций кинематографии, осуществляющих конкретные виды деятельности, или несекторальных организаций, инвестирующих средства в кинопроизводство.

2. Денежные возвраты (cash rebate), предполагающие получение продюсерами части потраченных в стране / регионе средств на производство; при этом властями устанавливается минимальный порог таких затрат и часто вводятся условия культурного соответствия создаваемого продукта требованиям страны / региона.
3. Налоговые вычеты (tax credit), которые продюсер получает по одному или нескольким видам налогов, действующих в стране / регионе.

В целом результаты исследования свидетельствуют, что в Российской Федерации отдельные меры государственной поддержки используются в недостаточной мере (опосредованное и возвратное финансирование, прежде всего на региональном уровне, обеспечение льготного кредитования и др.), а ряд инструментов не используется (парафискальные меры, денежные возвраты, льготное налогообложение несекторальных инвесторов, квотирование и пр.). В этой связи требуется более детальная научная проработка возможностей модернизации отечественного законодательства по использованию отдельных инструментов для обеспечения системности и эффективности государственной политики по развитию отечественной киноиндустрии.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Евменов А. Д., Данилов П. В.* Анализ эффективности государственного финансирования развития сферы культуры Российской Федерации // *Петербургский экономический журнал*. 2015. № 1. С. 8–16.
2. *Данилов П. В., Ртищева Т. В.* Особенности государственного регулирования развития кинематографии в странах Северной Америки // *Петербургский экономический журнал*. 2015. № 4. С. 48–55.
3. *Данилов П. В., Хомяк Г. С.* Особенности государственного управления социально-экономическим развитием кинематографии в странах Азиатско-Тихоокеанского региона // *Вестник образования и развития науки Российской академии естественных наук*. 2015. № 4. С. 5–10.
4. *Current Mechanisms For Financing Audiovisual Content In Latin America 2.* Latin American Training Center. Rio de Janeiro, RJ — Brasil. 2014.
5. *Focus 2016.* World Film Market Trends. Marché du film. Festival de Cannes, 2016.

ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ КАПИТАЛ ПРОТИВ ИНОСТРАННОГО В РУССКОМ ДОРЕВОЛЮЦИОННОМ КИНОПРОИЗВОДСТВЕ

Жбанкова Елена Васильевна

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова

В докладе речь пойдет о конкурентной борьбе между отечественными и иностранными кинопредпринимателями в дореволюционной России за место на рынке. В начале XX в. производство фильмов требовало минимальных вложений, но приносило немалый доход.

Братья Люмьер, запатентовав свой «синематограф» в 1895 г., предвидели огромный коммерческий успех изобретения. Обучив несколько человек работе с аппаратом, они отправили их в разные страны для съемок, печати и демонстрации фильмов.

В России первым предпринимателем был Рауль Гюнсбург, показавший весной 1896 г. в Москве и Санкт-Петербурге несколько картин. После него в Россию потянулись другие иностранцы, стремящиеся заработать хорошие деньги на модной новинке.

До Первой мировой войны в русское кино вкладывали капиталы фирмы «Пате», «Гомон», «Эклер», «Кодак», «Дональд и К^о» и др. Они выпускали хроникальные и игровые фильмы, потакая вкусам неразборчивой публики. В результате на счетах иностранных фирм скапливались солидные средства.

В борьбу с иностранным капиталом вступили русские кинопредприниматели. Некоторые из них не гнушались самыми сомнительными средствами в погоне за прибылью, совершенно не заботясь о качестве кинопродукции, с которой им приходилось иметь дело. Типичным представителем кинодельцов подобного сорта был разбогатевший купец Г. Либкен, занимавшийся кинопрокатом.

Однако нами в основном рассматривается деятельность тех русских кинопредпринимателей, которые прикладывали значительные усилия в стремлении занять первые позиции на отечественном рынке с помощью повышения художественной ценности кинокартин. Таковыми были А. Ханжонков, А. Дранков, М. Трофимов, И. Ермольев и др. Самым последовательным борцом с иностранцами был А. Ханжонков, использовавший разные способы, чтобы обойти конкурентов. Тут были и совместные съемки, и заключение договоров о написании сценариев со знаменитыми писателями того времени, и привлечение капиталов московских промышленников, и разумная прокатная деятельность, и т. п. Конкретным ярким примером

подобной деятельности Ханжонкова могут служить съемки юбилейной картины «1812 год». Он собрал с московских промышленников сумму в 250 тысяч рублей; эти средства были потрачены на фильм.

Не желая терять лидерства, в 1912 г. фирма «Пате» подписала договоры о написании сценариев со знаменитыми писателями. Ханжонков сделал то же самое, но с предложением гораздо больших гонораров. «Пате» официально объявляет об открытии прокатного отдела, Ханжонков открывает отделения по прокату в городах России. Ханжонков выпускает картину «Пьянство и его последствия», снятую на Хитровом рынке, «Пате» там же снимает картину «Пасынки судьбы», указав в рекламе, что в картине участвуют герои М. Горького.

Перед началом Первой мировой войны в России было представлено более полусотни зарубежных кинофирм, а отечественных только двадцать две. Несмотря на все усилия кинопромышленников-патриотов, они так и не смогли потеснить иностранный капитал на русском рынке.

ФИЛЬМ «ЛЕВИАФАН» КАК ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЭКОНОМИЯ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

Заостровцев Андрей Павлович

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург),
Европейский университет в Санкт-Петербурге

Базовые качества институционального устройства общества редко находят всестороннее отражение в художественном произведении. Тем более — в кино. Фильм «Левиафан» режиссера А. Звягинцева представляет собой редкое исключение. Рядом с ним в этом плане можно поставить такие монументальные ленты, как, например, фильм Л. Висконти «Гибель богов».

Ядро российских институтов складывается из самовластья мафиозного государства, властесобственности, сословности, и идеократии. Фильм ярко раскрывает все эти характеристики.

Самовластье. Власть выступает как неподотчетное никому и не следующее никаким правилам (законам) воплощение завернуто-

го в государственную оболочку насилия. В сущности это произвол сросшихся с государством частных лиц, неформально санкционированный им. Это право на произвол является самым ценным активом в российском обществе, следовательно, и самым привлекательным. Если рассмотреть структуру занятости совершеннолетних персонажей, то в основном они представлены госслужащими, причем по большей части силового блока.

Государство мафиозного типа. Ключевой сценой, высвечивающей мафиозную природу российского государства, является совещание мэра с местными руководителями правоохранительных органов (председателем суда, прокурором, начальником полиции). Она по стилистике и речевому жанру ничем не отличается от сходки лидеров преступных сообществ. Да и по содержанию обсуждаемого вопроса. О том, что в России царит не управление на основе закона, а управление при помощи закона как инструмента реализации интересов акторов криминального государства, буквально кричит каждая сцена фильма с участием силовиков.

Властесобственность (или власть-собственность). Право на присвоение определяется не столько имущественным, сколько властным статусом. Имеет место примат последнего над первым. Более того, судьба частного предпринимателя показывает, что в этой системе человек не обладает самопринадлежностью, а напротив, он сам есть принадлежность государства-Левиафана. Здесь не существует полноценной частной собственности на физические блага, поскольку не может быть собственником тот, кто персонально несвободен. Обращенная к Сергееву фраза пьяного мэра Шелевята «У тебя никогда никаких прав не было, нет и не будет!» раскрывает суть дела. Напомним, что в конечном счете «проблема Сергеева» решается традиционным для России методом расправы с непокорным третьим сословием, — через арест и, по всей видимости, сфальсифицированное уголовное дело.

Сословность. В сословном обществе индивиды обладают неравными правами, и степень этого неравенства определяется статусностью сословия, к которому принадлежит тот или иной индивид. Автослесарь Сергеев как представитель низшего сословия обзаводится административным ресурсом (дружит с полицейскими), но этого ресурса достаточно лишь для освобождения его из отделения милиции, но никак не для решения главного для него вопроса.

Административные ренты (коррупция). Коррупция не является темой фильма, но фактически она в нем постоянно проглядывает.

В сущности, это не коррупция, а распределение административных рент между статусными сословиями: от мелких полицейских до мэра. Зрителю понятно, что благополучие мэра и местных силовиков не ограничивается их зарплатой. И, более того, ему интуитивно ясно, что это теневое распределение идет далеко вверх и пронизывает всю систему.

Идеократия. Сословное общество государственно-криминального произвола получает идеологическое оформление от православной церкви, ради строительства храма которой и размалывается жизнь мелкого предпринимателя. Характерны обращенные к мэру слова архиерея: «Мы с тобой, конечно, соратники. Одно дело делаем». Если бы дом Сергеева мэр отнимал для каких-нибудь собственных или коммерческих нужд, то финал был бы не столь сильным. На месте живого бизнеса и семейного уюта воздвигнут храм Левиафана.

БАНК КРОВИ: ЭКОНОМИКА ВИДЕНИЯ В «СТРАСТИ» БРАЙАНА ДЕ ПАЛЬМЫ

Захаров Михаил Михайлович

Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А.Герасимова

Доклад посвящен экономике образа в фильме Брайана де Пальмы «Страсть» (2012). Исследуется используемый режиссером визуальный эксцесс для вовлечения зрителя в активный диалог. Рассматривается концепция «видения» в контексте фильмографии режиссера, эксцесс на различных уровнях (жанровом, стилистическом — операторском, звуковом, художественном, актерском и нарративном), а также взаимосвязь этики и экономики кинообраза у де Пальмы.

Жак Риветт однажды назвал Жана-Люка Годара интертекстуальным террористом, имея в виду страсть к аллюзиям, прямым и непрямым заимствованиям, скрытым цитациям в творчестве последнего. Интертекстуальным террористом по праву может считаться другой режиссер-синефил — Брайан де Пальма. Цель настоящего доклада — рассмотреть, с какой целью в фильме «Страсть» режиссер бомбардирует зрителя динамическими образами. «Страсть» выбрана неслучайно: этот фильм активно цитирует творчество самого де Пальмы и аккумулирует многие идеи из его предыдущих работ.

Актуальность данного доклада обусловлена возросшим статусом де Пальмы в профессиональном сообществе. За последнее десятилетие его творчество подверглось тщательному пересмотру и переоценке; например, в журнале «Slant Magazine», где была проведена ретроспектива фильмов де Пальмы (2006), книге Дугласа Кизи «Brian De Palma's Split-Screen: A Life in Film» (2015) или документальном фильме Ноа Баумбаха «Де Пальма» (2015).

Де Пальма — режиссер-экстраверт, живой и охотно идущий на контакт. В связи с этим логичным показалось исследовать несколько интервью разных лет. Также были проанализированы: предыдущие работы де Пальмы, чтобы выявить основные особенности его творчества; фильм «Страсть», чтобы определить основные моменты эксцесса; паратекст фильма, чтобы указать на то, как де Пальма субверсирует зрительские ожидания.

Выдвигаемые тезисы: 1) кэмп, эксцесс и стилизация как неотъемлемые составляющие фильмографии де Пальмы (краткий обзор творчества); 2) стилистический эксцесс фильма «Страсть», анализ эксцесса на уровне художественного решения (подражание, фетиши, модное измерение фильма, product placement, декорации), актерской игры (транстекстуальный потенциал актера — Рейчел Макадамс и образ Регины Джордж из «Дрянных девчонок»), операторской работы (избыток визуальной цитации, киноприемов), звукового решения (саундтрек Пино Донаджио и звуковой эксцесс); 3) нарративный эксцесс (сон внутри сна внутри сна; «подавляющий», в терминологии Дэвида Бордуэлла, натратив, переусложнение оригинальной сюжетной схемы из «Преступлений любви» Алена Корно); 4) жанровый полиморфизм (в глазах зрителя, в зависимости от опыта и интуиции, фильм может оказаться как триллером, так и черной комедией); 5) вуайеризм и эксгибиционизм «Страсти»: властью в фильмах де Пальмы обладает тот, у кого монополия на зрение, взаимодействие героев с различными медиумами (скайп, камера айфона, скрытое видеонаблюдение); 6) кинообраз по де Пальме: имманентный садизм зрения и кино, убийство как искусство, необходимость новой экранной этики.

Гротеск и эксцесс в творчестве де Пальмы блокируют возможность зрительской идентификации и создают искусственное пространство с ходульными персонажами-схемами. В «Страсти» де Пальме необходима доля отстранения, чтобы занять критическую позицию по отношению к корпоративной системе. Зритель перестает быть просто зрителем, но втягивается в сложную игру, требующую от него мыслительной работы.

КИНЕМАТОГРАФ КАК ТЕХНОЛОГИЯ МИФА

Игнатъев Владимир Игоревич,

Вдовиченко Николай Витальевич

Новосибирский государственный технический университет

Кинематограф, как часть медиакультуры, создает мифы, позволяющие человеку воспринимать объективное окружение. Миф не ограничивает себя задачами посредника между человеком и реальностью, а являет своеобразный механизм управления человеком, который проникает в самую его суть, в сознание и подсознание, формируя установки. В конечном итоге миф с помощью медиа создает особую мифологическую реальность, которая начинает восприниматься человеком как истина, как объективная реальность.

Мифологические технологии относят к креативному искусству, примерная дата рождения которого — середина 1990-х гг. Современная киноиндустрия в последние годы является не результатом художественно-эстетического творчества, а все отчетливее становится частью технического производства, направленного на обеспечение спроса на рынке. Мифологизм в подходе к созданию кинокартин является способом привлечения большего количества зрителей.

Применительно к современному искусству кино можно выделить следующие приемы художественного мифологизма: нарушения причинно-следственных связей; смещение времени и пространства и своеобразное, авторское их совмещение; наличие персонажей — оборотней и двойников; реконструкции древних мифологических сюжетов с авторскими допущениями; помещение мифологического героя в события сегодняшнего дня; лирическая, притчевая тональность; смешение героев национального фольклора с персонажами древних мифов; ориентация на архетипические константы жизни (домашний очаг, любовь и др.); жонглирование всевозможными знаковыми символами.

Мифология в данной отрасли превращается в знаковую систему, переводящую систему смыслов, значений и функций, возвращающую их к первым и основным человеческим вопросам о сути человека и смысле бытия.

Используются следующие способы реализации мифологизма в современном кино: ориентация на архетипические системы координат (дом, очаг, дорога, любовь, жизнь и т. д.); притчеобразность; воссоздание «исторически правдивых», мифологических осей коор-

динат, в которые помещаются современные герои; помещение мифологических героев в современность; использование отдельных свойств мифологического мышления (например, смещение времени и пространства, появление двойника или тени); создание собственной мифологии.

Зритель оказывается «заколдованным» манипуляторами, которые оказывают влияние на его подсознание. Любое магическое воздействие основывается на неосознаваемой вере в чудо. Использование в современном кино мифотехнологий основывается на следующих архетипах: ребенка, который символизирует пробуждение индивидуального сознания, становится началом всего нового и является образом будущего; тени или двойника, который символизирует подавляемые желания и мотивы (в кино этот архетип несет образ зла, негативной ситуации, болезни или проблемы, которая решается чудесным образом); архетип души или матери, символизирующий желание любить, защищать, жертвовать собой во имя любви, сохранить традиции, отношения (в рекламе воплощается двойко: как эротический образ, воплощение тайных желаний и как образ верности и преданности, «берегини», хранительницы семейного очага); архетип анимус, который символизирует мужское начало со всеми его позитивными и негативными проявлениями — как мужественности, силы, так и агрессии и насилия (в современной рекламе деформируется в образ преуспевающего и статусно защищенного бизнесмена, способного планировать свои действия).

В такие моменты в зрителе на бессознательном уровне проявляются коды потребителя, пробуждается дремлющая скрытая энергия, концентрирующая фокус восприятия на определенном образе, который вызывает интерес. Сложность использования архетипов в кино состоит в том, что для воссоздания в подсознании зрителя архетипического образа необходимо располагать информацией трансперсонального характера, т.е. знать глубинные механизмы коллективных ассоциативных связей.

ДЕНЬГИ И ИХ СИМВОЛИКА В КИНЕМАТОГРАФЕ БРАТЬЕВ ДАРДЕНН

Ильина Ксения Владимировна

Санкт-Петербургский государственный университет

В предлагаемом докладе будут исследованы мотив денег и их символика в кинематографе братьев Дарденн. После неоднократных побед на Каннском фестивале, где впервые они обратили на себя пристальное внимание фильмом «Розетта» в 1999 г., творчество братьев, выходцев из Бельгии, находится под острым прицелом критиков и зрителей. Анализ проводится на примере восьми игровых фильмов: «Обещание» (1996), «Розетта» (1999), «Сын» (2002), «Дитя» (2005), «Молчание Лорны» (2008), «Мальчик с велосипедом» (2011), «Два дня, одна ночь» (2014), «Неизвестная» (2016). В каждом из этих фильмов деньги играют важную роль в жизни героев, даже если деньги (будь то заработная плата или социальное пособие) в их жизни отсутствуют. Это отсутствие также приобретает символическое значение. Герои Дарденнов всегда находятся в особых отношениях с деньгами, и в первую очередь интересна значимость денег для них. У героев фильмов денег всегда мало, порой их и вовсе нет, что накладывает отпечаток на их отношения с окружающим миром — они чувствуют себя отщепенцами, маргиналами, и это ощущение оказывается много глубже, чем ощущение социального неравенства. Так же, как и мотив отсутствия работы, ее постоянного и тщетного поиска, мотив денег — один из ведущих в кинематографе братьев.

Безусловно, деньги как символ берут свое начало в буржуазной литературе XIX в., и традиция темы, начавшаяся с произведений Бальзака и Флобера, велика. На сегодняшний день в кинематографе утвердилось целое понятие — финансовое кино, ставящее во главу угла именно вопрос денег и способов взаимодействия с ними в современном капиталистическом обществе. Дарденны — создатели с интеллектуальной составляющей в работах, нравственным стержнем, тонкостью чувств органично вписываются в сложившуюся традицию, в то же время подходят к теме по-своему. Герои братьев измеряют в деньгах все: начиная от квартирной платы и заканчивая жизнью детей. Цифры в фильмах точны, порой до абсурдности, и наряду с другими мелкими, но важными деталями, составляют то неповторимое своеобразие, то почти физически ощутимое воздействие кинематографии братьев.

КИНЕМАТОГРАФ И СИМВОЛИЧЕСКИЙ КАПИТАЛ ТЕРРИТОРИИ

Кадочников Денис Валентинович

Санкт-Петербургский государственный университет

Символический капитал территории представляет собой совокупность привлекательных (что не всегда значит позитивных, но однозначно интересных) образов, представлений, интерпретаций этой территории, которые существуют в сознании людей и / или в доступных для них медийных произведениях. Эти образы и представления, эта репутация и престиж территории (отдельного городского района, города, региона, страны) могут эксплуатироваться для извлечения осязаемых экономических выгод. Но представление о той или иной территории как интересной, заслуживающей внимания, привлекательной не возникает спонтанно. Какими бы объективными преимуществами ни обладала данная территория в сравнении с другими, необходимо, чтобы они нашли свое отражение и интерпретацию в текстах, в символах, изображениях, а уже затем, посредством различных медиа вошли в сознание людей. Этот процесс подразумевает мобилизацию и инвестирование разнообразных ресурсов, причем как стандартизированных / рыночных (рабочая сила, услуги и расходные материалы фотографов, кинематографистов, авторов информативных текстов, издателей и т. п.), так и уникальных / нерыночных (талант, вдохновение).

Но если мобилизация рыночных ресурсов для создания привлекательного образа территории, повышения ее узнаваемости и престижа, т. е. для создания символического капитала может быть скоординирована, организована (например, властями или представителями бизнеса), то с талантом и вдохновением дело обстоит несколько сложнее. Перефразируя классика, скажем: можно купить (заказать, оплатить) рукопись (фильм, песню) и ее распространение, но не вдохновение и не талант. По заказу снятые художественные фильмы (как и по заказу написанные беллетристика, песни и т. п.), призванные прорекламировать ту или иную территорию (и шире — те или иные идеи и образы), очень часто поражают контрастом между вложенными средствами (заметными по техническому качеству съемок, по объему отснятого материала, по гонорарам приглашенных актеров или комментаторов) и художественной посредственностью и вторичностью. В таких случаях имеет место не инвестирование в символический капитал, а скорее растрата средств; если же объ-

ем создания бездарных произведений о той или иной территории оказывается слишком велик, то это может разрушить и имеющийся символический капитал, оттеснив действительно ценные образы и ассоциации. А между тем крупные события (типа круглой даты со дня основания города или годовщины того или иного исторического события) регулярно сопровождаются заказами на создание художественных произведений (в том числе и кинофильмов, как правило в жанре киноальманаха «Город X, я тебя люблю» и т. п.), которые по замыслу заказчиков (чаще всего органов власти) должны стать новой страницей в истории отечественного и мирового искусства, но чаще служат опозлению и вульгаризации того, что должно быть воспето. Означает ли это, что властям и бизнесу нужно вообще отказать от попыток преумножения символического капитала территории? Представляется, что нет.

Необходимо осознать, что символический капитал создается и преумножается не только путем инвестирования в создание новых произведений, но и путем инвестирования в популяризацию и распространение уже созданных произведений, уже снятых кинофильмов. Причем во втором случае оценка художественной ценности уже созданного произведения оказывается заведомо проще, а главное объективнее, чем попытка предвидеть ценность вновь заказываемого произведения. Сохранение и преумножение символического капитала территории может быть более эффективным, если вместо создания шаблонных фильмов и текстов заинтересованные стороны будут инвестировать ресурсы в распространение и популяризацию уже подтвердивших свой художественный уровень произведений (причем это могут быть как подзабытые или малоизвестные классические произведения, так и произведения, созданные недавно). Это может быть реализовано посредством, например, организации кинопоказов тех или иных фильмов в отдельных залах или на телеканалах; посредством размещения качественных версий этих фильмов в интернете (при наличии правовой возможности); организации перевода фильмов на иностранные языки или языки народов страны с последующим озвучиванием, посредством снабжения субтитрами (это особенно актуально, когда ставится задача преумножения символического капитала в международном масштабе); создания документальных фильмов и дискуссионных передач о данном художественном кинопроизведении и т. п. Аналогичный подход к популяризации в целях преумножения символического капитала территории применим и к произведениям других художественных жанров.

ДВИЖЕНИЕ, ВРЕМЯ, МАШИНА: ПРОБЛЕМА КИНООБРАЗА

Капельчук Ксения Александровна

Ассоциированный научный сотрудник Центра изучения зон культурного отчуждения и пограничья Социологического института Российской академии наук

Делез рассматривает кинематограф как развивающуюся систему кинообразов, от образа-движения к образу-времени. В рамках аксиоматики образа-движения производится ряд проблематизаций машины: это киноглаз, взгляд, принадлежащий самой материи в диалектическом монтаже Д. Вертова, механические композиции французской школы монтажа, инструментальные машины Чаплина, абсурдные машины Китона и т. д. Особое развитие в каждом случае получает вопрос о том, в какие отношения — угнетения, освобождения, слияния — машина вовлекает человека, но при этом в контексте делезовской концепции сама машинная структура выступает прежде всего как способ извлечения движения, ритма, композиции. При переходе к образу-времени, порывающему с образом-движением, эта тематика, как кажется, вытесняется и отходит на второй план. Тем не менее, говоря о том, в каком направлении может далее развиваться кинематографический образ, Делез указывает на решающую роль «новых автоматов», указывает, что электронному образу предстоит либо преобразить кинематограф, либо заменить его собой, обозначив его смерть. Именно вопрос о машине заставляет Делеза встать на внешнюю точку зрения по отношению к кино.

Но не обусловлена ли необходимость обращаться к этой внеположенной проблематике, отбрасываемой на кино тенью капитала? Образ машины, как он сложился в современности, генетически связан с этим феноменом. Капитал, производящий капитал, машины, производящие машины: они взаимно обуславливают и индуцируют друг друга. Правда, вопрос о характере этой обусловленности решается неоднозначно. В свое время машина была осмыслена как разновидность «физического капитала»; Маркс же, трактуя капитал как стоимость, исключает машину непосредственно из формулы капитала, но указывает, тем не менее, что машина выступает «средством производства прибавочной стоимости», что уже за пределами марксовского анализа порождает дискуссию о машинной прибавочной стоимости и о том, какой статус в этой связи имеет сама машина.

Концептуальной здесь становится фигура робота как предельного пролетария и возможного субъекта революции.

Проработка в кино данной проблематики (прежде всего в кино массовом), богатом на сюжеты о восстании машин, претерпевает любопытную эволюцию как в контексте делезовской теории образов, так и в контексте тематики капитала. Доклад призван проиллюстрировать данную проблематику рассмотрением развития машинного образа на примере фильма «Мир Дикого запада» (1973, первая художественная полнометражная картина с использованием компьютерных изображений) и одноименного сериала (2016). Интерес здесь представляет не только анализ сюжета, стоящего за сложно выстроенным нарративом с вопросами о сущности сознания, желания, эксплуатации, любви, но самого способа выстраивания образа, его специфический монтаж, который любопытным образом встраивается в делезовские рассуждения об образе-движении и образе-времени.

ПРОДЮСЕРЫ ИЛИ АВТОРЫ: КОММЕНТАРИЙ К ИТОГАМ ВРУЧЕНИЯ ПРЕМИИ «ЗОЛОТОЙ ОРЕЛ» (2017)

Кащенко Елена Сергеевна

Санкт-Петербургский государственный университет

Предлагаемый доклад основан на комплексном анализе пяти «главных» фильмов, представленных на XV церемонии вручения премии Национальной академии кинематографических искусств и наук России «Золотой орел». В число номинантов вошли: «Ледокол» (режиссер Николай Хомерики), «Коллектор» (режиссер Алексей Красовский), «Дуэлянт» (режиссер Алексей Мизгирев), «Экипаж» (режиссер Николай Лебедев), «Рай» (режиссер Андрей Кончаловский).

Учитывая тот факт, что вышеупомянутая церемония была связана с подведением итогов Года российского кино (2016), нам кажется особенно интересным рассмотреть соотношение экономической (продюсер) и авторской (режиссер) составляющих упомянутых картин. Изменилась ли современная ситуация в отечественном кинематографе и удалось ли прийти к относительно гармоничному балансу представителям двух этих профессий? Привлекает ли широкую

аудиторию зрителей авторское начало в кинематографе? Является ли мультиплекс неприемлемым местом для показа авторского кино? Это основной круг вопросов, формирующих структуру доклада.

Кроме того, нам представляется возможным в очередной раз затронуть тему кинематографического постмодерна, апеллируя к визуальному ряду и сюжетам вышеуказанных картин. Насколько представители отечественного кино оказались «зависимы» от западных коллег (современников и классиков) в отношении творческой составляющей кинопочерка? Это достаточно легко представить, пользуясь сравнительным рядом соответствующих «фотокадров». Разумеется, речь идет не о прямолинейном заимствовании, а только о творческой интерпретации предшествующих визуальных источников.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КАПИТАЛИЗМА И КОНСЮМЕРИЗМА В ФИЛЬМАХ ДЭВИДА КРОНЕНБЕРГА

Кечик Александр Владимирович

Санкт-Петербургский государственный университет

В докладе предлагается альтернативный вариант аналитики творчества Дэвида Кроненберга без использования больших теорий, что позволяет также рассмотреть его идеи вне влияния различных теоретических концепций. Особый упор сделан на образ консюмеризма и капиталистической модели, схожий во многих произведениях Кроненберга.

В фильмах Кроненберга конструируется оригинальная модель общественного устройства, исследование которой позволит лучше понять этого режиссера. Капитализм и консюмеризм для Кроненберга — наиболее значимые черты общества, максимально ярко показанные в фильме «Космополис», однако для более развернутого описания их свойств и места в мире (по Кроненбергу) нами использованы фильмы «Опасный метод», «Экзистенция», а также книга «Употреблено».

Подобное исследование позволяет отойти от классических психоаналитических трактовок Кроненберга, создать новую схему работы: от образа общества, созданного во всех фильмах режиссера, к конкретным произведениям и их деталям.

Дэвида Кроненберга можно назвать уникальным режиссером: создав свой, запоминающийся стиль, завоевавший множество поклонников, Кроненберг в какой-то момент кардинально изменил его. Переход от исследования телесности к почти политической проблематике может казаться неожиданным. Однако можно увидеть определенную логику в последовательности тем, с которыми Кроненберг работает.

Существует, однако, общая черта, характерная для всех фильмов Кроненберга: в центре внимания всегда находится функция человека, понимаемого либо в качестве социального субъекта, либо физического тела. Соответственно, изменение стилистики и проблематики фильмов Кроненберга предстает лишь как развитие и расширение его сферы интересов: от физиологии он переходит к социологии.

При этом фильмы Кроненберга трудно назвать психологичными, скорее их следует уподобить новому французскому роману, где автор сознательно стремится не приписывать своим персонажам легко понимаемую мотивацию и черты личности. Персонажи Кроненберга (второй половины его фильмографического списка, первая же характеризуется несколько иной проблематикой) — это олицетворение некоего общественного процесса или института. Проанализировав таким образом фильмы Кроненберга, можно увидеть образ общества, который создает этот канадский режиссер.

КАПИТАЛИЗАЦИЯ НАСТАСЬИ ФИЛИППОВНЫ ПО ДЕЛЕЗУ И МАРКСУ (на материале экранизаций Достоевского)

Кириллова Ольга Алексеевна

Санкт-Петербургский государственный университет

Капитализация как экономический термин означает преобразование средств в добавочный капитал, способствующее его приращению; соответственно, Настасья Филипповна из романа Достоевского является эталоном капитализированного образа, в котором героиня как физическое тело / как тело первоначального капитала докапитализируется прибавочной дихотомией денег / огня, образуя таким образом кинематографическую *par excellence* целостность; априорная кинематографичность капитализированного образа об-

условлена монтажной визуализацией его добавленной экономической стоимости внутри литературного текста. При этом на основе данной капитализации осуществляется рыночная оценка кинообраза «в вечнозеленых единицах». Операция дизъюнкции капитализированной целостности, при которой осуществляется выделение социуса, понимаемого по Ж. Делезу как «полное тело», «элемент антипроизводства», «непроизводящая и непорожденная остановка», являющегося согласно К. Марксу не продуктом, но некой «естественной и божественной предпосылкой труда», «присваивающего избыточный продукт и приписывающего себе целое и части процесса», осуществляется при конкретных жестах кинематографической деконструкции «прекинематографического» и «панкинематографического» образа капитализируемой феминности. Подобная ре / де / конструкция наиболее радикальна в кинематографических версиях романа Достоевского: элиминирующий «прибавочный капитал» выпадающей сцены-фетиша (здесь для исследователя наиболее интересны «Настасья» Анджея Вайды и «Возвращение идиота» Саши Гедсона), на фоне киноверсий в наибольшей степени фетишизирующих «прибавочный капитал», составляющий с образом-социусом единое целое, завершающий радикальным жестом траты как деструктивного дара процесс его докапитализации, определяющей рыночную стоимость (таковы «классические» киноверсии И. Пырьева, А. Куросавы, Дж. Ваккари).

ЭСТЕТИКА ТЕЛА В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ РЕМЕЙКЕ

Козловский Владимир Вячеславович

Санкт-Петербургский государственный университет,
Социологический институт Российской академии наук

Зиновьева Полина Михайловна

Санкт-Петербургский государственный университет

В российском кинематографе постсоветского периода сформировалось особое направление — ремейки и сиквелы советской киноклассики. Среди самых известных «Карнавальная ночь 2, или 50 лет спустя» (2006), «Ирония судьбы, или С легким паром!» (2007, наиболее удачный в кассовом отношении), «Возвращение мушкетеров,

или Сокровища кардинала Мазарини» (2007), «Служебный роман» (2011), «Джентльмены, удачи!» (2012). Зрительский спрос на ремейки как формат современного массового кино стимулировал развитие особой сферы кинобизнеса. Специфический ракурс в российском ремейке задан современной репрезентацией телесности. Тематика тела и практик телесности, согласно авторам «Истории тела» [1], выдвигается в центр художественной и научной аналитики. Телесность в ремейках предстает как новое изображение тела, включая эротику, интимность, телесную и сексуальную культуру.

В новом прочтении советской киноклассики визуализируется одновременно ретроспектива и антитеза традиционному взгляду на роль и место телесности в культуре и повседневной жизни. Например, стирается различие гендерных ролей, размывается грань между маскулинностью и феминностью в презентации своего тела и практик ухода за ним. Характерен эпизод опровержения типичного стереотипа, относящегося к девушкам-секретаршам, когда молодой человек точит ногти на рабочем месте. Преобладает изображение наготы и прослеживается акцент на стройном теле как эталоне красоты. Во многих мизансценах делается акцент на эротичности как мужского, так и (в основном, конечно) женского тела. В классических прообразах образ сексуально привлекательного эротичного женского тела был на периферии. Например, декольте у мужчин и женщин, мини-юбки, у мужчин часто шорты, оголение тела до возможного предела в конкретном фрейме.

В повседневном телесном поведении, в питании, в поддержании здорового образа жизни героев ремейков мало перемен. Зачастую присутствует обязательный и постоянный атрибут употребления алкоголя на празднованиях и вечеринках, но приготовление домашней пищи встречается редко. Фастфуд становится обязательным элементом рабочих будней.

Постоянное присутствие макияжа в любой ситуации отображает боязнь современного человека негативной реакции на его естественный облик. К тому же прослеживается своеобразный культ молодости, мотивирующий выбор в ремейк-картину юных или по крайней мере молодо выглядящих актеров, что ведет к определенной трансформации самой истории. На примере картины «Джентльмены, удачи!» можно проследить попытку «омоложения» героя Сергея Безрукова (на момент съемок фильма актеру было 37 лет) посредством имиджа и выбора тинейджерской одежды. Такие приемы отображают психологическую защиту от страха старения. Девушки

ухожены в любых обстоятельствах, обязательно присутствие макияжа во всех случаях, даже во время сна, дома. Мужчины озабочены внешним видом, прической, цветом, объемом и укладкой волос.

Торжество духовной красоты в ремейках возможно лишь в тандеме с внешним преображением, которое требует обязательного обращения к профессионалам индустрии красоты — визажистам, парикмахерам, мастерам педикюра, стилистам. Помощь представитель указанных профессий пропагандируется как необходимая мера для успешного конструирования образа и управления впечатлением. Достижение духовной красоты сопровождается внешним преображением, обращением в салоны, к опытным специалистам для подбора одежды, создания образа, макияжа, прически. Расцвет физической красоты в сюжете приравнивается успеху в личной жизни, в работе. Таким образом, ремейки выполняют важную функцию капитализации по-новому понятой телесной красоты и заботы о теле. Капитализация красивого тела в ремейке означает символизацию и символический капитал. В частности, советские кинообразы приравниваются к святыням множества знаков и символов недавнего прошлого. Их значение прочно закрепилось в социокультурном пространстве и представлениях россиян, а «покушение» на них вызывает чувство беспокойства, неудовлетворенность и ностальгию. Культурный капитал телесности кинопрообраза в целом фиксируется в знании, узнаваемости примет советского человека, воспроизведении черт и свойств прошлого, возобновлении эстетических и этических ценностей через механизмы памяти и память об ответственности людей, обстановке прошлого, в ностальгии и воспроизведении их в дискурсе и визуальных образах ремейк-фильмов.

Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ проекта № 16-33-00020.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. История тела / под ред А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. В 3 т. М.: Новое литературное обозрение, 2012.

КАПИТАЛИЗМ КАК КИНОПЕРСОНАЖ

Корнев Вячеслав Вячеславович

Санкт-Петербургский государственный университет телекоммуникаций
имени профессора М.А. Бонч-Бруевича

Работа посвящена автопортретным образам капитализма в коммерческом кинематографе. На примере одноименных книги и фильма «Космополис» устанавливаются некоторые важные закономерности функционирования капитала, власти, денег в современном мире. Марксистское понятие «отчуждение» исследуется в сфере фантазий и мироощущения современного субъекта. Исследование художественных образов капитализма (как социального вампира, некрофила, архитектора Матрицы) переходит в анализ неумолимой логики обращения капитала. Но является ли эта логика прочной и вечной?

«Капитал — это мертвый труд, который, как вампир, оживает лишь тогда, когда всасывает живой труд и живет тем полнее, чем больше живого труда он поглощает» — Маркс К. «Капитал».

«Призрак бродит по миру — призрак капитализма» — Деллало Д. «Космополис».

Многим очевидны родственные отношения общества потребления и кинематографа, похищенного, по выражению Михаила Ямпольского, «у ученых коммерческим шоу-бизнесом» [3, с. 17]. В обществе хорошо продаваемых зрелищ кино стало не только доходной индустрией, но и своеобразным черным ящиком, бортовым самописцем капитализма. В формирующемся в начале XX в. режиссерском кинематографе капиталистические отношения рефлексировались непосредственно на экране — как в «Метрополисе» Фрица Ланга или «Новых временах» Чарльза Чаплина. В продюсерском коммерческом кино капитализм редко становится объектом исследования, но в качестве информационного фона, устойчивого социально-политического излучения всегда регистрируется на чувствительную киноплёнку.

Пользуясь топикой Лакана, можно выделить три уровня фонового присутствия капиталистических отношений в сюжетах и образах многих фильмов. На уровне Воображаемого капитал создает систему интегральных образов, с высоким коэффициентом узнаваемости и предсказуемости. В духе «Системы вещей» Жана Бодрийера

можно было бы создать классификацию системообразующих объектов, одновременно влюбляющих в себя и вызывающих чувство неясной угрозы. Небоскребы, мосты, автомобили (ключевое означающее по Бодрийяру), хайвеи, автомобильные развязки, буржуазные интерьеры, оружие и т. д. Дело не только в том, с какой настойчивостью и акцентированностью появляются в кадрах эти объекты. Важно то, что часто они и становятся героями истории; иногда де-юре, как, например, автомашина в «Кристине» (Christine, 1983) Джона Карпентера, иногда де-факто, как в бесконечных фильмах «Бондианы», где персонажами являются скорее хитроумные гаджеты (от стреляющей ручки до космического корабля), чем однотипные и линейные «главные герои». Самолюбование капитала, завороченность своей производственной мощью и товарным изобилием — фоновая тема голливудского кинемейнстрима.

На уровне Символического капитализм кодируется как система социальных отношений, моделей поведения и знаков различия. Идеология капиталистической конкуренции проникает и в тематику фантастических фильмов (где властная иерархия или логика товарно-денежных отношений автоматически переносятся в далекий космос и «внеземные цивилизации»), и в квазиисторические сюжеты (в которых мотивации и ценности героев прошлого подозрительно современны и меркантильны). В каких-нибудь бесконечных «Пиратах Карибского моря» все персонажи походят на контрагентов в поисках выгодной сделки — отношения дружбы, любви или ненависти носят вторичный характер и подчиняются только руководящей логике рыночной конкуренции. Язык коммерческого кинематографа целиком захвачен языком капитала, медиумом товарно-денежных отношений и логикой меновых операций.

Наконец, на уровне Реального капитализм — это непристойный секрет того, как все в действительности устроено. Перефразируя известные слова из «Матрицы» (The Matrix, 1999) можно сказать, что невозможно рассказать о капитализме, можно только на краткий миг прозреть и самому увидеть. В «Матрице» Вачовски система устроена как цикличная и сверхэффективная экономика, тотальный рисайклинг: люди клонируются и утилизируются, мертвые превращаются в питательную смесь, идущую на корм живущим. Влекущая и ужасающая тайна Матрицы не случайно породила такое множество критических интерпретаций, прежде всего марксистского толка. Например, в «Киногиде извращенца» Славоя Жижека читаем: «Мои друзья из лакановской школы говорят, что авторы “Матрицы”, ско-

рее всего, читали Лакана; приверженцы Франкфуртской школы видят в “Матрице” экстраполированное воплощение Kulturindustrie — отчужденно-овеществленную социальную Субстанцию (Капитал), которая воспринимается нами непосредственно, колонизирует нашу внутреннюю жизнь и использует нас как источник энергии» [2, с. 380].

В кинофантастике тайная непристойность капитализма часто выполняет функцию «макгаффина» и придает исходный импульс сюжету. Как сказал Брехт, что такое ограбление банка по сравнению с основанием банка? В нашем случае также несравнимы примелькавшиеся фантастические антуражи или технологии «будущего» в столкновении с фантастической жадностью, иррациональностью и бесчеловечностью архитекторов системы. Например, в задумчивом фильме «Луна» Дункана Джонса (Moon, 2009) зрителя ждет только один сюжетный сюрприз: оказывается, что работающих на лунном модуле астронавтов бесконечно убивают и клонируют, как расходный материал — это выгоднее, чем вахтовые командировки. В антиутопии «Остров» Майкла Бея (The Island, 2005) сытая жизнь в дивном диванном мире оказывается всего лишь скоротечным существованием доноров органов для богатых клиентов. Многие подобные рецепты эффективного использования человека в целях безотказного функционирования системы можно найти и в картинах других жанров. В сюжетах криминальной тематики травматическое ядро истории — это обычно подлый «секрет фирмы» (как, например, в The Firm, 1993) или непристойная тайна первоначального накопления капитала — все эти бесконечные истории о разного рода преступлениях, закладывающих основы финансовых империй.

Все это касается кинопродукции, структурирующей картину мира в категориях капитализма, снабженной его универсальным штрих-кодом. Однако есть еще фильмы, превращающие капитал в объект исследования и полноценный персонаж. В одном из самых интересных примеров последних лет — фильме Дэвида Кроненберга «Космополис» («Cosmopolis», 2012) по одноименному роману Дона Делилло героем становится мультимиллиардер Эрик Пэкер, внешнее и внутренне выражение капитала, его рабогосподин. Анализ «Космополиса» сосредоточен на шизофренической расщепленности героя на субъект и объект капитала, функцию и персону. Название произведения отсылает нас, разумеется, к легендарному «Метрополису», но если у Ланга конфликт создают классические отношения раба и господина, буржуа и пролетария, то в «Космополисе» дело на-

много тоньше. Проблема суперкапиталиста Пэкера в том, что он, так сказать, «оцифрован вживую», погружен во внутреннюю Матрицу, подключен к финансовым потокам не посредством гаджетов и биржевых сводок, а через ежеминутную работу собственного мозга. Не случайно в этом дремотно-безвольном состоянии, в котором граница жизни и смерти неощутима, Пэкер чувствует почти физическую близость к цифровым индексам хаотического круговращения капитала. Он похож на введенного в транс пророка, находящегося сразу в двух мирах, но при этом вне субъект-объектного разделения.

В романе Делилло Пэкер рефлексировал свое шизофреническое расщепление, эту лакановскую раздробленность и перечеркнутость субъекта (не будем забывать, что формуле капиталистического дискурса у Лакана у субъекта под чертой прячется господское означающее — как обезличивающий диктат «объективных» законов капитала). Он даже умирает вследствие этого противоречия, когда метастазы цифровой экономики окончательно «переписывают» его человеческую субъективность. В фильме Кроненберга герой деперсонализуется, превращаясь в модель, схему человека. Еще лучше сказать, что героем становится именно Капитал, а не капиталист. Изумительно точно использование в главной роли Роберта Паттинсона, который в массовом сознании навсегда будет связан с вампирскими «Сумерками». Так на сцене появляется редкий, но знаковый киноперсонаж — Капитал-Вампир (тогда как обычно капитал предпочитает держаться в тени — недаром деньги любят тишину и темноту). Бездушный герой Паттинсона лучше всего иллюстрирует перерождение в капитализме человеческих качеств в оптимизированные функции: вместо любви — секс, вместо красоты — смазливость, вместо личностных отношений — партнерская зависимость. Прогрессирующее омертвление героя — единственный двигатель вялого сюжета и буквальная иллюстрация тезиса о перманентном загнивании капитала. В духе фроммовского анализа некрофилии, Капитал мертвеет именно тогда, когда он лучше всего себя чувствует, — когда он с иголки одет, сыт, ухожен, натренирован в фитнес-клубе. Ведь в широком смысле слова, некрофил — тот, кто заменяет естественное искусственным. Поэтому полный контроль над живыми реакциями, механистичность и автоматизированность работы и повседневного быта — это признаки некрофильского разложения и гниения.

Понятно, почему Пэкер так жаждет прорваться к травматическому Реальному, хотя бы через боль и смерть. Эта разрушительная

жажда реальных ощущений, не искаженных защитными экранами общества дигитального потребления — очень современный психологический симптом, время от времени превращающий скучающих буржуа в обуреваемых опасными фантазиями экстремальщиков. Все вялотекущие приключения Пэкера в «Космополисе» подчинены поиску травматического ядра Реального в отчуждающих и экранизирующих структурах социальной реальности. В духе жижековской терминологии, можно было бы сказать, что проблема Пэкера в том, что вместо собственно Реального он встречает лишь Воображаемое Реальное или Символическое Реальное. Или в кантовской диспозиции — не вещи-в-себе, а явления, проекции нашей фантазии на Реальное, результат предположений о том, как должно выглядеть и функционировать Реальное.

Известной сентенции о том, что конец света проще представить себе, чем конец капитализма, «Космополис» противопоставляет картину внутренней деградации капитала. Финальный поединок раба и господина (длинная сцена объяснения-дуэли между Эриком Пэкером и Ричардом Шитсом) переходит в чтение обвинительного акта: «Ты должен умереть, из-за твоих мыслей и поступков. Из-за твоего дома и тех денег, которые ты за него заплатил. Из-за твоих ежедневных осмотров у врача. Только за это ты уже заслуживаешь смерти. Осмотр у врача каждый день. Из-за того, сколько у тебя было и сколько ты потерял. Из-за лимузина, портящего тот воздух, который необходим людям в Бангладеше. Только из-за этого ты уже заслуживаешь смерти» [1, с. 198]. Но офисный пролетарий Шитс — не единственный могильщик капитализма. Интегральной метафорой «Космополиса» становятся крысы — и те, что первыми бегут с корабля, и те, что переносят смертельную болезнь. Чума капитализма — это, помимо прочего, неконтролируемое перепроизводство денег: «Я как-то стихотворение читал, там крыса становится единицей валюты» [1, с. 68]. Аналогия самая прямая: крысы переносят чуму, деньги переносят болезнь капитализма. Маркс называл деньги властью, которую мы носим в собственных карманах. Садомазохистская связь раба и господина, труда и капитала зримо проявляется в одновременно «освобождающей» и «закрепощающей» функции денег.

Проблема в том, что тормозящая и связывающая функция товарно-денежных отношений вступает в противоречие с неизбежным развитием информационного общества (не случайно Дэниел Белл отдельно исследовал проблему социально-культурных проти-

воречий капитализма в ситуации эмансипации знания и порождаемых им новых технологий). Усиливающиеся противоречия между священным для капитализма копирайтом и принципами свободного распространения интеллектуальных продуктов в сети (на торрентах и т.п.) есть в то же самое время противоречие и между самим капитализмом и свободным развитием информационного общества. В ближайшей перспективе, как и в финале «Космополиса», место капитализма — на помойке истории.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. Делилло Д. Космополис. М., 2012. 224 с.
2. Жижек С. Киногид извращенца. Кино, философия, идеология: сборник эссе. Екатеринбург, 2014. 472 с.
3. Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М., 1993. 216 с.
4. Bell D. The Cultural Contradictions of Capitalism. N. Y., 1976.

ГОРОД КРИСТАЛЛОВ ВРЕМЕНИ В ФИЛЬМЕ «СТРАНА ОЗ» ВАСИЛИЯ СИГАРЕВА

Кропотов Сергей Леонидович

Уральский государственный экономический университет

Время действия фильма — новогодние праздники (2015), место — Екатеринбург. Стратегию фильмической репрезентации можно назвать экономимезисом, если воспользоваться одним из концептов Ж. Деррида. При этом происходит репрезентация не вещей, персонажей, конкретных мест, но процессов циркуляции, концентрации, растрачивания и даже сублимации различных сегментов капитала. В пространстве фильма происходит постепенный сдвиг от образа-движения к образу-времени, формирующему кристаллический образ, или, согласно Ж. Делезу, гилосигнум — образ, в котором сливаются виртуальные и актуальные образы. В итоге они перестают отличаться друг от друга и превращаются в фантазмагории. Жанр фильма — черная комедия с целым дивертисментом фантазмагорий, разыгрываемых блестящей плеядой кино-, литературных и даже политических звезд (И. Чурикова, Г. Куценко, В. Симонов, А. Баширов, Е. Цыганов, А. Ильенков, Е. Ройзман и др.). Щедрая трата каж-

дого из персонажей, проявляющаяся в эскалации безумных, смешных, страшных и даже отвратительных эксцессов, приводит в итоге фильма к катарсису.

Нелинейный хронотоп фильма — путь наивного человека, ничего не знающего о жизни в мегаполисе, среди опасностей лабиринта. Главная героиня — Ленка Шабадинова из Малой Ляли. И она, и все персонажи фильма — одномерны, неизменны, как «блуждающие скалы» в джойсовском Дублине, «знаки времени», доведенные до кристаллического состояния. Кристаллы эти, согласно Делезу, могут быть надтреснутыми, мутными и даже разлагающимися. Но при всей их слабости и ненадежности, они оказываются в смешной и страшноватой гиперреальности, в которой никто не лжет. Примечательно, что город каждого из них «подталкивает» (в духе нового патернализма) на свой предопределенный путь, включая в ответ на их крохотные партикулярные «инвестиции» нечто вроде экономически мотивированной неизбежности. Город для героини — это место феноменологического не-сознания, рассеянного, незаинтересованного восприятия, когда видеть и одновременно говорить никак не получается. Именно город и является подлинным актором, предлагающим каждому из инфантильных подопечных что-то свое, в меру его силы и слабости.

КОСТЮМ И БРЕНДЫ В КИНО: К ВОПРОСУ ОБ ЭКОНОМИКЕ И ЭСТЕТИКЕ КИНООБРАЗОВ

Кулиничева Екатерина Анатольевна

Российский университет дружбы народов

В докладе планируется рассмотреть взаимодействие экономических и эстетических составляющих производства кинообразов на примере костюмов и модных брендов в кино. В частности, на конкретных примерах с этих позиций будет проанализирован кейс спортивной обуви и ее упоминаний в кинематографе.

Материальный мир фильма является важным элементом его художественной составляющей и представляет собой весьма любопытный объект изучения для исследователей культуры и историков костюма и моды. Стоит отметить свойственную кинематографу

способность как фиксировать уже существующий символический статус определенных предметов в культуре, так и формировать этот статус самостоятельно, способствовать присваиванию им символического капитала, который затем может быть конвертирован в капитал материальный.

Не менее интересным предметом в данном контексте представляется взаимосвязь экономической и эстетической составляющей кинообразов. Вопрос их создания связан не только с художественными задачами, стоящими перед командой постановщиков фильма, но и с экономикой кинопроизводства; в частности, с такими явлениями, как продактплейсмент, оплаченное упоминание чего-либо в кино, а также мерчандайзинг, позволяющий студиям дополнительно зарабатывать на популярности фильма путем продажи созданных по его мотивам товаров, в том числе одежды и аксессуаров. В американской киноиндустрии обе упомянутые практики имеют достаточно давнюю историю.

Сегодня внимание к этим процессам велико. Отчасти это связано с особенностями современной медиасреды: доступные технологии позволяют публике не только максимально подробно изучить всю материальную составляющую кинопроизведения, но и максимально широко распространить это знание. В результате предметный мир популярных фильмов и сериалов оказывается досконально разобран, и даже небольшие предметы, появляющиеся на экране, подвергаются идентификации. Это создает чрезвычайно благоприятную среду для реализации экономического и эстетического потенциала кинообразов.

Конкретный кейс спортивной обуви также дает возможность поговорить об особенностях современной культуры (или культуры потребления), где разные ее формы непрерывно цитируют друг друга. Производители кроссовок поставляют «экипировку» героям фильмов разных жанров, от фантастических до реалистических, тем самым повышая свой символический капитал и степень лояльности аудитории. В свою очередь кино способно оказывать влияние на формирование определенных субкультурных явлений: в качестве примера можно упомянуть категорию «кино о баскетболе», значимую для представителей культуры сникерхедов, любителей кроссовок и собирателей знания о них. Также можно констатировать, что кинематограф является постоянным источником идей для индустрии спортивной обуви, что видно на примере рынка коллекционных кроссовок, где кинотематика является одной из самых популярных.

ПРОШЛОЕ КАК РЕСУРС КИНЕМАТОГРАФА

Куренной Виталий Анатольевич

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (Москва)

Память о прошлом является базовой характеристикой любого современного феномена культуры, включая кинематограф. В докладе рассматриваются основные аспекты кинематографического прошлого и его функциональные особенности. Рамочным медийным фактором, актуализирующим проблематику прошлого, является современная цифровая среда. В течение последнего десятилетия кинематограф переживает глубинную трансформацию медиатизации своего прошлого; доступ к киноархиву перестал быть привилегией узкой группы специалистов, значительный массив классического кинематографа доступен теперь фактически моментально для любого пользователя цифровых сетей. Эта медийная революция создает условия для усложнения и интенсификации обращения с прошлым в кинематографе. За пределами этих рамочных условий можно выделить несколько основных способов обращения кинематографа с различными онтологическими регионами прошлого.

Во-первых, кинематограф работает со своим собственным прошлым: подобно рода рекурсия образует основу специфически кинематографического кода. Соответственно, увеличение интенсивности обращения к прошлому создает условия для усложнения и развития кинокодов.

Во-вторых, кино работает с «историческим» прошлым — делает его предметом своего изображения. В докладе аналитически выделяются основные модусы исторического кино.

В-третьих, возникает специфический эффект сочетания обращения к историческому прошлому и определенного типа кинокода, что формирует специфическую инерционную колею (кинотрадицию). В качестве примера такой колеи в докладе рассматривается генезис исключения классической античности из российской кинотрадиции.

ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ИНДУСТРИИ СЕРИАЛОВ РЕСПУБЛИКИ КОРЕЯ: СТРУКТУРНО-ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Лазарева Ольга Викторовна

Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Создание и воспроизведение культурных смыслов может принимать разнообразные формы, что отражает гибкость этого процесса и его тесную связь с контекстом, определяющим условия существования культуры и влияющим на направление ее развития. Изучение конкретных моделей реализации культурного производства позволяет расширить границы понимания данного процесса, обогатиться эмпирическим материалом и приблизиться к пониманию специфики развития культурных форм. Индустрия сериалов Республики Корея — интересный и успешный пример культурного производства, что делает ее актуальным объектом для подобного культурологического исследования. Согласно данным Министерства туризма Республики Корея, дорамы (корейские сериалы) занимают второе место по уровню интереса у поклонников корейской волны и первое место по ассоциациям с продуктами «Халлю». Целью данной работы является определение специфики индустрии сериалов Республики Корея как способа культурного производства.

В данной работе под культурными индустриями будет пониматься форма серийного производства, распространения и потребления культурных текстов, в основе которой заложено творческое начало, транслирующее через продукты установки, схемы действий, нормы и подразумеваемое наличие значительной экономической ценности. Данное определение позволяет отразить ключевые характеристики явления, которые обуславливают его функционирование и являются основой для выделения структурных элементов: экономического, социализирующего и творческого. Каждый из них выполняет соответствующие функции для достижения общей цели — единства, устойчивости и развития структуры.

Междисциплинарный анализ указанной трехчастной структуры позволяет вычленить комплекс характеристик, отражающий особенности индустрии сериалов Республики Корея.

В рамках экономического компонента такими особенностями выступают: тесная связь с государством, жесткая конкуренция, высокая степень интернационализации, широкое распространение

практик продакт-плейсмент, сценарный подход и т. д. Анализ творческого компонента позволяет отметить жанровое разнообразие, глокализацию, ориентацию на эфирный формат, статус кумира как коммуникатора бренда. При обращении к содержанию социализирующего элемента становится возможным выявить существование устойчивых имиджей, выражающих национальную специфику (природа, история, население, менталитет, искусство, кухня, повседневная культура Республики Корея).

Результатом исследования стал вывод о преимущественно позитивном содержании имиджей страны в продуктах индустрии сериалов Республики Корея. Выбранные способы для трансляции имиджей способствуют постоянному расширению аудитории, преодолению культурных границ, установлению долгосрочных контактов, реализовываются в рамках единой идеи и существуют при поддержке государства. Сочетание указанных характеристик способствует актуальности продуктов индустрии сериалов Республики Корея, а так же способствует формированию устойчивого бренда страны.

ТОЖДЕСТВО ЛИЧНОСТИ И МИФ О ПОТРЕБЛЕНИИ

Левин Сергей Михайлович

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург)

В докладе показывается, как в рамках мифа о потреблении ценность сохранения себя отступает перед страхом труда и затмевается соблазном консюмеризма.

Проблема тождества личности традиционно была связана с вопросом о сохранении себя перед лицом трагических событий или просто больших промежутков времени. Джон Локк инициировал философские дебаты о тождестве личности для того, чтобы определить критерии сохранения нумерической самоидентичности и моральной ответственности. Похожим образом данная проблема отражалась и в кинематографе («Вспомнить все», 1990; «Темный город», 1998; «Бойцовский клуб», 1999 и др.). Подразумеваемым исходным страхом субъекта во всех воображаемых сценариях была потеря себя. Даже перед лицом моральной ответственности за вме-

няемые преступления и грядущим наказанием, герои не отказывались от себя. Однако в некоторых новых фильмах и сериалах («Луна 2118», 2009; «Черное зеркало», 2011 и др.) страх за себя отступает назад перед главным страхом и главным соблазном мифа о потреблении. Этот страх оказывается даже сильнее страха наказания за содеянное. Герои этих произведений больше не задаются вопросом Дэниела Деннета «Где я?», они задаются исключительно инструментальным вопросом, как перейти в состояние потребления. Иеремия Бентам писал, что природа поставила человека под власть двух суверенных владык: страдания и радости. В современном мифе о потреблении эти владыки превратились соответственно в труд и потребление. Первый суров, из-под его власти все хотят сбежать, им пугают отступников и предателей, второй бесконечно благ и принимает в свое царство всякого, кто способен войти в него. Тем не менее, новые владыки гораздо более авторитарны, ведь субъективные предпочтения могут менять местами страдание и радость от одной и той же активности. В том числе и поэтому вне мифа о потреблении в центре внимания оказывается именно сам субъект и его предпочтения. Труд и потребление, напротив, задаются объективно, из перспективы третьего лица, они определяются извне экономическими отношениями. Абсолютная ценность потребления в этой связи рождает иллюзию рая консюмеризма, в котором можно раствориться, и где не страшна никакая деперсонификация.

ЭТИЧЕСКИЕ И ЭКОНОМИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПОСЛАНИЯ В ЦВЕТЕ ОТ АВТОРОВ «ВОЛШЕБНИКА СТРАНЫ ОЗ»

Лукин Сергей Владимирович

Белорусский государственный университет

Фильм Виктора Флеминга «Волшебник из страны Оз» («Wizard of Oz») вышел в свет в 1939 г. Это была экранизация уже ставшей к тому времени любимой несколькими поколениями американцев сказки Лаймэна Фрэнка Баума «Удивительный волшебник из страны Оз» («The Wonderful Wizard of Oz») 1900 г. Фильм стал одним из первых *цветных* художественных фильмов Голливуда. Это было

очень важно для передачи и усиления цветового послания, заложенного автором этого выдающегося произведения.

Уже к выходу в свет фильма в тексте Баума виделось несколько аллегорий. Картина подстегнула их поиск, который продолжается до сих пор. В многочисленной литературе, посвященной толкованию этого произведения, можно встретить аллегории политической жизни США рубежа XIX–XX вв., монетарной политики того периода, религиозно-этические, феминистские, философские, конспирологические аллегории. Немало работ, среди которых следует выделить статьи Хью Рокоффа [2] и Генри Литлфилда [1] посвященные экономическим толкованиям «Волшебника страны Оз». По мнению указанных авторов (разделяемому и другими толкователями), ключевыми цветами, несущими экономическое послание, являются желтый, серебристый и зеленый (изумрудный). Дорога из желтого кирпича, ведущая в Изумрудный город, — золотой стандарт, которому пришел на смену бумажный доллар (гринбак), что стало залогом экономического процветания. В 1880–1890-х гг. в США имела место дефляция, что привело к разорению множества фермеров, выручка которых неуклонно снижалась, при этом платежи по ссудам оставались прежними. На наш взгляд, в тексте Фрэнка Баума (но не в фильме, что примечательно), присутствует еще одна очень важная экономико-этическая аллегория, которую можно назвать аллегорией персонификации, условности денег (возможно, электронных денег). Город видится изумрудным его жителям и гостям только когда они носят зеленые очки. В этой аллессории можно увидеть виртуальный банкинг, который становится доминирующим в развитых странах к концу второго десятилетия XXI в. Современный человек может увидеть деньги, включив гаджет. При этом эра денег «на предъявителя» безвозвратно уходит в прошлое.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Littlefield Henry M.* The Wizard of Oz: Parable of Populism. *American Quarterly*. 1964. 16: 47–58.
2. *Rockoff Hugh.* The “Wizard of Oz” as a Monetary Allegory. *Journal of Political Economy*. 1990. 98: 739–60.

ВЫБОР КАНАЛОВ МАРКЕТИНГОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ И DIGITAL-ИНСТРУМЕНТОВ ДЛЯ ПРОДВИЖЕНИЯ ФИЛЬМОВ НА РОССИЙСКОМ КИНОРЫНКЕ

Лукичева Татьяна Алексеевна

Санкт-Петербургский государственный университет

В системе маркетинговых коммуникаций на наших глазах происходит настоящая революция. Интернет-коммуникации давно уже стали самым динамично развивающимся сегментом рекламы, который растет даже в кризис. Впервые в 2016 г. расходы на интернет-продвижение практически приблизились и сравнялись с расходами на телевизионную рекламу, господство которой продолжалось несколько последних десятилетий. Интернет предложил множество новых технологических решений, максимально ориентирующих рекламу на очень узкую целевую аудиторию. Быстрее всего в сети растет видеореклама, несмотря на то, что стоимость контакта для нее значительно выше, чем на ТВ. Технологии преобразуют и телевидение, реклама на котором становится все более точной и доступной. Очевидно, что реальный выбор маркетинговых коммуникаций, их эффективность зависят как от бюджета, так и от специфики рекламируемого товара. Каким образом в этих новых реалиях меняется реклама кино (премьерных фильмов) при помощи кино (трейлеров, видеороликов), в каких каналах маркетинговых коммуникаций происходит размещение, от чего это зависит?

Определим и оценим несколько факторов влияния: 1) логично предположить, что для реализации эффективной маркетинговой кампании инструменты, используемые для привлечения «активной» и «пассивной» аудиторий будут различными: «активная» аудитория, в отличие от «пассивной», как правило, самостоятельно ищет информацию; 2) принципиальный вопрос для продвижения фильмов — как привлечь женскую аудиторию на просмотр блокбастеров, а мужскую — на мелодраму, с учетом того, что кино чаще всего посещают пары; 3) если учесть, что кассовые сборы исчисляются не только первыми неделями проката, при выборе маркетинговых коммуникаций необходимо ориентироваться на сохранения интереса к фильму и его продвижение в последующие недели; 4) наконец, бюджет фильма, его кассовые сборы должны коррелировать с количеством кинотеатров, в которых он демонстрируется. Выдвинутые гипотезы были сформированы на основе использования вто-

ричных источников информации. Для их анализа собраны данные по четырем фильмам, премьерам 2016 г. (блокбастеры «Deadpool» и «Отряд самоубийц», мелодрамы «Про любовь» и «Петербург. Только по любви»). Проведено анкетирование 490 респондентов в специализированной группе кинофанатов ВКонтакте. Результаты будут представлены во время устной презентации.

ЧЕРЕЗ ТЕРНИИ КРЫМА К ЗВЕЗДАМ БИРОБИДЖАНА: ДВЕ ПЕРЕСЕЛЕНЧЕСКИЕ УТОПИИ В СОВЕТСКОМ АГИТКИНО

Лурье Яков Михайлович

Университет Аалто

В довоенной советской истории были предприняты две масштабные попытки создания еврейских автономий: первая — в середине 1920-х в Крыму, вторая — через десять лет на Дальнем Востоке. Обе оставили культурный след в виде разнообразной пропаганды, в частности кинематографической. Интересным оказывается сравнение двух фильмов: «Евреи на земле» (1927, А. Роом при участии В. Маяковского и В. Шкловского) и «Искатели счастья» (1936, В. Корш-Саблин). Эти фильмы посвященные соответственно крымской и дальневосточной кампаниям.

В обоих случаях планировалось совершить хозяйственное чудо по освоению новых земель, следовательно, обе картины являются собой конструкты экономических утопий, проецируют образы идеальной новой республики, но при детальном рассмотрении эти утопии сильно отличаются. Это становится очевидным при сравнении пейзажных планов (ландшафт), образов труда и портретов рабочих (человек), скота и сельскохозяйственной техники (инструмент). Сравнительный анализ этих элементов позволяет описать различия в репрезентациях двух социально-экономических проектов с помощью ряда оппозиций: критика прошлого, творчество будущего *vs* идеальное настоящее; пафос обновления *vs* пафос любования; развитие *vs* устойчивость; новый антропологический тип *vs* «правильный» человек и др. Многие из них напрямую сравнимы с противопоставленными характеристиками «Культуры-1» и «Культуры-2».

туры-2» — понятиями, введенными В. Паперным и уже ставшими классическими в искусствоведении. Фильм Роома конструирует хозяйственную утопию 1920-х (борьба с прошлым, переустройство планеты, Новый Человек), фильм Корша-Саблина рисует осуществленную идиллию сталинских 1930-х (гармония, безвременье, всеобщая нега при наступившем социализме).

Идентичные по своим задачам картины, снятые с разницей в десять лет, транслируют риторику двух исторических периодов и в сравнении позволяют продемонстрировать масштабный культурный и стилистический сдвиг между эпохами 1920-х и 1930-х гг. в СССР.

«КАРМАННИК» РОБЕРА БРЕССОНА: ДЕНЬГИ, КИНО И ДОСТОЕВСКИЙ

Лысаков Павел Вячеславович

Санкт-Петербургский государственный университет

Сразу же после выхода фильма Робера Брессона «Карманник» («Pickpocket», 1959) критики обратили внимание на связь его сюжета с мотивами романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», несмотря на то, что в титрах ни имя писателя, ни название романа не указаны. Это не единственное обращение режиссера к русской классической литературе. Так, например, по мотивам «Кроткой» Достоевского был сделан фильм «Une femme douce» (1969), а по мотивам рассказа «Фальшивый купон» Льва Толстого фильм «Деньги» («L'argent», 1983). Любопытно, что все три произведения связаны с темой денег и финансового положения как главных, так и ряда второстепенных героев.

Вспоминая «Преступление и наказание», мы думаем в первую очередь о политической и религиозной проблематике, о провидении Достоевского, о его борьбе с идеей революционного насилия. При этом мы часто забываем, что завязка сюжета связана не просто с убийством, а с ограблением (Раскольников не только убивает старуху-процентщицу, но и забирает у нее некоторые ценности). Более того, делает он это не только с целью физического уничтожения старухи как представителя класса эксплуататоров, но и во имя предполагаемого будущего перераспределения экономических благ в об-

ществе — отторжения их от несправедливо обогатившихся в пользу нуждающихся. Герой «Карманника», как и герой Достоевского, увлечен теорией вседозволенности для исключительных личностей, но мотивация его намного мельче: он не собирается спасти мир или кого-либо в этом мире. При этом отторгает он у своих жертв, как правило, в целях личного обогащения, а также, что немаловажно, с целью самоутверждения.

Фильм Брессона «Карманник», возвращая нас к «Преступлению и наказанию», фактически актуализирует экономическую составляющую сюжета романа и позволяет обсудить вопрос о роли денег в произведениях Достоевского. Одновременно фильм исследует психологию героя — одинокого жителя Парижа конца 1950-х гг. Так же как и Раскольников он беден, не имеет работы, плохо одет, живет в убогих условиях; небогаты и его окружающие. При использовании ряда мотивов и сюжетных линий Достоевского ни революционной идеологии, ни борьбы с ней в фильме нет. Именно моральный аспект занимает Брессона более всего в его вариации на тему Достоевского — на тему денег и возможности преступления. Можно ли красть у близких людей — у друзей, у матери? Ценит ли человек деньги, не заработанные трудом? Настанет ли расплата?

При очевидном отсутствии многих философских уровней «Преступления и наказания», фильму «Карманник» удалось сделать неожиданное ответвление от известного сюжета, сосредоточившись на связке деньги–мораль.

РЕКЛАМА И ВОСПРИЯТИЕ СОВЕТСКОГО ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННОГО КИНО В ГЕРМАНИИ

Майстат Оксана Александровна

Институт славистики Берлинского университета имени Гумбольдта

В докладе анализируются рекламные стратегии советского кино в Германии второй половины 1920-х гг. Советское кино на немецких экранах на протяжении 1920-х гг. было представлено несколькими направлениями: архаизированным «актерским» кинематографом, ориентированным на стереотипные ориентализированные представления о России, и советским авангардом, опирающимся на революционные сюжеты и особенности нового быта. В докладе рассмо-

трен ряд вопросов, касающихся рекламы и продвижения советских фильмов на немецком кинорынке. Кто создавал и размещал рекламу советских фильмов? Какие мотивы устойчиво использовались в рекламах? Как отношение к советским фильмам соотносилось с идеологической ориентацией изданий?

Экспорт советских фильмов в Германию начался одновременно с послевоенным возрождением кинематографии и оказался возможным и даже относительно успешным благодаря Рапалльскому договору и сильному немецкому коммунистическому сообществу. В немецком пространстве советские фильмы неизбежно попадали в зону влияния длительного культурного парадокса, характеризующего отношения Европы и СССР: хотя официально советское государство позиционировало себя как прогрессивное по сравнению с Западом, привлечение европейского зрителя требовало апелляции к дореволюционной культуре и к стереотипу о русских как «полуевропейцах, полутатарах» [2]. В 1920-е гг. Германия становится основным заграничным кинорынком для СССР. Считается, что именно немецкой цензуре и немецкому прокату обязан своим успехом «Броненосец “Потемкин”», ставший визитной карточкой советской культурной революции.

Современная историография охватывает множество вопросов, связанных как с прокатом, историей совместного кинопроизводства, так и с восприятием советских фильмов. В то же время реклама остается малоисследованной стороной советского киноэкспорта. Для данной темы важно отметить работы Оксаны Булгаковой, в которых рассматриваются проблемы восприятия советских фильмов и создания образа «русского» в немецком кино. В своей статье для сборника к ретроспективе «Москва–Берлин» она определяет межвоенную рецепцию советского кино как «войну стереотипов» [1]. Первые советские фильмы были сняты в традиционной эстетике и вписывались в ориенталистские представления, но с выходом «Броненосца “Потемкина”» появляется новый образ «русского» кино, который приходилось вписывать в традиционную картину.

В предлагаемом докладе будут проанализированы рекламные материалы и тексты к фильмам из немецких газет 1920-х гг., чтобы посмотреть, как в них отражалась эта перемена. Особенности процесса создания и размещения рекламы позволяют судить скорее о собственных методах, ожиданиях и устойчивых представлениях разных участников кинопрокатного процесса, чем об их восприятии конкретных фильмов. По наблюдениям автора доклада, стратегии

рекламирования и рецензирования советского кино в значительной степени зависели не от сущностных свойств фильмов, а от характера изданий, в которых публиковалась реклама. Разрыв между «революционным» и «устаревшим» советским кино мог сглаживаться или актуализироваться в зависимости от политического и культурного контекстов, в которые вписывался фильм.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Bulgakowa O.* (Hg.). Die ungewöhnlichen Abenteuer der Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek, 1995. S. 81.
2. *Kerr A.* Der Russenfilm (Ein Vorwort). Russische Filmkunst. Berlin: Ernst Pollak Verlag, 1927. S. 10.

НЕОСВОЕННЫЙ «КАПИТАЛ» СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Маргиев Николай Георгиевич

Санкт-Петербургский государственный университет

Доклад посвящен анализу неосуществленного замысла Сергея Эйзенштейна — постановке «Капитала» Карла Маркса. «Капитал» Эйзенштейна рассматривается в контексте его теоретических работ и дневниковых записей конца 1920-х гг., на основе чего исследуется вопрос о взаимоотношении формы с репрезентацией истории в творчестве режиссера.

Двенадцатого октября 1927 г., через день после того как Эйзенштейн закончил съемки «Октября», режиссер оставил заметку в дневнике: «Решено ставить “Капитал” по сценарию К. Маркса — единственный формальный исход» [6, с. 57].

Проект экранизации «Капитала» по «либретто Карла Маркса» [6, с. 57], при всей его утопичности, является симптомом новой вехи развития кинематографической теории Эйзенштейна. Фильм никогда не был снят, свидетельства о замысле режиссера известны только по разрозненным отрывкам из дневников и некоторым упоминаниям в опубликованных статьях. Эйзенштейн заканчивает «Драматургию киноформы» пассажем об интеллектуальном кино, которое «без всяких переходов и переложений добьется прямых форм для

передачи идей, систем и понятий. И тем самым сможет осуществить синтез искусства и науки» [4]. Этой монументальной задаче «будет посвящен один из моих следующих фильмов, который должен воплотить марксистское мировоззрение», — пишет Эйзенштейн [4]. «Капитал», снятый по им же разработанному канону интеллектуального кино, ставит себе целью обойти проблему репрезентации. Стремление преодолеть отчуждение зрителя от произведения искусства воплощается самим режиссером как «не только диалектический показ, а обучение диалектическому методу» [6, с. 67].

Монтаж, центральная категория теории кино Эйзенштейна, в этот период понимается режиссером как многоплановое развертывание конфликта, «проекция той же системы вещей <...> в формы дает в результате искусство» [4, с. 357]. Искусство диалектично и стремится посредством диалектики художественной формы «эмоционально выковывать правильное интеллектуальное понятие» [4, с. 358]. Эйзенштейн видит задачей кинофицировать не столько «Капитал» Маркса, сколько сам метод Маркса, — передача диалектики истории через диалектику формы (т. е. монтаж) становится тем самым «кинокулаком», «крящим по черепу» [9, с. 349] и выковывающим единственно верное понятие марксистской диалектики в сознании зрителя.

Монтаж для режиссера является связующим звеном между определенным понятием и восприятием зрителя, в тотальном проекте воплощения марксистского мировоззрения главную роль играет революционная форма. Формальную сторону своего будущего фильма Эйзенштейн возводит к Джойсу [6, с. 56–57], тем самым отмечая, что для производства истинного субъекта истории «Улисс» оказывается едва ли не важнее, чем сам «Капитал».

Метод Джойса, по мнению Эйзенштейна, позволит посредством теории ассоциаций перейти «от тарелки супа к затопленным Англией английским судам» [6, с. 63], так мир передается «через тысячу “мелких деталей”» [6, с. 58], обнажая роль каждой вещи в классовой борьбе. Система «Улисса», в котором водохранилище Дублина ассоциируется с завершающим роман потоком сознания Молли Блум, видится Эйзенштейну как методологическая основа для непосредственной передачи идей Маркса.

Своеобразный космизм, взятый режиссером за основу фильма, деанекдотизирует саму историю, освобождая ее от банальной хронологической фабульной основы. Опыт, начало которому было положено в «Октябре», стремится воплотить как само событие,

так и остраненное отношение зрителя к нему, диалектически верное отношение к вещам. Обнажая диалектику истории посредством диалектики формы, монтаж интеллектуального кино Эйзенштейна утопически стремится преодолеть репрезентацию-отчуждение. Историческая диалектика Эйзенштейна замещает Октябрьскую революцию фильмом «Октябрь», а «Капитал» Карла Маркса фильмом «Капитал», производя позитивно понимаемый миф, ответственный за дальнейшее движение истории.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Булгакова О.* Судьбы броненосца: биография Сергея Эйзенштейна. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2017.
2. *Джеймисон Ф.* Маркс и монтаж // Скепсис. 2009. URL: http://sceptsis.net/library/id_2573.html (дата обращения 30.03.2017).
3. *Кукулин И.* Машины зашумевшего времени. Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
4. *Эйзенштейн С.* Драматургия киноформы // Формальный метод: антология русского модернизма. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 1. С. 357–378.
5. *Эйзенштейн С.* За кадром // Формальный метод: антология русского модернизма. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 1. С. 401–414.
6. *Эйзенштейн С.* Из неосуществленных замыслов // Искусство кино. 1973. № 1. С. 56–67.
7. *Эйзенштейн С.* Монтаж киноаттракционов // Формальный метод: антология русского модернизма. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 1. С. 337–341.
8. *Эйзенштейн С.* Монтаж 1938 // Формальный метод: антология русского модернизма. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 1. С. 423–466.
9. *Эйзенштейн С.* «Стачка», 1924. К вопросу о материалистическом подходе к форме // Формальный метод: антология русского модернизма. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 1. С. 342–349.

УТОПИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ПАНОПТИКУМА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ФИЛЬМА (на примере фильмов Ульриха Зайдля, Михаэля Ханеке, Алекса Ван Вармердама, Йоргоса Лантимоса)

Мариевская Наталья Евгеньевна

Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А.Герасимова

В докладе ставится цель посредством анализа отношений героя и художественного пространства выявить устойчивые социальные модели в структуре кинематографического произведения, определить роль подобных моделей в динамике сюжета.

Художественное пространство текста обладает определенным схематизмом. Это показано, например, в работах Гастона Башляра. Основные формы взаимодействия героя повествования с пространством описаны Хорхе Луисом Борхесом в эссе «Четыре цикла».

Анализ пространства фильмов, созданных европейским режиссерами в последние несколько десятилетий, позволяет выявить устойчивую художественную конструкцию, которая, являясь частным случаем модели «укрепленного города» по Борхесу, обладает ярким своеобразием.

Оно проявляется в особой роли границы, отчетливым противопоставлением периферии и центра, внутреннего и внешнего, наблюдаемого и наблюдателя, нормального и патологического. Иными словами, подобные пространства обладают всеми чертами паноптикума, описанного Иеремией Бентамом. Паноптикум — это утопическое представление об обществе и типе власти, которое по сути является современным европейским обществом, утопией, воплощенной в жизнь. Черты и сущность паноптизма хорошо описаны в работе Мишеля Фуко «Надзирать и наказывать».

Тюрьма, школа, больница, санаторий и отель, частное жилище или деревня оказываются пространством принудительной нормализации индивидов, дисциплинирующим пространством, приводящим индивида к норме.

Современный кинематограф рассказывает о крушении важнейшей утопии Нового времени, выявляя кризис основных нормализующих институтов, чаще всего через дискредитацию надзирающей фигуры, по-своему утверждая человечность.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Башиляр Г.* Поэтика пространства. М.: Ад Маргинем, 2014. 352 с.
2. *Борхес Х. Л.* Четыре цикла // Сочинения. В 3 т. М.: Полярис, 1997. Т. 2. С. 213.
3. *Лефевр А.* Производство пространства. М.: Strelka Press, 2015. 432 с.
4. *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура / под общ. ред. Цивьяна Т. В. М.: Наука, 1983. С. 227–284.
5. *Фуко М.* Надзирать и наказывать: рождение тюрьмы. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 416 с.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Белая лента (2009). Режиссер: Михаэль Ханеке. Автор сценария: Михаэль Ханеке.
2. Лобстер (2015). Режиссер: Йоргос Лантимос. Авторы сценария: Йоргос Лантимос, Эфтимис Филиппоу.
3. Северяне (1992). Режиссер: Алекс ван Вармердам. Автор сценария: Алекс ван Вармердам.
4. Рай: Любовь (2012). Режиссер: Ульрих Зайдь. Автор сценария: Ульрих Зайдь.
5. Рай: Вера (2012). Режиссер: Ульрих Зайдь. Автор сценария: Ульрих Зайдь.
6. Рай: Надежда (2013). Режиссер: Ульрих Зайдь. Автор сценария: Ульрих Зайдь.

ОБРАЗ СОЦИАЛЬНОГО НЕРАВЕНСТВА В АНТИУТОПИЯХ НАЧАЛА XXI В.

Мартыненко Татьяна Сергеевна

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Радикальное социальное неравенство является таким же неотъемлемым объектом современного кинематографа, как информационные технологии, пришельцы, супергерои и запутанные сюжеты. Кино не только отражает современную эпоху, но и пытается заглянуть в будущее. Являясь одним из наиболее популярных видов искусства, кино оказывает активное влияние на общественное сознание. Представление в киноиндустрии острой проблемы современности — социального неравенства — может рассматриваться как саморефлексия общества. В связи с этим можно выделить основные

характеристики и описать специфику социального неравенства, представленного в фильмах, изображающих будущее, а именно — в антиутопиях.

В большинстве антиутопий начала XXI в. происходит радикализация социального неравенства, действие разворачивается в постапокалиптическом обществе. Самыми популярными причинами апокалипсиса в современном кино являются встреча с другими мирами, исчерпанность ресурсов и экологические катастрофы, вышедшие из-под контроля роботы, вирусы, зомби и др.

Основными ресурсами по-прежнему остаются богатство, доступ к технологиям, принадлежность к определенной социальной группе, обладающей престижем. Отличительными с этой точки зрения являются фильмы, в которых основными ресурсами, ограничивающими существование человечества и определяющими его положение, выступают продолжительность жизни, на которую влияет не здоровье, а лишь богатство, а также интеллект, время или память.

Неизменным атрибутом антиутопий начала XXI в. (как, впрочем, и конца XX в.) выступает наличие в обществе строгой системы контроля, пронизывающего человеческую жизнь. Указанный контроль базируется на современных технологиях, разделяя мир на тех, кто контролирует, и кого контролируют. Невозможность быть включенным в систему, инаковость, отрицание принятых в обществе ценностей также часто выступают основой маргинального положения носителя этих качеств. Интересным элементом, присутствующим многим антиутопиям, выступает строгая привязка социальных групп, расположенных на низших социальных ступенях, к географическому пространству — «дистрикты», «районы», «колонии» и даже целые «планеты».

Образ социального неравенства, нарисованный в антиутопиях, может служить прекрасным материалом для изучения отражения неравенства в современном общественном сознании.

КИНОРЕЖИССЕР VS ПРОДЮСЕР: А. ЗВЯГИНЦЕВ И А. РОДНЯНСКИЙ

Мартьянова Ирина Анатольевна

Российский государственный педагогический университет имени А.И.Герцена

Сотрудничество режиссера А. Звягинцева и продюсера А. Роднянского является результатом взаимовыбора. Насколько можно судить по опубликованной переписке А. Звягинцева с первоначальным английским продюсером «Елены» (Helen) О. Данги, последний предстает как антипод А. Роднянского. Все, что О. Данги стремился скорректировать в сценарии, исходя из представлений о рентабельности фильма «вообще», для А. Роднянского выражало уникальность творческой манеры режиссера, способной вызвать интерес зрительской аудитории.

А. Звягинцев представляет современную генерацию российских режиссеров, осознающих важность коммерческой составляющей кинопроцесса. Но, несмотря на взаимопонимание, отношения А. Звягинцева и А. Роднянского отнюдь не бесконфликтны. Если в книге «Елена: история создания фильма Андрея Звягинцева» (Лондон, 2014) деятельность продюсера не определяется режиссером как сотворчество, то в книге А. Роднянского «Выходит продюсер» (М., 2016) сценарист, режиссер и другие создатели фильма выступают как участники творческого процесса, которым руководит, безусловно, он. Имея режиссерский опыт, А. Роднянский определил границу своего вторжения (степень которого различна в авторском и «индустриальном» кино) в художественный процесс, не поступаясь при этом своими правами и обязанностями. Продюсер, по его словам, не только тот, кто дает или находит деньги для фильма, а тот, кто разрабатывает его стратегию от досъемочного периода до постпродакшн.

В своих высказываниях А. Роднянский, однако, гиперболизирует роль российского продюсера не только в создании фильма, но и в социокультурном процессе. Для него это, конечно, профессия (которой, с его точки зрения, в России не учат), но в большей мере призвание, требующее жертв, духовных и материальных. Как бы то ни было, мы являемся свидетелями изменения кинематографической иерархии: на смену диктатуре режиссера приходит главенство продюсера или (в идеале) их профессиональный тандем.

ПЬЕР БУРДЬЕ И СОВРЕМЕННЫЙ РОССИЙСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ

Некрасова Елена Сергеевна

Российский государственный институт сценических искусств

В докладе высказывается гипотеза о негативной репрезентации образа делового человека / бизнесмена, ставшей сквозной для постперестроечного российского кинематографа. Эта трактовка возможного «героя нашего времени» объединяет разных представителей российского поля культурного производства — представителей авторского и коммерческого кинематографа. Феномен связывается с российской спецификой таких каналов влияния на культурное поле, как рынок, и с чертами габитуса разных поколений российских кинематографистов. Гипотеза рассматривается в аспекте концепции П. Бурдьё.

За прошедшие двадцать пять лет российское медийное пространство, и прежде всего кинематограф, сформировал вполне конкретный образ того, кого в повседневной речи в России принято называть бизнесменом. Очень устойчивыми, если не основными стали резко отрицательные или даже демонические черты. Если рассмотреть эту проблему через концепцию Пьера Бурдьё и такие понятия, как поле и габитус, то можно выделить некоторое своеобразие, которое характеризует российское поле культурного производства и в частности кинематограф.

По Бурдьё, культурное поле, условно говоря, дуально, т. е. в нем действуют агенты двух типов: гетерономные, создающие коммерческий продукт, и автономные, занимающиеся «искусством для искусства». Их характеризуют принципиальные различия по самым разным позициям, и именно эти различия структурируют поле. Однако в российском кинематографе образ бизнесмена продемонстрировал практически обратную закономерность: и так называемое авторское кино («Окраина» П. Луцика, «Брат-2» А. Балабанова), и коммерческий кинематограф («Черная молния» А. Войтинского, Д. Киселева) в целом были практически едины в своих взглядах на образ «богатого человека». При этом интересно и то, что негативный образ того, кто мог бы стать героем нашего времени проходит через два очень разных десятилетия. В 1990-е, эпоху дикого капитализма, условный бизнесмен чаще всего ассоциируется с бандитом, в буржуазные «нулевые», заканчивающиеся нарастающей ролью государства

возникает несколько вариантов воплощения его образа, но негативные черты там все равно доминируют. В первое постперестроечное десятилетие делаются немногочисленные попытки романтизировать фигуру бизнесмена («Все будет хорошо» Д. Астрахана, «Бедная Саша» Т. Кеосаяна) или показать его в ностальгических пассеистических тонах («Орел и решка» Г. Данелии). Но магистральной линией является именно негатив, и эта трактовка объединяет авторское и коммерческое кино.

Причины такого единства могут быть следующими. По Бурдье, между произведением искусства и мировоззрением любой социальной группы (заказчик, адресат), на которую опирается автор, не существует непосредственной связи. Структура самого поля неизбежно будет оказывать на эту связь такое влияние, что экономические или морфологические факторы будут претерпевать трансформацию. При этом с характерной двойственностью Бурдье отмечает, что культурное поле развивается не по имманентным законам. Оно связано с полем власти и экономическим полем через различные каналы: либо через свои собственные институции, либо через рынок. Отсюда можно предположить, что стойкий негативный образ богатого человека / бизнесмена в отечественном кино связан с незрелостью и специфичностью российского рынка как такового; под этим понятием можно понимать как более масштабное и универсальное экономическое понятие, так и очевидную незрелость кинорынка (проката, системы финансирования и т. д.).

При этом единство культурного поля — неожиданное сходство между представителями разных его полюсов, и неизменность их взглядов на протяжении двух десятилетий характеризует габитус кинематографистов как представителей творческой интеллигенции определенным образом. В нем угадываются не только черты, сформированные советским опытом, но и своеобразное «неприятие богатства», которое можно увидеть в дореволюционной традиции, в героях Чехова и Островского. Доказательством этой неизменности, этой сквозной связи служит то, что эти черты габитуса наблюдаются у кинематографистов разных поколений.

МЕЩАНЕ И НЕСТЯЖАТЕЛИ СОВЕТСКОГО КИНО 1960–1970-х: СЛУЧАЙ С ГЕОЛОГОМ

Ненша Виктор Сергеевич

Санкт-Петербургский государственный университет

В оттепельные годы перед основным населением СССР впервые за долгое время встала перспектива обретения материального достатка и улучшения социальных условий [1]. Это возродило старое противостояние, не столько между «физиками» и «лириками», сколько между новыми мещанами и нестяжателями.

В данном контексте интересно проследить, как в советском кинематографе этой эпохи изменилось восприятие определенных социальных групп. Геологи в таком случае интересны тем, что они одновременно сочетают в себе образы ученого и полевого практика. В фильмах сталинского периода акцент делался на второй, практической ипостаси, изображение которой сопровождалось идеалистическими мотивами и готовностью к самопожертвованию. С 1960-х гг. кинематографический взгляд на ученого в целом и геолога в частности значительно меняется.

С помощью анализа наиболее типичных фильмов выбранного периода, мы проследим, как образ геолога трансформируется в новую временную эпоху, и какое развитие получает противостояние мещан и нестяжателей.

В ходе работы был сделан ряд выводов. В отличие от сталинской эпохи геолог в советском кино 1960-х изображается как рефлексивная личность, которая смеет задумываться не только о коллективных, но и о личных нуждах. Все чаще к героике геологической истории примешивается любовная драма. В связи с популяризацией науки в годы «оттепели» геологи все чаще изображаются в кабинетных условиях, что уравнивает их образ как представителей одновременно класса ученых и людей труда. Отрицательными героями фильмов о геологах чаще всего оказываются малодушные второстепенные персонажи-доносчики либо засидевшееся начальство сталинских времен. Появляется тип молодых целеустремленных людей, для которых мотивация для отправления в экспедицию является скорее авантюрой, чем идеалистической.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Марголит Е. Я.* Живые и мертвое. СПб.: Сеанс, 2012.

ВОСПРОИЗВОДСТВО ЦЕННОСТЕЙ ЧЕРЕЗ ПРАКТИКИ ПИТАНИЯ (на примере отечественных фильмов)

Никифорова Ольга Александровна

Санкт-Петербургский государственный университет

Кинематограф является отражением социальной реальности, которая воспроизводится благодаря демонстрации повседневных практик поведения персонажей. Наблюдая за героями кинофильмов, зритель узнает себя, свое окружение, сравнивает свои жизненные ситуации, ценности, принципы с экранными. Очень часто с помощью кино можно отследить национальные традиции, культурные образцы, ценностные установки людей того или иного времени и места. Это касается и ритуалов, связанных с едой. Вряд ли найдется художественный фильм, в котором отсутствует сцена приема пищи. По тому, как едят люди на экране, можно судить о социально-экономическом положении в стране, регионе в то или иное время. Например, питаются люди дома или вне его, в одиночку или с друзьями, коллегами, членами семьи. Готовят они сами, или заказывают еду по телефону. Можно также судить о статусе человека и его финансовом положении: обедает он в ресторане или столовой, перекусывает на бегу или питается по графику, ест простую пищу или изысканную. Это касается и напитков.

Интересно проследить, как воспроизводятся семейные отношения посредством демонстрации сцен питания в кино. В советском кинематографе все семейные решения, обмен мнениями и событиями происходит за семейным столом: в процессе ужина или обеда, что подтверждает значимость этого ритуала для сохранения семейного очага и общих традиций. Например, в фильме «Москва слезам не верит» за кухонным столом происходит зарождение новой семьи (Александра и Георгий не раз обсуждают насущные вопросы и свое будущее, в этой же обстановке происходит знакомство дочери с отцом и т.д.). Можно рассмотреть пример сервировки стола, который был актуален для того момента, интерьер кухни, набор блюд. В фильмах Рязанова часто воспроизводятся сцены приема пищи, которые помогают погрузиться в атмосферу семейного праздника или национальных традиций («Ирония судьбы, или С легким паром!», «Служебный роман», «Карнавальная ночь» и др.).

Интересно, как меняются практики питания в кино с изменением социально-экономической ситуации в стране и в мире: семейные праздники переносятся из дома в рестораны и кафе, столовые на предприятиях меняются на бизнес-ланчи в ресторанах и стрит-фуд.

КАПИТАЛИЗМ НЕВОЗМОЖЕН БЕЗ КИНЕМАТОГРАФА

Огарков Александр Николаевич

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л.Штиглица

Тезисы выступления касаются проблемы «капитализируемой идеологии». Формально это противоречие в определении, фактически буржуазная идеология существует в превращенной форме художественных инвестиций в желание. Капитализм производит прибавочную стоимость желания на субстрате видеологии, самой актуальной формой которой является кинематограф.

Как будто не идеология, а техника при капитализме ретроактивно меняет предметность смыслополагания, неуклонно сближая его с либидо зрителя. В этом смысле предметностью современного искусства выступает то, что одновременно обеспечивает лучшую визуальную проводимость, а это, конечно, кинематограф, одновременно и вбрасывающий с предельной скоростью в зону перцепции идеи, и организующий их метаболизм. Чем теснее связь техники с системой образов в кино, тем они более прозрачны, как будто подвешены и самонастраиваются. Таким образом, кино как будто является лучшей репрезентацией капитала, в котором желание словно смыкается с его субститутами. Но как же расщепляется то целое, без наличия которого вообще не смогло бы осуществиться становление? Джорджио Агамбен в «Профанациях» пишет, что божественное и человеческое всегда разводились через традицию жертвоприношения и контаминации, но машина разделения однажды дала сбой. Цивилизация мутировала в перманентный культ капитала, наделяющий виной как апроприированным качеством, за которое выплачиваются проценты источнику капитализации. Человеческое же благодаря социальной физике Ницше стало ассоциироваться с находящимся всегда в предельном напряжении, взрывным, дискретным усилением.

Исполняемые знаки кино образуют фетишистскую конфигурацию. Подобно товарному фетишизму, это не просто подмена отношений между людьми отношением вещей (или икон зримости), а остранение — неузнавание в драматургических клише базовой нехватки смысла, восполняемой шизофренической возгонкой. Идентичность и отчуждение становятся соотнесенными через видеологию. Бесконечный прогресс капитала — как денежного, так и символического — это сохранение баланса реального и воображаемого путем отзнавания и интенсивной символизации «шизопотоков», в составе которых содержится прибавочное наслаждение гипостазированного становления. И здесь кино ретроактивно постулирует мир, которому необходимы инъекции «наиболее актуальных» знаков. Фетишизм в составе желаний трансформируется в способность «чувствовать дифференции зримости».

Кино, наряду с товаром, становится превращенной формой желания, эксклюзивным знаком эгалитарного потребления. Здесь символический эквивалент тотального становления обналичивается через бессознательный сектор желания, поэтому кино так успешно атакует «старое» искусство театра на сцене идеального гистрионизма. Критическая деконструкция «капитализма» по мере совершенствования видеологии становится все более затруднительной, может быть использована только «двойная» деконструкция — релевантного «капиталу» художественного универсума, становление которого приводит к видеологической инверсии, а та — к трансцендированию в смежные области этики.

Такая двойная деконструкция регулярно возникает в «тотальном бессознательном» кинопроизводства. Классический пример — «Бойцовский клуб» Дэвида Финчера по одноименному роману Чака Паланика. Доводов Жижика о мазохистском автотравматическом характере псевдореволюционного проекта, участники которого всего лишь компенсируют свою онтологическую травму, а моторный динамичный двойник главного героя «на смежной сцене» демонстрирует ему его необратимое расщепление, все же недостаточно. Концептуальным здесь является монолог Тайлера Дердена: любые удобства всегда были всего лишь случайными следствиями трагических событий и сопряженных с ними жертв. Наши праотцы были подобны Богу. Но они сдались. Самое ужасное не то, что мы не нужны Богу, а то, что Он нам тоже не нужен. Таков короткий атеистический манифест буржуазного нарциссизма. «Бойцовский клуб» — это компенсаторное усилие, не способное организовать как интенция

автохтонного духа. Как невозможен «буржуазный разум», так невозможен капитал без растождествленного, специализированного, опредмеченного сознания, не знающего Ничто ни как категории, ни как реальности. Дэвид Линч вписывает перверсию, в которой нуждается цивилизация, в «Простую историю», где путешествие старика на газонокосилке через несколько штатов с целью повидать брата выглядит глубокой аномалией.

Более свежий пример — метонимическая инверсия потенциалов подлинности и гистрионизма в фильме Иньярриту «Бердмен». Метаморфозы гистрионизма героя Нортон и «становление мужчиной» героя Китона являются всего лишь технологиями, подготавливающими синтезирование пошлостей буржуазного консюмеризма в форме пафосного старческого декаданса вырожденных состояний. Эффективность кино в том, что оно поддерживает инвестиции в желание и оно наполняется и опустошается, как физический объем.

И самый свежий пример — релевантная метонимической структуре капитала его художественная деконструкция в фильме Тома Форда «Ночные твари». Знаменитый успешный дизайнер вдруг решается на масштабную художественную акцию и снимает фильм по роману Остина Райта «Тони и Сьюзен», вызвавшую восторг в Венеции и обойденную молчанием в Голливуде. Акценты в фильме тонко смещены, в результате «базовая недостача» буржуазной жизни выступает на поверхности сюжета как романная функция припоминания катастрофы и распределяется по двум пограничным и обуславливающим друг друга сериям событий, замыкающимся на эту недостачу: акциями «современного искусства», содержащими тошнотворный избыток выразительности, и витесненным из жизни в область Ничто «чистыми» актами насилия, имеющими чистый спонтанный характер. Чем более изощренными и вычурными выглядят живые «инсталляции» в галерее современного искусства в Нью-Йорке, тем более простыми и уродливыми выглядят сцены садизма где-то на ночном шоссе в Техасе — сцены насилия воображения, сцепленного с ужасом жизни, разнесенной по полюсам и переключаемой из одного режима в другой. Визуальная точка замыкания серий — обнаженные мертвые тела дочери и матери на красном диване на свалке в пустоши, — зловещая некрофильская красота, перверсивная и наглядная инсталляция современного искусства, чудовищный тип Возвышенного.

Наконец, фильм Дэвида Маккензи «Любой ценой» (четыре номинации на последний «Оскар»): два брата грабят банки в Техасе,

как оказалось, чтобы набрать необходимую сумму для выплаты ипотечного кредита. Один из братьев — клиент ограбленного банка. Его, как оказалось, практически невозможно «привлечь», потому что банк заинтересован в нем как медиаторе денежного трафика.

Таким образом, капитализм неуничтожим как искусство отчуждения, обособления, одиночества, шизофренической идентичности и инвестиций в систему желаний, имеющую метонимический характер. В качестве продукта, скрепляющего становление капитала, используется не классическая идеологическая модель отзнавания, а видеология, которая работает как фармакон — лечит, убивает или обращает в сон.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Аронсон О.* Метакино. М.: Ad marginem, 2003.
2. *Базен А.* Что такое кино? М.: Искусство, 1972.
3. *Балаш Б.* Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968.
4. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Культурный центр имени Гете, 1968.
5. *Делез Ж.* Гваттари Ф. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактор, 2007.
6. *Жижек С.* Когда простота означает странность, а психоз становится нормой // Киногид извращенца. Екатеринбург: Гонзо, 2014.
7. *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974.
8. *Строение фильма.* М.: Радуга, 1984.

КАПИТАЛИЗМ ОТВРАТИТЕЛЕН! ДА, И В КИНО ПРО НЕГО ТАК МАЛО. КАК НАМ ПОКАЗЫВАЮТ КАПИТАЛ?

Павлов Александр Владимирович

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (Москва),
Институт философии Российской академии наук

В своем монологе, которым открывается «Энни Холл», Вуди Аллен рассказывает анекдот, который, по его словам, принадлежит то ли Фрейду, то ли Граучо Марксу. Две женщины гуляют по парку, привле-

гающему к санаторию, и одна жалуется, что «кормят здесь ужасно», а вторая рада ее поддержать: «Да, да, и порции такие маленькие!» Если позволить использовать себе риторический прием Славоя Жижека, то можно спросить себя: не является ли наше отношение к репрезентации позднего капитализма в западном кинематографе примерно тем же самым, что и у этих женщин к санаторной кормежке? Нам в деталях показывают пороки этого ужасного капитализма, и каждый раз нам хочется еще. Но давайте зададимся вопросом, много ли мы видели кино, в котором бы нам рассказывали, насколько же хорош капитализм?

В самом деле, во-первых, мы почти не знаем новейших художественных фильмов, в которых капитализм бы показывался как что-то уважаемое и достойное. Ярким исключением здесь может стать «Темный рыцарь: возвращение легенды». Возможно, именно поэтому тот же Славой Жижек с таким удовольствием подверг «Темного рыцаря» суровой марксистской критике. Во-вторых, капитализм почти не изображается как нечто актуальное: зритель видит либо системные сбои капитализма — как его отвратительную изнанку — в прошлом и совсем недавнем прошлом («Железная леди», «Предел риска», «Волк с Уолл-Стрит», «Игра на понижение»), либо те ужасные опасности, которые нас ожидают в будущем, если капитал будет наступать («Время», «Элизиум: рай на земле», «Сквозь снег», «Высотка»). Относительно присутствия «здесь и сейчас» в лучшем случае капитализм является лишь фоном для развития главной сюжетной интриги конкретных фильмов («Уолл-Стрит: деньги не спят», «Паранойя»).

Представляется, что в некотором роде это отсутствие капитализма в настоящем подтверждает старый тезис Фредрика Джеймсона о том, что поздний капитализм, возможно, лучше всего описывать через эпоху постмодерна, в которую мы пытаемся мыслить исторически при том, что утратили историческое мышление. В таком случае кинематограф пытается «продать» нам «историю капитализма», каковой на самом деле не существует. Возможно, сегодня мы можем говорить даже о «позднейшем капитализме», который представлен в массовом кинематографе 2010-х гг. Для такого капитализма, отсутствующего в настоящем, характерна самокритика, исключая возможность социальной критики со стороны левых. Если капитализм изображен как отвратительная система, то что в таком случае здесь критиковать? Именно поэтому те левые, которые обращаются к массовой культуре, выбирают для своего анализа фильмы,

в которых присутствие капитализма является неочевидным (например, анализ «Ла-Ла Ленд» опять же Жижика). Но для того, чтобы иметь представление о всесторонней репрезентации капитализма, нам нужно найти язык, с помощью которого мы сможем критиковать капиталистическую самокритику.

СЕРИАЛ КАК АКТУАЛЬНЫЙ ФОРМАТ СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Певзнер Ксения Павловна

Санкт-Петербургский государственный университет

За последние два-три десятилетия жанр сериала претерпел изменения: от «мыльных опер» для домохозяек к ситкомам и, наконец, драматическим многосерийным произведениям с горизонтальным сюжетом [1]. Сериал сегодня стал ближе к киноискусству, чем к телевизионному шоу, о чем в первую очередь говорит участие в съемках признанных актеров и режиссеров. Популярность сериалов во многом обусловлена развитием интернета, который сделал их доступными для широких аудиторий. Как продукт массовой культуры, сериал поддается анализу с точки зрения принципов формальной рациональности, разработанных Дж. Ритцером [2].

Эффективность обеспечивается соотношением современного образа жизни и формата сериала. Человек ежедневно воспринимает большие потоки разнообразной информации, и просмотр сериала позволяет ему не просто провести досуг, но вернуться в уже знакомую вымышленную реальность, избежать «шока» в феноменологическом смысле, что выгодно отличает его от кино. Вместе с тем студии получают лояльного зрителя, который будет систематически покупать доступ к сериалу, обеспечивая его рентабельность. Предсказуемость заключается не только в появлении одних и тех же персонажей, локаций в каждой серии, но и в заданности сюжета, оперировании повторяющимися паттернами и типажам в повествовании. Зритель получает удовольствие не от того, что происходит в сериале, а от того, как он сделан. Данному жанру также свойственна калькулируемость, которая заключается в подсчете длительности серий, количества эпизодов и сезонов, бюджетов.

В интернете появляются сервисы, фиксирующие объем времени, которое пользователь потратил на просмотр различных сериалов. Контроль со стороны создателей осуществляется использованием классических сюжетных приемов; например, клиффхэнгера, вынуждающего зрителя снова вернуться к просмотру. Кроме того, распространяются подписки на сервисы, дающие эксклюзивный доступ к сериалам (например, «Netflix» или «Амедиатека»), а правообладатели борются с торрент-трекерами. При этом сам зритель может корректировать время и объем просмотра, что также дает ему определенную степень контроля. Анализируемые параметры демонстрируют актуальность формата сериала в нескольких плоскостях — как экономической, так и социологической.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. Кушнарёва И. Как нас приучили к сериалам // Логос. 2013. № 3. С. 9–20.
2. Ритцер Дж. Макдональдизация общества 5. М.: Праксис, 2011. 592 с.

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ И ЕГО ФАНТАЗМ: ЭКОНОМИКА ЖЕЛАНИЯ И ПОТРЕБЛЕНИЯ

Петренко Валерия Владимировна

Национальный исследовательский Томский государственный университет

В докладе представлена современная версия философской артикуляции киноведения, условием которой выступает междисциплинарность как уравнивание различных исследовательских горизонтов. Обсуждается вопрос, что произойдет, если кино окажется в фокусе дискуссии со стороны социальной теории, политэкономии и философии бессознательного.

«После Лакана» психоанализ обнаружил недвусмысленные пересечения с постулатами социальной теории. Кино предстает как праксис, как особое означающее проявление общественного субъекта. При этом субъект кинематографического высказывания и кинематографической рецепции соотнесен с исторически подвижной составляющей кинематографического знака; так, материальность (вещность) обозначающего в случае кино выглядит очень убедительно. Коммуникативная активность кинематографическо-

го субъекта как субъекта социальной практики вообще сводится к тому, чтобы внести в сегментированное социальное пространство требуемую структурность. Порядок социально-философского вопрошания о субъекте всегда эксплуатирует эту фактичность, поэтому дискуссии в рамках социальной теории часто сведены к проблеме генезиса разнообразных идентичностей.

Психоаналитический концепт бессознательного обозначает инстанцию, по отношению к которой Я выступает вторичным образованием; в этой логике бессознательному дискурс социального предпочитает понятие *символического*. Продуктивный характер лакановского бессознательного заявляет о себе в производстве различий; они конституируют объекты желания и притязания, тем самым обнажая структуру субъективности, действующей в поле социальных конфигураций с разным индексом интенсивности переживания. Кино активно демонстрирует способность к *повышенной* экспроприации и капитализации символического. Означаемое праксиса или социального опыта как эффект игры означающих в случае производства и потребления кинематографического знака, отличающегося исключительной семантической насыщенностью, удовлетворяет и продолжает мифологические ожидания в режиме сингулярного и одновременно общезначимого интенционального переживания, т.е. два выразительных плана — *социо-* и *психодинамики* — работают как единое целое. Легче всего это показать на примере позднего капитализма, социальная коммуникация внутри которого решительно направляется стратегией потребления. Как социальный институт потребление — это отношение. В психоаналитическом плане конюмеристская установка — интенция на ускорение потока впечатлений. Принуждение к символическому потреблению принимает форму удовольствия, порождая соответствующий фантазм. Ситуация гипостазированного удовольствия заново ставит вопрос о *реальности-для-индивида*. Эффект референциального наполнения начинают создавать *знаковые повторы*. В кинематографе это означает упрочивание позиции *жанра* и расширенное воспроизводство *жанрового* кинематографического продукта. Одновременно фантазм по поводу визуального образа состоит в том, что вся экономика желания субъекта, воля к потреблению определенного образа реальности якобы свободна от внешнего принуждения, интериоризированного в структуру эмоциональной привязанности. В этом отношении культура и идеология потребления, с которыми у кино много точек пересечения, позволяют кинематографическому субъек-

екту ощущать себя достаточно свободным в собственных символических проявлениях.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Baudrillard J.* La societe de consommation. Paris: S. G. P. P., 1970.
2. *Bourdieu P.* La distinction. Critique sociale du jugement. Paris: Éditions de Minuit, 1979.
3. *Lacan J.* Le seminaire. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, livre 11. Paris: Éditions de Seuil, 1973.

КАПИТАЛ: СКОРОСТЬ И ПАМЯТЬ (Жиль Делез смотрит Орсона Уэллса)

Погребняк Александр Анатольевич

Санкт-Петербургский государственный университет

Историю кино Делез представляет как наглядный комментарий к главному тезису философии Бергсона, согласно которому протяженность и пространственное перемещение являются прагматически мотивированными абстракциями от интуитивно переживаемой длительности. До определенного момента кино экспериментирует с образом движения, но затем переключается на образ времени, передаваемый посредством разнообразных aberrаций перемещения в пространстве, как если бы чрезмерно глубокая память или развитый мозг мешали телу эффективно преодолевать расстояние.

Возможно, в наиболее чистом виде это показано в «Мистере Аркадине» Уэллса: мелкий мошенник Ван Страттен обыгрывает, буквально обгоняет великого во всех смыслах (от размеров состояния до мощи характера и габаритов тела) Аркадина именно в силу своей неукорененности, беспамятства, позволяющих ему ускользнуть именно в тех точках, где Аркадин оказывается заложником своего прошлого. Показательно, что в своем анализе перехода от образа движения к образу времени Делез дополняет Бергсона Марксом, вследствие чего возникает сюжет денег, капитала: «Старое проклятие подтачивает кино — деньги, то есть время. Если справедливо, что движение в качестве своего инварианта предполагает совокупность обменов или же некую эквивалентность и симметрию, то время по своей природе представляет собой заговор, направленный на

неравенство обмена или на невозможность его эквивалентности. Именно в этом смысле время — деньги: из двух формул Маркса формулой эквивалентности является $T-D-T$, а $D-T-D'$ — формула невозможной эквивалентности, или же мошеннического и асимметричного обмена» [1].

Очевидно, что мистер Аркадин — это вариация на тему гражданина Кейна: ход капиталистических махинаций оказывается зависимым от некоего изначального, «незапамятного» вывиха в основании их субъективности (субъект-заговорщик сам оказывается объектом заговора). Но может ли быть восстановлена нарушенная эквивалентность на уровне образа действий персонажа совершенно бессубъектного — такого, каким претендует быть Ван Страттен?

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. С. 377.

КАПИТАЛИЗАЦИЯ СМЕРТИ В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Попова Юлия Сергеевна

Санкт-Петербургский государственный университет

Традиционно смерть мыслилась в качестве антиэкономического жеста. Такое восприятие смерти связано с ее дефинированием через бинарное соотнесение с жизнью, где жизнь понимается как приумножение, накопление, ценность, а смерть как обнуление накопленного. Антикапиталистический потенциал смерти согласуется, главным образом, с изысканиями Ж. Батая [1], связывающего этот потенциал с принципом непозволительной роскоши, радикальной тратой, и Ж. Бодрийяра [2], взывающего к смерти как к единственному выходу из тотальности экономического обмена эквивалентов. В этом отношении мертвое тело — самое невыгодное тело, убыточное, а потому узурпированное телами живыми, еще способными обеспечивать увеличение прибыли. Однако в современном кино смерть, напротив, способствует наращиванию капитала. Умирание на экране попадает в капиталистическую ловушку. Кино запускает новую сборку тела экономического — мертвый становится живее

всех живых. Обращение к смерти, структурно совпадающее с экономической операцией, пронизывает популярные кинокартины, появившиеся в прокате в 2016 г. Все они так или иначе используют смерть в качестве фактора экономического роста, что указывает на симптоматичную тенденцию, репрезентированную кинематографом.

В фильме «Человек — швейцарский нож» (Д. Кван, Д. Шайнерт, 2016) мертвое тело утопленника, уже изрядно разложившееся, в то же самое время демонстрирует сверхспособности: например, его зубы работают как качественный нож, идеальный для обработки древесины. И именно богатство ресурсов этого мертвого тела позволяют живому герою, использующему утопленника как полезный инструмент, не умереть в лесу и, в конце концов, накопить и приумножить. Подобным образом функционирует и мертвое тело в фильме «Неоновый демон» (Н. В. Рефн, 2016), в котором юную девушку убивают для того, чтобы заставить стагнационную индустрию исправно работать: органы и плоть умерщвленной жертвы или съедают, или используют для изготовления омолаживающих масок, иными словами, задействуют как инвестицию и катализатор запуска капиталистических механизмов.

Даже предельные экзистенциалы в кинематографе последних лет переосмысливаются в категориях, инфицированных логикой капитализма. Смерть и мертвое тело фетишизируются, вытесняя тела живые, как уже утратившие прежнюю производительность. Указанная репрезентация смерти в кинематографе свидетельствует о расширении самого понятия капитализма, которое уже не ограничивается узко экономическими дефинициями.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Батай Ж.* Проклятая доля. М.: Гнозис, 2003.
2. *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000.

РЕВОЛЮЦИЯ В КИНО И КИНО В РЕВОЛЮЦИИ: «ВАЖНЕЙШЕЕ ИЗ ИСКУССТВ» И ОБЩЕСТВО В ПЕРИОД КОРЕННЫХ ПЕРЕМЕН

Пряхин Алексей Юрьевич

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена

Киноискусство, зародившееся в момент активного развития пролетарского антикапиталистического движения по всему миру, стало его неизбежным спутником. Ленинский тезис о «важнейшем из искусств» обозначил прямую и устойчивую связь кинематографа как передового вида художественного творчества с классовым противостоянием в капиталистическом обществе. Впоследствии теория гегемонии Антонио Грамши концептуализует стратегию классовой борьбы в области искусства, обозначая ее неотрывную связь с политической борьбой.

Становление советского кинематографа, эгалитарного по характеру формирования, и передового с точки зрения метода — результат провозглашения этой позиции. Теоретические и практические результаты деятельности Сергея Эйзенштейна, Дзиги Вертова, Льва Кулешова и др. послужили огромным толчком в развитии не только отечественного, но и мирового киноискусства.

Военные тревоги и неопределенности отразили в фильмах гражданскую войну, которая «ведется в душе каждого» (З. Кракауэр) и наиболее ярко выразились в жанрах нуар и триллер. Вместе с тем послевоенные события в США («Черный список Голливуда») ярко обозначили развитие классового противостояния в сфере кинопроизводства.

Развитие классовой борьбы в мире в 1960–1970-х гг. обозначило ряд тенденций в кинематографе. В массовом (общепризнанном) кино можно встретить как прямую поддержку борцов с системой («Если...», 1968, режиссер Л. Андерсон), так и полуосознанную рефлексию происходящих событий (фильмы «Новой волны», ранние фильмы Кроненберга). Развитие кинотехники позволило сформировать «параллельное кино»: с одной стороны, воинствующе антиколониальное (в первую очередь в формате хроники, кино, находящееся либо в подполье в метрополиях, либо на линии фронта в колониях (М. Трофименков)), с другой, оппозиционное, но не являющееся прямым средством антиимпериалистической пропаганды (блэксплотейшн).

Борьба правящего класса за сохранение капитализма привела к развитию дихотомии в кинопроизводстве (совершенствующейся и по сей день), разделению всего массива фильмов на мейнстрим и арт-хаус, выполняющего задачи создания резервации для бунтовщиков от кино. При этом ослабление антикапиталистического движения позволило активнее использовать «левые» образы в массовом кинематографе, прививающие существующую систему «левой критикой».

Развитие транснационального капитализма приводит к тому, что культура, расширяясь, становится «практически сопряженной с самой экономикой» (П. Андерсон), что вкупе с повсеместным распространением техники, фиксирующей видео, и методов краудфандинга обозначает новые потенциальные возможности для формирования революционного движения в кинематографе. Главный вопрос сводится к формированию субъекта, способного осознать и использовать их в борьбе с поздним капитализмом.

МЕЖДУНАРОДНАЯ БЕЗОПАСНОСТЬ В ФИЛЬМАХ О СОВРЕМЕННЫХ ВООРУЖЕННЫХ КОНФЛИКТАХ

Пушкина Дарья Булатовна

Санкт-Петербургский государственный университет

В докладе будут рассмотрены работы российских, американских и европейских студентов, изучавших курс «Международная безопасность». Студенты получили задание написать работу по американскому фильму (по своему выбору), посвященному проблеме международных отношений, и проанализировать его в контексте реальных международных событий времени создания фильма. На основе этих работ делаются выводы относительно того, как концепции и теории международных отношений отражены в американском кино, каково значение исторического контекста создания фильма и как различаются взгляды американских, российских и европейских студентов на проблематику.

ВИКОНТ И ВИКОНТЕССА ДЕ НОАЙ — МЕЦЕНАТЫ АВАНГАРДА (о «Золотом веке» Луиса Бунюэля)

Савицкий Станислав Анатольевич

Санкт-Петербургский государственный университет

Вопрос о том, каковы были экономические условия деятельности авангардистских объединений начала XX в., до сих пор не изучался достаточно обстоятельно. Например, известна роль братьев Бурлюков как издателей, спонсоров и кураторов проектов футуристов, но концептуально продюсерский компонент футуристической деятельности не осмыслялся.

Между тем экономика авангарда — проблема, по меньшей мере, небезынтесная. Арт-рынок был важной предпосылкой существования экспериментального искусства, без которой сложно представить себе деятельность в том числе предшествующих авангарду движений (например, Товарищества передвижников или импрессионистов). В то же время авангард нуждался в состоятельных покровителях и заказчиках, его представители были готовы создавать произведения непосредственно для меценатов, воспроизводя таким образом экономическую модель домодернистского искусства.

Любопытным случаем в этом отношении было сотрудничество виконта и виконтессы де Ноай с сюрреалистами. Зачастую сюрреалистские проекты создавались при финансовой поддержке этой аристократической четы, покровительствовавшей интеллектуалам как подарок или подносное произведение искусства. Доклад посвящен рассмотрению подобного случая.

ЭКСЦЕСС И СКУДОСТЬ В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ОПЫТЕ: ПОЗИЦИЯ АВТОРА КАК ФОРМООБРАЗУЮЩИЙ ПРИНЦИП

Савченкова Нина Михайловна

Санкт-Петербургский государственный университет

Развитие языка современного кинематографа существенно отличается от логики его становления в первой половине XX в. Если начальная эпоха кино активно осваивала формальные возможности

кинообраза (крупный план, камера, мизансцена, нарративные элементы), то зрелость кинематографического медиа связана с интересом к материальным качествам (свойства пленки, особенности проекции, переход на цифру). Первоначально казалось, что доступ к материи кинообраза обеспечивает исключительно техническая сторона кино, но на рубеже XX–XXI вв. режиссеры находят способ воздействовать на сами свойства кинематографического мира исключительно посредством собственной позиции, связанной с открытостью миру видимого. Категория кинематографического опыта становится все более актуальной и описывает уже не только институциональный, но и онтологический аспект кино.

Позиция режиссера, понятая как способ расположенности в бытии, становится предметом осмысления и описания. Одна из возможных перспектив — понимание специфических уклонений и смещений этой расположенности в риторических терминах. Так, напряженные поиски кинематографа конца XX в. могут быть поняты как сопротивление метафоре и борьба за нее. Тогда как современная ситуация может быть осмыслена количественно, с помощью тропов, ответственных за интенсивность качеств, модальность кадра и его интенциональную структуру. Значимые прецеденты современного кино, на наш взгляд, целиком подчинены либо логике избытка, либо логике недостатка. Потому литота, как общее имя уменьшения, убывания, скудости, может быть рассмотрена как механизм производства аскетических и кенозических кинопрактик. Тогда как гипербола, напротив, становится общим именем для апокалиптических проектов, превращающих кинематограф в оперное зрелище, в эксцесс. При этом следует различать эксцесс-трансгрессию, исследующую границы, и эксцессивную избыточность как свойство самой кинематографической материи.

Литота и гипербола выступают в качестве тех интенций, что преобразуют весь внутренний мир кадра одновременно, затрагивая само соотношение физического и метафизического, что требует радикальных изменений от кинематографической герменевтики, ухода от интеллектуального моделирования к описанию феноменов живого и мертвого в их непосредственной фактичности и сущностном разнообразии. Внедрение современных феноменологических описаний в кинематографический опыт представляется единственно возможным решением для выстраивания отношений с целым рядом фильмических ситуаций — от Питера Гринуэвеля и Ларса фон Триера до Белы Тарра и Карлоса Рейгадаса.

«НЕ ПРО ПОЛИТИКУ»: СИМВОЛИЧЕСКИЙ КАПИТАЛ РЕЖИССЕРА В РОССИЙСКОМ АВТОРСКОМ КИНО

Салтыков Денис Игоревич

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (Москва)

Российское авторское кино понимается автором данного доклада как часть индустрии, в которой работают известные режиссеры, строящие свою карьеру как карьеру художника, чьи произведения следует объединять в одно целое, основанием которого будет выступать индивидуальный авторский стиль. В рамках этого доклада мы рассмотрим случаи построения такими авторами логики повествования, в которой социальная проблематика поднимается, но не с целью социальной критики. Для анализа этого дискурсивного феномена будет применена концепция символического капитала Пьера Бурдьё.

Примеров российских режиссеров авторского кино, использующих в своих фильмах социальную проблематику, много. Для анализа дискурсивной тактики увеличения символического капитала за счет провокации зрителей и критиков, рассматривающих фильмы как социальный текст, предлагаются показательные примеры из творчества трех режиссеров: Андрея Звягинцева, Алексея Учителя и Дмитрия Мамулии.

Звягинцев использует в своих фильмах то, что Нэнси Конди назвала техникой вычеркивания — последовательное удаление из новых версий сценария культурной и социальной конкретики. Как только оставшиеся образы интерпретируются в социальном ключе, Звягинцев позволяет себе говорить, что его художественный замысел считан поверхностно или не считан вовсе.

Учитель, адаптируя для экрана повести «Кавказский пленный» Владимира Маканина и «Восьмерка» Захара Прилепина, смещает акценты с социальной проблематики на общие проблемы любви и дружбы. Одновременно он остается враждебным к иным интерпретациям его фильмов. Эта позиция обрела свое крайнее воплощение в угрозах журналистам судом, если они решатся интерпретировать фильм «Пленный» как сюжет, содержащий значимые элементы гомосексуальности.

Мамулия вводит в свой фильм «Другое небо» гастарбайтера, но настаивает на том, что его кино не должно интерпретироваться

как мрачные эпизоды из жизни представителя угнетенной группы, и должно рассматриваться как метафизическая история о любви.

Анализ высказываний режиссеров против социально-критической интерпретации их произведений показывает, как режиссер может зарабатывать символический капитал, эксплуатируя проблемные социальные образы и призывая наделить их обобщенным метафизическим смыслом.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ: ОПЫТ РЫНОЧНОЙ ЭКОНОМИКИ В СССР 1960–1970-х гг.

Семенчук Светлана Александровна

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения

В 1965 г. на киностудии «Мосфильм» Григорием Чухраем и Владимиром Познером было организовано Экспериментальное творческое объединение (ЭТО).

Членами Художественного совета ЭТО стали режиссер Л. Кулиджанов, писатели К. Симонов и Е. Воробьев, артист и режиссер А. Баталов, критик А. Караганов, художник Б. Немечек, дирижер К. Кондрашин, оператор М. Пилихина.

Причиной появления нового объединения стали итоги сентябрьского пленума СССР и очевидные для организаторов ЭТО недостатки существующей системы фильмопроизводства: оценка работы съемочной группы зависела не от конечного результата, а от формальных показателей — таких, как соблюдение сроков производственного плана, график съемочных смен. Г. Чухрай и В. Познер пришли к выводу, что нельзя отрывать экономику производства от экономики проката.

На основе этого вывода была разработана новая система. Со всеми членами съемочной группы заключался договор на каждую конкретную постановку, а гонорары и премиальные напрямую зависели от успеха фильма в прокате, выражающемся в количестве проданных билетов. Такая материальная заинтересованность в процессе создания фильма обеспечивала сокращение периода создания фильма и подкрепляла мотивацию к качественному выполнению работы. Практика срочных договоров позволяла принимать на работу любых заинтересованных кинематографистов без учета штатной работы на любой другой киностудии, т. е. лишних бюрократических операций.

Среди конкретных предложений оптимизации было и создание специальной группы специалистов — социологов и экономистов, руководствующихся «методом исследования операций». В задачи этой группы входило повышение эффективности производства в целом и изучение факторов, влияющих на посещение зрителем кинотеатров и способов влияния на эти факторы, в частности.

Авантюрный эксперимент Познера и Чухрая по сути был переходом к рыночной экономике в условиях локальной отрасли производства. Поддержка проекта А. Косыгиным, внедрившим метод экономического стимулирования в управлении, позволила организовать производство. Деньги, взятые на развитие в долг у государства, были возвращены в течение двух лет, и в дальнейшем разработанная система перешла на самоокупаемость, что фактически доказало ее жизнеспособность. Среди очевидных плюсов системы ЭТО было сокращение сроков производства картин, сокращение бюджета производственной части, увеличение гонораров участникам съемочной группы и все это без ущерба для качества картин.

По такому же принципу кинематографисты предлагали реформировать всю киноотрасль СССР. Разработанный проект постановления Совета министров СССР «Об улучшении управления, совершенствовании планирования и усилении экономического стимулирования в отраслях кинематографии» был представлен в ЦК КПСС 3 августа 1966 г. Однако проект не был осуществлен, несмотря на то, что включение элементов, имитирующих рыночную систему, никак не ослабляло политического контроля.

За годы существования экспериментальной киностудии были созданы такие фильмы, как «Иван Васильевич меняет профессию», «12 стульев», «Белое солнце пустыни», «Раба любви» и многие другие произведения, сегодня считающиеся классикой отечественного кино. Спустя десять лет, в 1976 г., «эксперимент» было приказано завершить, а студию закрыть, после чего с облегчением вздохнули не только чиновники, но и сами создатели объединения — в условиях доживающей свой век и уже экономически неэффективной социалистической системы поддержание столь прибыльного производства вызывало множество подозрений и нареканий.

Экспериментальное творческое объединение было попыткой создания новой модели кинопроизводства внутри функционирующей старой, попыткой весьма эффективной и перспективной, но несвоевременной. Общий переход СССР к рыночной экономике произойдет многим позже, во второй половине 1980-х — 1990-х гг.

ФИЛЬМЫ ВАЛЬТЕРА ШПИСА: ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И СТИМУЛИРОВАНИЕ ЭКОНОМИКИ БАЛИ (ИНДОНЕЗИЯ) В 1930-х гг.

Сенокосова Анастасия Николаевна

Уральский федеральный университет

Культурная среда Бали к началу XX в. представляла собой самобытную, незатронутую европейским влиянием систему, сформированную вокруг индо-буддийского конгломерата культур и местных верований. Голландцы, чьей колонией являлась Индонезия, масштабно вторглись на остров только в 1908 г. «Голландские власти очень скоро начали рассматривать Бали как своего рода доходный этнографический заповедник. В целях привлечения на остров туристов голландцы культивируют балийскую экзотику в ее первозданном виде» [1]. Планы голландцев по продвижению Бали для международного туризма в 1910–1920-х гг. были крайне смелыми: еще ни в одной точке мира не существовало его массовых форм. В это же время на Бали начали прибывать ученые с целью изучения культурного наследия острова, среди них русско-немецкий художник, музыкант, этнограф Вальтер Шпис (1895–1942). «Шпис является одним из самых важных и влиятельных лиц в балийской художественной истории начала XX в., немало сделавшего для сохранения культурного наследия Бали» [4].

В 1927 г. Шпис совместно с голландским кинематографистом В. Малленсом (1880–1952) работает над созданием двух первых полнометражных фильмов о культуре и религии острова. Фильм «Бали: танцы Сангхиянг и Кечак» экранизировал танцевальное действие Кечак, поставленное Шписом по мотивам ритуального танца Сангхиянг. «С самого начала, сразу же после отделения ритуальной части и добавления сюжетной линии, Кечак предназначался и исполнялся только для западной аудитории» [5]. Второй фильм В. Малленса «Бали: королевская кремация» также был снят при участии Шписа как консультанта-этнографа.

В 1928–1929-х гг. Вальтер Шпис принял участие в режиссировании художественного фильма «Гуна-Гуна», снятого А. Рузвельтом (1879–1962) и бельгийским режиссером А. Дени (1896–1971). Эта мелодрама стала значимой точкой в формировании туристического имиджа Бали как «последнего Рая». После премьеры фильма в США

в 1932 г. на Западе началось повальное увлечение «райским островом».

Съемки финансировались как из внешних источников, так из личных средств Шписа, в том числе из денег, полученных им от немецкого режиссера Фридриха Мурнау (1888–1931), с которым художник был близок в годы жизни в Германии: «Мурнау, вплоть до своей гибели в автокатастрофе в 1931 г., продолжал оказывать поддержку Вальтеру, покупая его картины и отправляя ему деньги и подарки, также он оставил ему наследство — красивый жест, полностью в его духе» [6]. Согласно завещанию Мурнау, Шпис унаследовал полтора миллиона американских долларов.

В 1930 г. Шпис приступил к созданию своей самой знаковой и масштабной кинематографической работы — фильма «Остров Демонов» (1930–1931). В его съемках Шпис принял участие как помощник немецкого кинорежиссера Виктора фон Плезена (1900–1980), художественный руководитель, постановщик танцев и консультант по этнографическим вопросам. Экранизация в фильме балийских танцев и ритуалов дала западному зрителю представление о настоящем Бали, без поверхностных туристических клише.

«С появлением несколько лет назад серии документальных фильмов о Бали этот маленький остров стал открытием для западного мира. Недавно обнаруженный “последний рай” ознаменовал явление новой реализации романтической утопической концепции XIX в., до тех пор представленной Таити и другими островами Южного моря. В последнее время туристические агентства стали использовать заманчивое название “Бали”, чтобы привлечь толпы туристов для кругосветного круиза, во время которого совершается однодневная остановка на острове» [2]. «Пассажирские суда начали прибывать на остров четыре раза в неделю, в результате чего в 1930 г. остров посетили около полутора тысяч человек, а к концу 1930-х гг. — уже около трех тысяч» [3].

Таким образом, наиболее значимые кинематографические работы о Бали 1930-х гг. связаны с именем Вальтера Шписа, а презентации этих фильмов западной аудитории способствовали популяризации Бали как самобытного мирового культурно-художественного центра и, в конечном счете, становлению на Бали туризма как новой отрасли экономики.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Демин Л. М.* Остров Бали. М.: Наука, 1964. С. 62.
2. *Covarrubias M.* Island of Bali. London-Toronto, Melbourne-Sydney, Alfred Knopf, 1937. P.48.
3. *Kam G.* Neka Art Museum in Modern Balinese History: Art and passage of time. Bali: Yayasan Dharma Seny, 2007. P.24.
4. Margaret Mead and Gregory. Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film Author(s). Cultural Anthropology. Vol. 3. No 2. May, 1988. P.160–177. URL: <http://www.jstor.org/stable/656349>.
5. *Stepputat K.* The Genesis of a Dance-Genre: Walter Spies and the Kecak. URL:http://ethnomusikologie.kug.ac.at/fileadmin/media/institut13/Dokumente/Downloads/Stepputat_Walter_Spies_and_the_Kecak.pdf.
6. *Stowell J.* Walter Spies: a life in art. Jakarta: Afterhours books, 2010. P. 62.

АВТОРСКАЯ ДОКУМЕНТАЛИСТИКА: ФИНАНСИРОВАНИЕ И ПРОКАТ

Скубей Виктор Борисович

Гильдия неигрового кино и телевидения

Экономика авторской документалистики в значительной мере отличается от экономики игрового кино. В документальном кино доходность не всегда является главным критерием эффективности фильма и куда более важным является его социальное воздействие, оказываемое на общество.

Специфика документального кино. Документальное кино — это не только аттракцион (зрелище), и не только источник информации, но и довольно мощное средство воздействия на социальное развитие общества. Это эффективное социальное оружие. В советское время государство очень ясно понимало значение документалистики и всячески развивало это направление; в каждом регионе была студия документального кино.

Документальное кино — абсолютно некоммерческий жанр. Эти фильмы снимают прежде всего люди, желающие что-либо сказать обществу, донести идею (меседж), повлиять на его развитие. Но это не столько документ и даже совсем не документ в прямом понимании; документальный фильм — авторская реакция на текущую действительность, это художественное отражение социальных процес-

сов в обществе, «слепок времени», по которому мы судим о времени ушедшем и оцениваем время настоящее.

Немецкий документалист 1930–1940-х гг. Лени Рифеншталь воспевала нацизм, в том числе и в известном фильме «Триумф воли». Спустя десятилетия Михаил Ромм в фильме «Обыкновенный фашизм» использует материал Л. Рифеншталь, монтируя кадры «Триумфа воли» со съемками из лагерей смерти. И то, и другое было реальностью. Но только совмещение дает нам удивительно яркий образ того времени. Именно поэтому документалистика — это не «бремя» государства, а его культура, идеология и просвещение. Если государство и общество не будут уделять должного внимания авторской документалистике, то это внимание обязательно проявят другие, и неизвестно, к чему это приведет завтра, — а завтра обязательно наступит, и в этом завтра принимать решения, управлять страной и строить взаимоотношения с миром будут те, кому сегодня 20–25 лет. И то, какие решения они будут принимать, во многом зависит от того, на каких социальных, моральных и политических ориентирах сформировались эти люди.

Авторская документалистика и теледокументалка. Документалистика бывает авторской и телевизионной. Последней ТВ-каналы отдают лучшее время, прайм-тайм: рейтинги показали, что ТВ-документалку, особенно скандальную (со звездами и криминальным оттенком), зритель принимает не менее охотно, чем сериалы, при этом стоит она во много раз ниже. Это относится и к «фильмам» общественно-политической тематики (включая историческую), заинтересованность в которых явно выражена государством.

Сейчас стоимость производства «форматной» ТВ-документальной ленты можно уложить в 10–15 тысяч долларов, затем повторять много раз в год, а это чистая прибыль (в ТВ это реклама), что позволяет многим утверждать, будто сейчас очень интересное время для развития документального кино как бизнеса. В реальности же, если говорить о производстве документальных фильмов как об индустрии, работает это только в «форматных» фильмах, специально снимаемых для ТВ. Авторское кино снимается исключительно на деньги заинтересованных в его появлении инвесторов, целью ставится не финансовая прибыль, а оказание воздействия на социальное развитие общества, формирование мировоззрения, общечеловеческих и политических взглядов, отношения к окружающему миру, для воздействия на побуждение к совершению действий, нацеленных на те или иные изменения в социуме. Нередко авторы-до-

кументалисты снимают свои фильмы на собственный страх и риск, за личные деньги, но и в этом случае основной их мотивацией является желание донести до публики (зрителя) свои идеи, взгляды и оценки реальной (документальной) жизни.

Вот почему при производстве документального кино не стоит однозначно говорить как о бизнесе, а всегда рассматривать ситуацию в более широком контексте.

Технология и источники производства. Сегодня в России основным источником финансирования авторского документального кино по-прежнему является государство. Минкультуры РФ сегодня финансирует до 70% всех документальных (авторских) фильмов, снимаемых в стране (в единицах производства) и до 90% в финансовом исчислении (основная часть фильмов, снимаемых без участия государства, — малобюджетные, даже по сравнению с незначительными нормативами Минкультуры). Эта ситуация не нормальна, а главное — не эффективна, учитывая социальную специфику авторской документалистики.

Во всем мире давно уже отлажена система поддержки, развития и финансирования авторской документалистики. Есть даже устоявшееся определение для таких фильмов — Creative documentary. Нигде в мире от Creative documentary не требуется окупаемости; фильмы производятся, как правило, несколькими продюсерами с привлечением финансирования из различных источников, нередко из разных стран. Для этого в мире существует разветвленная сеть (можно сказать целая индустрия) различных организаций, фондов, ассоциаций, государственных структур и других институций. В разных странах это имеет свои особенности по структуре и технологии, но везде один принцип: финансирование привлекается из разных источников, заинтересованных в производстве (и широкой публикации) того или иного фильма.

Оптимальная система — это комплекс государственной, общественной и частной поддержки развития, производства и дистрибуции авторского документального кино. Такая система обеспечивает производство документальных фильмов и качество контента, экономическую эффективность, конкуренцию авторов и производителей, актуальность тематики, стабильное существование и развитие индустрии в целом (не базируясь при этом исключительно на прямой финансовой выгоде).

Помимо совершенствования системы государственной поддержки (желательно эту статью расходов вывести отдельной стро-

кой в бюджете), нужны также и региональные кинофонды, которые будут предоставлять частичную поддержку своим региональным документальным проектам. Необходимо развивать систему грантов или стипендий на создание сценариев или развитие документальных проектов (европейская практика предусматривает финансирование исследования темы и разработки сценария документального фильма как отдельных стадий производства). Нужно способствовать образованию кинофондов — государственных, общественных, частных, — оказывающих поддержку документальному кино. Нужно развивать меценатство, предоставляя лицам, поддерживающим авторскую документалистику, определенные льготы.

Нужен ассоциативный фонд телеканалов, который будет участвовать в копродукции и частично финансировать документальные проекты с приобретением права на трансляцию (такой фонд, к примеру, есть в Скандинавии, Европе, Азии и др.). Во всем мире авторское документальное кино делается при копродюсировании с ТВ-каналами. Телеканалы (как правило, общественного телевидения) из разных стран «скидываются» на один проект, а после каждый получает право показа фильма на своей территории. У нас же почему-то ТВ-каналы уверены, что массовый зритель не будет смотреть авторское кино, ссылаясь на недостаточное качество отечественной документалистики (отчасти такая проблема существует, но здесь мы не будем останавливаться на творческих и технических аспектах документального кино; признаем лишь, что проблема существует, равно и то, что у этой проблемы есть довольно простое решение, в частности за счет внедрения культуры копроизводства).

За последние двадцать лет в мире набирает обороты так называемое социальное инвестирование. Одно из таких явлений — импакт-инвестиции — социальное, преобразующее инвестирование. В Россию этот вид экономической деятельности пришел вместе с социальным предпринимательством не так давно. Преобразующее инвестирование — это деятельность, дающая двоякий результат: финансовую отдачу от вложений и достижение определенных социальных целей. Показателями эффективности социальных инвестиций являются не столько прямые финансовые результаты, а прежде всего объем социального воздействия. Это позволяет решать сложные социальные вопросы через медиатехнологии, масштабные информационные кампании, в том числе посредством проката (показа) документального кино (с социальным контекстом). Яркий пример развития этого направления — проект Никиты Тихонова-Ray Лабо-

ратория социального кино «Третий сектор» со слоганом «Кино, меняющее жизнь к лучшему» и пилотная акция этого проекта «Услышь меня». Проект получает поддержку частных фондов, краудфандинговой платформы «Бумстартере», региональных администраций, а также частных пожертвований (меценатов). «Услышь меня» — это уникальный для России пример социальных инвестиций, наглядно демонстрирующий, что кино способно стать одним из самых мощных инструментов социальных преобразований в России, реформирования и развития.

Распространение и прокат. Судьба большинства документальных фильмов коротка. Оптимистичный вариант: фестивальная история — специальные показы или кинопрокат — показ на телевидении — публикация на Youtube. Но зачастую связующая со зрителем цепочка состоит из двух звеньев — спецпоказов и онлайн-премьеры.

Но кто сказал, что единственный формат показа кино — это мультиплексы? Внутри мультиплекса могут быть акции. Это могут быть клубы. Кроме того, крупные книжные магазины, имеющие маленький экран. Библиотеки. Клубная форма показа в России сегодня практически отсутствует.

У авторского документального кино сегодня есть несколько путей к зрителю, это могут быть: фестивали (только в России порядка десяти докфестивалей, в Европе на порядок больше), киноклубы, интернет-площадки, местные кабельные телеканалы. Отдельно стоит вопрос с театральным прокатом, но и тут уже есть подвижки (в Москве около десятка кинотеатров периодически берут в прокат доккино, есть такие кинотеатры и в других крупных и не очень городах). Но все это в той или иной мере и форме нуждается в поддержке государства (не обязательно финансового плана, часто достаточно одного правильного закона или закреплённой преференции). Развитие и поддержка проката документальных и научно-популярных фильмов в региональных киноклубах и кинотеатрах — прямая задача государства.

Сейчас у людей есть запрос на качественную информацию. Новости бомбардируют, а кино оставляет пространство для осмысления. История и драматургия — универсальная форма трансляции любого знания.

В докладе также будет уделено внимание таким аспектам, как: целевая аудитория и потребители документального кино; производители документального кино и их мотивация; критерии эффективности и успеха документального фильма.

ТРОФЕЙНОЕ КИНО В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКО-АМЕРИКАНСКИХ СТРАТЕГИЙ КИНОЭКСПОРТА

Танис Кристина Александровна

Европейский университет в Санкт-Петербурге

Исследование посвящено внутренней и внешней кинополитике Советского Союза после Второй мировой войны. Цель данной работы заключается в том, чтобы продемонстрировать, каким образом советская политика киноэкспорта, а также события, происходившие на международном кинорынке, влияли на модель проката внутри страны. Особое внимание уделяется феномену трофейных фильмов, поскольку, с одной стороны, он возник как средство пополнения госбюджета, а с другой стороны, в силу своего хрупкого статуса в международном правовом поле находился в прямой зависимости от внешней кинополитики СССР и США. Так или иначе, изучение процессов европейского рынка кинопроката приводит нас к изучению противостояния между Америкой и Советским Союзом за передел послевоенной зрительской аудитории Европы. История этих взаимоотношений и есть в некотором смысле история американских трофейных фильмов в СССР, которые демонстрировались в советских клубах и профсоюзных учреждениях без лицензии и в качестве трофеев.

Ключевое событие происходит в конце 1950 г., когда в МИД СССР начинают поступать ноты от посольства США относительно нелегального проката американских кинолент. Советские махинации предаются огласке американской прессой, как следствие, посольства Италии и Франции направляют свои ноты в МИД на предмет обнаружения своих киноархивов. Сложившаяся ситуация приводит к ослаблению позиций СССР на западноевропейском рынке кинопроката, а также к резкому сокращению трофейных фильмов внутри страны. Источниками данной работы являются многочисленные исследования стратегий Голливуда по продвижению своих фильмов в Европе, а также архивные материалы Российского государственного архива литературы и искусства (фонды «Совэкспортфильм», «Министерство кинематографии») и Архива внешней политики РФ (фонды посольств США, Италии, Франции).

КАК ШТАНЫ АЛЕКСАНДРА III В КИНО СНИМАЛИСЬ: НАЦИОНАЛИЗИРОВАННЫЕ ГАРДЕРОБНЫЕ В ИСТОРИЧЕСКИХ ПОСТАНОВКАХ «СЕВЗАПКИНО»

Терехова Мария Всеволодовна

Государственный музей истории Санкт-Петербурга

В 1923 г. режиссер А. Ивановский на кинофабрике «Севзапкно» начал постановку фильма «Дворец и крепость» — исторической драмы по мотивам жизни революционера-демократа М. Бейдемана, узника Петропавловской крепости. Масштабная и эффектная постановка была возможна благодаря съемкам в оригинальных интерьерах Зимнего дворца и использованию аутентичного реквизита: была задействована карета Александра II, на которой император ехал в последний день своей жизни, и множество оригинальных костюмов — мундиров, форменного платья, дамских нарядов, ливрей из реквизированных гардеробных Зимнего дворца.

Так, благодаря решению профильного комиссариата, Наркомпросса, в первые годы НЭП на «Севзапкино» была сформирована специфическая костюмерная база из ценных аутентичных предметов. Помимо костюмов из Зимнего дворца, в киногоarderобные попали реквизированные наряды из великокняжеских резиденций и дворцов дореволюционной знати. В последующие годы на кинофабрике был поставлен ряд картин исторической тематики, использующих эту базу реквизита: «Степан Халтурин» (1925), «Декабристы» (1926), «Поэт и царь» (1927) и др. Эти ленты, впоследствии названные советскими кинокритиками бархатным жанром, пользовались большим успехом у зрителя и вызывали удивление иностранных специалистов предполагаемой колоссальностью бюджетов. Между тем, эти исторические постановки были незатратны прежде всего благодаря бесплатной базе реквизированных костюмов. Так, революционные события привели к специфической экономике кинопроизводственного процесса — уникальному явлению в истории мирового кино.

Исследование основано на ранее неопубликованных материалах: документах Центрального государственного архива литературы и искусства (Санкт-Петербург), архивах киностудии «Ленфильм», а также музейных фондах Государственного музея истории Санкт-Петербурга и мемуарных источниках.

КЕННЕТ БОУЛДИНГ: ЭКОНОМИКА КАК КИНЕМАТОГРАФ

Тулупенко Юрий Георгиевич

Российский государственный педагогический университет
имени А.И.Герцена

Кинематографические аналогии играют в экономико-теоретическом дискурсе роль, как правило, необязательную и проходную. Ярким исключением является целенаправленное и систематическое использование образа экономики как кинематографа в работах Кеннета Боулдинга, этого «универсального гения — поэта, мистика, мэтра экономического анализа, философа и социального психолога, у которого каждая страница вдохновляет» (Пол Самуэльсон).

Боулдинг свободно перемещается в диапазоне аналогий от математических изоморфизмов до поэтических метафор, отмечает Анатолий Рапопорт, соратник Боулдинга в деле строительства общей теории систем. Аналогия с кино впервые возникает в «Перестройке экономической теории» (*A Reconstruction of Economics*, 1950) и многократно воспроизводится в других публикациях Боулдинга, включая его *opus ultimum* — «Структура современной экономики» (*The Structure of a Modern Economy*, 1993). Боулдинг, со своим неортодоксальным взглядом на экономику, настойчиво стремится перенаправить внимание коллег-экономистов с потоков на запасы. В каждый момент времени экономическая система представляет собой совокупность вещей (в самом широком смысле этого слова), обладающих ценностью. Каждому моменту соответствует определенное состояние (структура) баланса каждой фирмы и «баланса» любого другого экономического «организма». Сравнивая состояние балансов в разные моменты времени, мы видим происходящие изменения.

Наиболее точным описанием такой динамики является чередование статичных кинокадров, создающее на экране иллюзию непрерывного движения. По Боулдингу, все непрерывные потоки в экономике столь же иллюзорны. В его кинематографическом видении доход сводится к валовому приросту активов от одного момента времени к другому, а услуги становятся чем-то вроде мистической эманации мира вещей. Как в кино бывает невозможно предсказать, что будет в следующем кадре, зная, что было в предыдущих, так и изменения в состоянии балансов экономических агентов могут носить

скачкообразный характер, не поддающийся описанию на языке разностных или дифференциальных уравнений.

Кинематографическому взгляду на мир Боулдинг остается верен и в книге «Экодинамика» (*Ecodynamics: A New Theory of Societal Evolution*, 1978), где он набрасывает интегрированную картину эволюции общества и природы. Книга начинается с пролога, озаглавленного «Вселенная как стереокино». И даже в предисловии к своему поэтическому сборнику (*Sonnets From the Interior Life, And Other Autobiographical Verse*, 1975) Боулдинг называет включенные в сборник стихи кадрами из длинного фильма о жизни автора.

КИНО КАК АНАМНЕЗ СОЦИАЛЬНОГО СМЫСЛОВОГО КАПИТАЛА ОБЩЕСТВА МАССОВОГО ПОТРЕБЛЕНИЯ (от утопии к утрате образа будущего и хорроризации)

Тульчинский Григорий Львович

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург)

Кино выходит за рамки искусства или даже зрелища. Существенно дополняя личностный опыт, оно играет важную роль в формировании символического социального капитала: в социализации, формировании общей смысловой картины мира, отвечающей стремлениям, чаяниям, надеждам и опасениям социума.

Любое осмысление предполагает выход в некий внешний контекст. Так, настоящее осмысляется в контексте прошлого (истоки, причины) и будущего (возможности, потенциал). И с самого своего возникновения кино активно задавало и задает такие контексты. Особый интерес в этом плане представляет динамика кинообразов будущего, прослеживаемая в кинематографе со второй половины XX в.

Довольно быстро место и без того немногочисленных утопий заняли антиутопии тотального апокалипсиса как следствия космической или техногенной катастрофы, глобальной войны, смертельной эпидемии и т. п. Будущее вторгается в настоящее в стилистике хоррора: мегаломаньяки, суперкиллеры, пришельцы, зомби, вампиры, оборотни, скелеты, ожившие динозавры, франкенштейны, вос-

ставшие роботы и прочие «новые страшные», включая пришельцев, перед которыми простые смертные беззащитны. Всем им могут противостоять только супермены, супергерои, мстители, люди X, «силы света» и прочие персонажи, наделенные сверхсилами, магическими артефактами. «Звездные войны» сейчас смотрятся как добродушная сказка.

Место научной фантастики прочно заняло фэнтези с его средневековой стилистикой.

При этом кинематограф проявляет все больший интерес к прошлому — писаной и неписаной истории, включая предысторию, выстраивая развернутые картины альтернативного прошлого.

Похоже, что имманентное, самодостаточное общество массового потребления не только утратило образ будущего, но и испытывает страх перед будущим, боясь потерять настоящее. Его пугает и само настоящее с его ростками будущего. В этой ситуации только и остается накапливать разнообразие за счет погружения в прошлое и его смысловой фрактализации.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КЛАССОВОГО КОНФЛИКТА В ФИЛЬМАХ «СЕМЬ САМУРАЕВ» (1954), «ВЕЛИКОЛЕПНАЯ СЕМЕРКА» (1960) И «ВЕЛИКОЛЕПНАЯ СЕМЕРКА» (2016)

Ханова Полина Андреевна

Институт философии Российской академии наук

В докладе рассматриваются три интерпретации одного и того же сюжета о семи героях в серии ремейков. Каждый из трех фильмов использует сюжет для обсуждения экономического контекста, специфического для момента создания этого фильма, и предлагает свое решение социоэкономического конфликта.

Три фильма, связанные цепочкой наследования, — «Семь самураев» Акиры Куросавы (1954), ремейком которого является «Великолепная семерка» Джона Стерджеса (1960), ремейком этого фильма в свою очередь является «Великолепная семерка» Антуана Фукуа (2016). В одной и той же истории о семи наемниках, призванных защитить мирную деревню от разграбления, представители трех вовлеченных в конфликт сторон — наемники, жители деревни

и грабители — репрезентируют разные слои общества, схваченные в момент крупномасштабных социоэкономических трансформаций. Все три фильма имеют дело с проблемами класса и капитала, но при внешнем сходстве сюжетов каждый взаимодействует со своим временем и своей повесткой и дает свою оценку социоэкономической действительности, которую мы проследим в структуре нарратива, материальных метафорах, визуальных решениях и других аспектах этих фильмов. В каждом фильме главными героями являются исключенные, — люди, не находящие своего места в существующей социальной структуре; конфликт, приводящий к гибели четверых из семи, репрезентирует доминирующий способ реинтеграции исключенных.

Куросава анализирует упадок самурайского сословия и рост буржуазии, подрывающий традиционную социальную иерархию [4]. Самураи, представители угасающей военной аристократии, символизируемой традиционным мечом, и вытесненные собственной социальной группой [2], вступают в конфликт с «бандитами» — зарождающейся оппортунистической буржуазией, вооруженной новейшей военной техникой — огнестрельным оружием. Противостояние капиталистической модели вынуждает объединиться два традиционных класса — самураев и крестьян, которые в нормальных обстоятельствах были бы связаны страхом — с одной стороны, презрением — с другой; это «противоестественное» единство акцентируется в фигуре Кикутие — крестьянина, который притворяется самураем. В финальной сцене мы видим могилы четверых погибших из семерки, и все четыре могилы отмечены самурайскими мечами, знаменуя символическое принятие Кикутие в самурайское сообщество. Единственное, что указывает на его отличие, — меч, развернутый в другую сторону. Куросава снимает свой фильм в послевоенной Японии, через обращение к традиционной форме дзидайгэки анализирует современную ему трансформацию классовой структуры японского общества под воздействием западной капиталистической модели [4].

«Великолепная семерка» (1960) формально воспроизводит тот же нарратив: это тоже история об упадке, на этот раз эксплуатационной экономической модели фронта, в контексте сумерек жанра вестерн. Это уже не конфликт средневекового и современного типа классовых отношений [5]. Герои Дикого Запада (фактически бандиты Куросавы), профессиональные колонизаторы времен первичного накопления капитала, в установившейся системе буржуазных от-

ношений они не находят себе места, и этот потенциал социального конфликта экстернализируется — выводится за пределы государственных границ (в Мексику) и белой расы [6]. Этот перевод социального конфликта в расовый и международный явно отвечает на проблематику 1960-х.

«Великолепная семерка» (2016) появляется в русле тенденции к воскрешению популярности вестерна; сюжет уже занял прочное место в коллективном воображении, чтобы быть использованным в отрыве от исторического контекста для обсуждения проблем сегодняшнего дня [3]. Вступая в дискуссию с идеологией жанра там, где она затрагивает политики идентичности (whitewashing, национализм, мизогиния и гомофобия), Фукуа непрямым образом реализует экономический месседж, гораздо более консервативный, чем в фильме 1960 г.: он стремится устранить расовый конфликт (например, появление коренных американцев как на стороне бандитов, так и в составе семерки), а также политические различия (представители Севера и Юга) в пользу свободного капитализма неолиберального типа. Фактически центральный конфликт происходит между наемными профессионалами-«экспертами» [1] двух равно легитимных организаций, конкурирующих за природные ресурсы. Фукуа воспекает рыночные отношения как способ снятия конфликтов в области политик идентичности.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Beale L.* Why Akira Kurosawa's 'Seven Samurai' keeps inspiring new retellings like 'The Magnificent Seven'. Los Angeles Times. 23.09.2016.
2. *Cardullo B.* (ed.). Akira Kurosawa: Interviews. University of Mississippi Press, 2007.
3. *Martinez D. P.* Remaking Kurosawa: Translations and Permutations in Global Cinema. London: Palgrave Macmillan, 2009.
4. *Mellen J.* Seven Samurai. London: British Film Institute, 2002.
5. *Haydock N.* Movie Medievalism: The Imaginary Middle Ages. Jefferson, NC and London: McFarland & Company, Inc., 2008.
6. *Slotkin R.* Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-century America. University of Oklahoma Press, 1998.

КРИЗИСНЫЕ ЭКОНОМИЧЕСКИЕ ПАРАМЕТРЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СОВЕТСКОГО КИНЕМАТОГРАФА 1968–1985 гг. И ИХ ЗНАЧЕНИЕ В ТРАНСФОРМАЦИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КИНОСИСТЕМЫ

Хрюкин Денис Андреевич

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения

В истории отечественного кинематографа период 1968–1985 гг. является уникальным по интенсивности интереса и исследовательского энтузиазма к феномену жанрового кино. Волнующей кинематографистов проблеме «жанра» было посвящено множество теоретических трудов и статей. С программами переориентации советского кино на рельсы коммерческих жанров выступали многие кинорежиссеры (А. Михалков-Кончаловский, В. Мотыль, А. Митта и др.). В это же время в СССР активизируется и расцветает социология кино.

В докладе рассматривается комплекс организационно-экономических и социокультурных параметров функционирования советского кинематографа 1968–1985 гг., которые закономерно обусловили повышенный интерес к жанрам со стороны кинообщественности в 1970-е гг. Но лишь малое количество от общего числа выпускаемых отечественных фильмов имели зрительский интерес и приносили прокатную прибыль. Наблюдались отсутствие экономических механизмов обратной связи со зрительской аудиторией; стабильное падение посещаемости кинотеатров и, как следствие, падение прибыли от кинопроката; выраженное расслоение зрительской аудитории СССР, ее интерес к второразрядным образчикам зарубежного жанрового кинематографа (индийского, арабского, мексиканского, французского и др.); разворот советского кинематографа в русло тематического планирования, осуществляемый Госкино СССР; активное стремление кинематографистов создавать интересные и привлекающие зрителей фильмы (от стихийных призывов до программных выступлений с проектами переориентации советского кино на рельсы коммерческих жанров); и, наконец, наблюдалось развитие телевидения, которое своей спецификой (массовость, конвенциональность) влияло на кинопроизводство.

Определяются противоречия и парадоксы жанровых поисков отечественного кино 1970-х гг., вытекающие из кризисных параметров экономического функционирования системы советского кино

и закономерно отразившиеся на структуре кинорепертуара и художественном облике фильмов.

Делается вывод, что парадоксы и искажения кинематографических жанров, рожденные в 1970-е гг., до сих пор бытуют в постсоветском кинематографическом пространстве.

КРИТИКА И ВОССТАНОВЛЕНИЕ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ (на примере китайской культуры питания в фильме «Китай на кончике языка: празднование китайского нового года»)

Цзинь Цзюнькай

Санкт-Петербургский государственный университет

Лю Чжэньюй

Институт культурных и социальных исследований SOKENDAI
(Хаяма, Канагава, Япония)

Как говорят в Китае, народ считает пищу своим небом. Восстановление культурной идентичности через еду — это эффективный способ укрепления традиционной памяти. Посредством пропаганды и демонстрации традиционной пищевой культуры, с одной стороны, точнее определяется и углубляется культурная идентичность жителей страны; с другой стороны, распространяется так называемая мягкая сила государства.

В этом убегающем, по выражению Энтони Гидденса, мире кино-театр и пространство питания в жизни современного города являются двумя основными полями социальных коммуникаций. Сформированные этими пространствами и людьми отношения складываются в своего рода треугольник: субъект действия, «другие» люди и объект действия. Субъект действия посредством поведения в отношении объекта действия (например, пища и кинофильм) взаимодействует с «другими» людьми. Объект здесь является надежным связующим звеном, посредством которого люди имеют возможность объединяться. Возникает новая ситуация, соединяющая еду и кино, по форме являющаяся фильмом, а по контексту — носителем культурного капитала, связанного с едой. Это порождает

в людях чувство культурной идентичности, предотвращает распад традиционного и национального самосознания в этом быстро развивающемся под влиянием научно-технического прогресса и интернет-технологий мире.

Вышедший в Китае в 2012 г. документальный фильм о вкусной еде «Китай на кончике языка» стремительно превратился в общенациональное явление. Продолжение фильма — «Китай на кончике языка: празднование китайского Нового года» — явилось более глубокой разработкой прежней формы. В фильме рассказывается о периоде жизни семей из разных регионов Китая (в основном это деревни) от приготовления к Новому году до самого процесса празднования; детально рассказывается о разных методах производства, сохранения и приготовления продуктов к празднику в зависимости от региона. Показанное в фильме вызвало большой общественной резонанс не только в Китае, но и за его пределами. Таким образом, благодаря этому методу, предложенному правительству и СМИ, в мире переплетения старой и новой культуры пища, изображенная в кино, выступает своеобразным ключом для реконструкции культурной идентичности.

СОВЕТСКАЯ ЭКОНОМИКА И ЕЕ БУДУЩЕЕ В ФИЛЬМЕ «БЕРЕГИСЬ АВТОМОБИЛЯ»

Ширяева Ярослава Дмитриевна

Институт экономики и права имени Фридриха фон Хайека

В вышедшем на экраны в 1966 г. фильме режиссер Эльдар Рязанов сумел отразить самое начало эпохи частного первоначального накопления в СССР и связанные с ней конфликты. Главный герой Юрий Деточкин — это образ революционера-романтика, перенесенный из 1918 г. в середину 1960-х гг. В это время заметная прослойка советских людей в столичных городах (в фильме показана Москва) стала обретать вкус к жизни: им изрядно надоел социалистический аскетизм. Как результат — неизбежный конфликт между такими людьми и «деточкиными».

Социалистическая экономика — это экономика дефицита. Антагонист Деточкина Дима Семицветов работает продавцом в магазине электроники и имеет доступ к дефицитным импортным това-

рам. Он по натуре своей предприниматель, однако в социалистическом мире предпринимательство — это уголовное преступление. Он не может открыть свой бизнес по импорту электроники, а поэтому пускается в спекулятивные сделки советского типа: делает деньги на разнице между регулируемыми государственными розничными ценами и ценами теневого рынка. Характерно, что он вкладывает полученные теневые доходы в престижное потребление того времени: покупает «Волгу», строит дачу. Он не может их легально инвестировать в какой-либо частный бизнес из-за отсутствия такового. И даже личное потребление вынужден скрывать (дача записана на тестя).

Семицветов — это образ будущего. В последние годы горбачевской перестройки именно занятие легализированным импортом электроники сделало многих миллионерами. Михаил Ходорковский и его фирма «Менатеп» тоже начинали с этого. Правда, конец его бизнес-карьеры был похож на конец Семицветова, но это уже другая история.

На вечеринке у Семицветова мы видим «золотую молодежь» того времени, которая, возможно, тоже имеет отношение к теневым операциям. Очевидно, что не чужой в теневом «социалистическом бизнесе» и директор пивной, да и многие «клиенты» Деточкина. В финале фильма Деточкин возвращается к своей невесте, но не к прежней деятельности: будущее принадлежит «семицветовым». Спустя двадцать пять лет они станут «новыми русскими». А «деточкины» превратятся в радикалов-коммунистов или национал-большевиков.

В фильме в качестве героя второго плана присутствует очень любопытный персонаж: тесть Семицветова — подполковник в отставке Сокол-Кружкин. Зрителям он запомнился по крылатым выражениям (в современной терминологии — мемам) типа «Сухари сушить» и, конечно, «Свободу Юрию Деточкину!». Его поддержка Деточкина чисто показушная, на самом деле по своим устремлениям он гораздо ближе к директору пивной Каргузову. При этом, обзаводясь материальными благами за счет тестя, он, в отличие от Каргузова и тестя, ничем не рискует. Закон нарушает Семицветов и берет все риски на себя. Сокол-Кружкин же всю пользуется «хлявными благами» (внешними положительными эффектами). При этом для наружной среды он демонстративно изображает идеологическую чистоту.

Если будущие «деточкины» маргинальны, то «соколы-кружкины» довольно благополучно пережили 1990-е и утвердились в со-

временной неонаomenclature, у которой агрессивная имперско-патриотическая риторика бесконфликтно сосуществует с супер-престижным потреблением благ «Западной цивилизации» и даже с заграничными активами. Можно сказать, что Сокол-Кружкин — прообраз лицемерно-паразитического нувориша нашего времени.

ФИНАНСИРОВАНИЕ КИНО В РОССИЙСКИХ РЕГИОНАХ: ПОЧЕМ И ЗАЧЕМ?

*Юшков Андрей Олегович,
Савулькин Лев Израилевич,
Одинг Нина Юрьевна*
Леонтьевский центр

Государственное финансирование кино в России на протяжении последних пяти лет составляет 6–8 миллиардов рублей в год. Несмотря на то, что доля расходов на кинематографию в классификационной статье расходов консолидированного бюджета РФ «Культура и кинематография» по-прежнему не является значительной (2,2% в 2015 г.), ее динамика (увеличение этой доли в 1,5 раза с 2008 г.) свидетельствует о возрастающей роли кино для государства. Расходы на кинематограф, в отличие от расходов на культуру в целом, осуществляются в основном напрямую из федерального бюджета (6,9 миллиардов рублей — 81% расходов на данную статью в 2015 г.).

Тем не менее, российские регионы также участвуют в финансировании кинопроизводства и субсидировании проката отечественных фильмов (1,7 миллиардов рублей — 19% расходов на данную статью в 2015 г.). Значительный вклад в общую сумму вносят Москва (450 миллионов рублей), Тюменская область (280 миллионов рублей), Санкт-Петербург (около 200 миллионов рублей) и Татарстан (около 100 миллионов рублей).

Авторы доклада ставят следующие задачи: определить динамику и тренды процесса финансирования кино из бюджетов, выяснить причины существенной гетерогенности российских регионов, выявить лидеров и аутсайдеров по среднелюдским расходам на кино. Кроме этого, предполагается оценить результативность деятельности регионов в сфере кинематографии, используя отчеты регионов

и Министерства культуры, а также представить отдельные кейсы успешных и неудачных практик.

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта №16-02-00333 «Бюджетный федерализм и стимулы к развитию рыночных институтов в регионах Российской Федерации».

РЕГИОНАЛЬНОЕ КИНО В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ. ПРОИЗВОДСТВО И ПРОКАТ

Яшников Юрий Алексеевич

Молодежный центр Иркутского областного отделения
Союза кинематографистов России

Начиная с 2008 г. в национальных республиках России появилось явление регионального кинопроизводства, имеющее финансовый успех в локальном прокате. Самыми яркими в этом контексте стали примеры Бурятии и Якутии. Основными предпосылками к развитию этого процесса стали: кардинальное удешевление средств производства (возможность снимать видео достойного качества на современные фотоаппараты), развитие сети интернет (возможность проводить PR-кампании с помощью социальных сетей), появление в регионах относительно свободного капитала (возможность привлекать к кинопроизводству местных инвесторов).

В настоящее время в этих регионах ежегодно снимаются десятки игровых полнометражных картин, которые выходят в прокат. По кассовым сборам (на ограниченной территории) они порой соперничают с федеральными и мировыми блокбастерами. Это явление не могло остаться незамеченным крупными российскими продюсерами и исследователями отечественного кинорынка.

Но почему этот процесс зародился и получил к настоящему времени наибольшее распространение именно в национальных республиках? Этот вопрос особенно важен в контексте того, что на первый взгляд может показаться, что стартовые возможности у всех регионов страны были равными. Но это не так. Так в чем же отличие?

Каким еще субъектам России удалось выпустить в свет картины, получившие признание широкой аудитории и собрать достойную кассу? На чем основан их успех?

Изучением и осмыслением этих вопросов уже девять лет занимаются сотрудники Иркутского областного отделения Союза кинематографистов РФ.

THE 'OSCAR' AWARDS: FROM MANIFESTATION OF HOLLYWOOD GLAMOUR TO BUSINESS MODEL FOR GLAM-CAPITALISM

Dmitrii Ivanov

Saint Petersburg University

The Academy of Motion Picture Arts and Sciences founded in 1927 to improve movies esthetically and morally is well known because it has hosted the Academy Awards ceremony, commonly known as the 'Oscars', annually since 1929. The 'Oscar' awards ceremony is the most prestigious event in global film industry and it is influencing cultural standards around the world. Apart its obvious cultural significance the 'Oscar' awards ceremony has the serious economic impact. The contribution of the Academy Awards ceremony into contemporary capitalism can be analyzed on three levels:

- 1) The 'Oscar' Awards as local and situational driver of economic activities growth.
 - 2) The 'Oscar' Awards as global driver of film industry growth.
 - 3) The 'Oscar' Awards as historic driver of glam-capitalism development.
- (1) 'Micronomics', an economic and research firm, has published report on the 'Oscars' economic impact in 2013. The report estimated that the greater Los Angeles area got about \$200 million boost to its economy as a result of the 'Oscar' awards ceremony (Weinstein and Stanford 2014). Being televised, 'Oscar' awards ceremony attracts 30–40 million of viewers and because of that advertisers pay \$1,7–2,0 million per 30-second ads during the event.
 - (2) Experts have stated that a Best Picture award could boost box office sales by \$18,1 million. Hollywood agents have also claimed that Oscar winners get 20% more on average on their next project.
 - (3) Hollywood-based agencies and media cultivated since 1930 s specific life style and aesthetic form, known as 'glamour'. The 'Oscar' awards ceremony is the manifestation of the glamour commonly identified

with luxury brands, exotic places, erotic looks, colorful things, and artificial beauty. The glamour adopted by consumer goods producers and by services providers is a pattern for such industries as fashion, beauty, hospitality and so on. But the glamour is transforming the whole regime of contemporary capitalism as the extravagant esthetic is becoming basic economic rationality. Glam-capitalism raises when producers in the hyper-competitive markets must glamour consumers and when goods / services must be aggressively beautiful to be intensively attractive for targeted groups. Value creation process now is related more to trends, than to brands, not only in traditional fashion industry and show business but also in high-tech and financial industries.

The 'Oscar' awards ceremony has introduced the 'Top Ten' as a form of the glamour existence. 'Top Ten' is not a number but an organizing principle. All top-lists, nominations, ratings, hit-parades and so on, make every included object actual and significant. Capitalizing on attention to nominees and an award winners has become a business model for numerous 'associations', 'committees', and 'academies' which imitate the 'Oscar' awards across various professional communities and industries. Awarding businesspersons seeking for publicity and recognition has become constitutive model for one more glam-industry which produces 'Oscar'-like events.

AUTOMATIC SUBJECT, CHARACTER MASK, AND ROBOTS ARTIFICIAL INTELLIGENCE AS A REPRESENTATION OF TECHNOLOGY'S PARADOX IN POST-INDUSTRIAL CAPITALISM

Elisa Cuter Manuel

PhD Candidate in Film Studies, Freie Universität Berlin

Manuel Disegni

PhD Candidate in Philosophy, Università degli Studi di Torino

The contradictory tendencies that mark technological development in capitalist society can be summarized as follows: the reaching of technical conditions for a utopian liberation of humanity from labour assumes the dystopian features of an age of ecological devastation and generalized poverty and unemployment — in a word: as a catastrophe. Under the

given social relations, machinery does not make only work superfluous, but workers as well, since it deprives them of their only possibility to guarantee their subsistence, which still lies in the sale of their own labour force. Science fiction has always been the genre that most explicitly reflected on technological development and represented our society's tangle of hopes and fears referred to it. In particular, its favored figure of artificial intelligence, of machines provided with consciousness, must remind of the paradoxical concept by which Marx describes the deeply unsettling aspect of capital as something that reproduces itself becoming independent from the will of its producers, that of the automatic subject (*Das Kapital*, MEW Bd. 23, 169) This concept is mirrored by that of character mask, which Marx adopts from dramaturgy and employs in order to summarize the process by which men and women, while machinery develops an independent will and begins to act as a subject, begin to objectively act as its functions, hence losing their status as subjects. We propose to read the increasing relevance in science fiction of the figure of artificial intelligence as a symptom and reflection of this fundamental contradiction of capitalism in the new production age, which still awaits to be defined (digital-, financial-, cognitive capitalism; fourth industrial revolution etc.) We will support our thesis especially through an analysis of *Ex_Machina* by A. Garland (2015,) a recent film that very insightfully represents the relationship that links these two symmetrical aspects, also helped by the reception tradition that focused on the dramatic features of Marx's Capital.

GIUSEPPE DE SANTIS'S BITTER RICE: A COMMUNIST MUSICAL?

Lorenzo Chiesa

Director of the GSH – Genoa School of Humanities and Visiting Professor
at the European University at St Petersburg

Giuseppe De Santis (1917–1995) was arguably one of the founding fathers of neorealism. In spite of his significant theoretical contributions and the international success of some of his films he has received relatively little critical recognition. De Santis was a committed communist. When in 1949 *Bitter Rice* was nominated for an Academy Award, the US denied him a visa. Ostracized in Italy by the political establishment (including

the Italian Communist Party) and unable to find a producer, De Santis moved to socialist Yugoslavia, where he shot another Academy Award nominated film, *Cesta Duga Godinu Dana*. His last well-known movie, *Italians: Nice People!* is a Soviet-Italian co-production about Mussolini's disastrous 1941–1943 military campaign in the Don area. After 1972, De Santis could no longer secure funding for further films.

In this paper I will analyse *Bitter Rice* as a complex work that should be read on different levels. The film focuses on the exploitation of women rice workers. On the one hand, it could still be regarded as a commercial escapist film: it stages a traditional melodramatic plot, explicitly adopts the spectacular choreography of Broadway musicals, and voyeuristically indulges in close-ups of the protagonists' bosoms and thighs. On the other hand, De Santis's radical denunciation of capitalism is unmatched by other neo-realist movies: *Bitter Rice* both ironically denounces the post-WWII American myth of affluence and shows how it is concretely used to undermine the solidarity between legal and illegal agricultural workers. I will contend that these two apparently incompatible aspects can be reconciled following De Santis's self-avowed progressive populism: neorealist cinema had to be a form of entertainment for the masses *by means of which* they could acquire class-consciousness.

THE AFFECTIVE ECONOMIES OF STAGING PARTICIPATION IN THE CINEMA

Nina Köll

Junior Assistant Professor at the University College Utrecht and a PhD researcher at Utrecht University in the Netherlands

In recent years 'participatory culture' has entered the realm of cinema. Human-computer interaction is incorporated into audience engagement by affording spectators to become actively involved on their mobile devices. Examples include technologies that prompt selected audience members to make navigational decisions in plot selection via a phone call during the screening (e.g. *Last Call*, a German horror film), or *damnu* ('bullet screen'), a recent internet phenomenon in Japan and China which has been getting translocated to Chinese cinemas since 2014. Bullet screen technology is a message sharing system with which audience members can send comments (often biting remarks or humorous observations)

via their mobile phones. These comments are then projected onto the cinema screen in real time producing a composite image of both the film image and verbal audience commentary. Motivated by a (perceived) state of emergency — most acutely expressed through the rhetoric of ‘death of cinema’ — the industry here strives to innovate or “update” (to use Wendy Chun’s terminology) cinema. It reproduces ‘new media’ habits by activating not only the ocular and aural senses but also haptic perception by way of having the spectator/user interface with a smart phone or tablet. These ‘new media’ habits thereby disrupt conventional cinematic viewing habits which manifests itself in the transformation of the spectator/user’s affective and bodily experience during the screening. In my paper I will show how the cinema industry is staging the kind of participation that invokes neoliberal subject autonomy while at the same time it conceals the algorithmic aggregation of the spectator’s/user’s emotions. Participatory cinema thus taps into the affective economies already established by digital industries thriving on participation as “a conscious practice of competent consumers” (Mirko Schäfer) where the sentiments of the emotionally engaged, self-aware spectator/user become repurposed and commodified with the ultimate aim to increase film consumption.

**CHRISTIAN SCRIPTURE AS SCRIPT:
NEO-ORIENTALISM, UNIVERSALISM OR
RE-APPROPRIATION. A STUDY OF TRANSNATIONAL
COPRODUCTION AND BIBLICAL TEXT ADAPTATION IN
MALIAN FILM LA GÉNÈSE (GENESIS, 1999)**

Oulia Makkonen

MA, Doctoral Student, Department of Practical Theology University of Helsinki

Film scholar Randall Halle, in his paper entitled: *Offering Tales They want to Hear: Transnational European Film Funding as Neo-Orientalism*, published as a chapter in *Global Art Cinema: New Theories and Histories* (2010), pointed out the potential orientalist dynamics of European funding strategies for cinematic industries outside Europe. He argued that “The coproductions that increasingly structure the contemporary European film industry are not just financial transactions but excursions across cultures that are fuelled by scripts and scenarios ... Such excursions can be sites of an Orientalizing vision: The coproduced films must tell

stories that offer to European and North American audiences the tales they already want to hear”.

African filmmakers are beneficiaries of such transnational financial transactions. In countries where cultural politics in general are practically inexistent, film-makers who aspire to produce works standing on the margins of popular turn to Europe for funding. The resulting cinematic products of these collaborations have been attacked by both African and Western critiques, as was the case with Cheick Oumar Sissoko's film *La Génèse* released in France in 1999. The critique is multilayered : it pointed out the problem of 'authenticity' of African cinemas with rural settings (*calabash* cinema), the problem of African auteur films and their African elitist and Western audiences (which have praised the film), the problem of adaptation of Christian Scripture, seen as the canonical text of Western Imperialism. All these layers could be interpreted as evidence of the Orientalizing vision, mentioned above, which accompany the coproductions and the transnational funding system.

The purpose of my report is to provide an analysis of *Genesis* which might show the levels of the financial influence. By using intertextuality as the analytical method, starting the discussion from the narrative and style of the picture, and then putting in its geo-political and cultural context, I endeavour to show the intricate processes at hand that might not necessarily be all-encompassed or explained by an Orientalist vision of the Other and its financial ramifications.

FROM THE WAR HUNGER TO THE “GRANDE BOUFFE”. THE REPRESENTATION OF FOOD IN THE ITALIAN MOVIES SINCE 1945 TO NOW

Stefano Magagnoli

Associate Professor of Economic History, Department of Economics and Management of Parma University, Member of Food Lab (Centre of Research on Food History – Parma University), Italy

This paper aims to analyze the representation of the relationship between people and food in the Italian movies after WWII. It is a relationship that changes along with the social transformations as well as because of the change of material wealth conditions. Particularly, our analysis revolves around the film genre of comedy, that shows enlightening daily life cross-sections of the various social classes.

Obviously, we must pay attention to using the cinematographic sources because of its nature of “fantastic representation” of reality. Nevertheless, we are thinking that looking at movies is a way to get important ideas about the progress of Italian society after WWII as well as about the transformation of the relationship with food, taking into account the peculiarities of Italian history.

The Second world war has ill effects on the food supply system and reduces the food availability. The civil population is able to feed itself sufficiently, even if with difficulty, only until 1943. In the last two years of war, everything becomes very difficult, above all for the civilians (women, children, elders) remained in the urban areas. The food rationing system collapses and the population that has enough money can resort to black market; the others are forced to manage the best they can with the little or nothing that they find. Poverty and hunger are generalized. Also the soldiers — at war or in the prisoners-of-war camp — face the same sacrifices, more and more dramatic after the Armistice of 1943.

The food troubles continue also after the end of the war. The living conditions begin to improve, but hunger accompanies Italians at least until 1948–1949, when the economic recovery starts.

In the 1950 s Italy changes face and modernization take place. The food consumption increases and becomes different, affording to all the Italians to eat enough. The economic boom is near, and in the years of the “miracle” Italians can finally eat, suspended between the “memory of hunger” (an atavistic fear that took shape with the war) and the “Grandes Bouffes” of the economic comfort.

In the 1970 s and 1980 s, the relationship with food changes again, carrying on the Italians tables new consumption behaviors; low-fat and healthy foods are preferred. The organic food demand has still to be created, but the changes that are beginning are driving in that direction.

This paper defines a periodization in order to analyze the phenomena based on three specific historical moments: 1) War and postwar: the food isn't there (the “absent food” and the ghost of hunger); 2) Reappearance of food and economic boom (1950–1960): the time of Cockaigne; 3) After the “Grande Bouffe”: eat well, eat better, eat less.

Научное издание

КИНО И КАПИТАЛ

Материалы VI Международной научной конференции
Центра исследований экономической культуры СПбГУ

Подписано в печать 25.05.17. Формат 60×90 ¹/₁₆.
Усл. печ. л. 8,5. Тираж 48 экз. (1-й завод). Заказ №

Издательство Санкт-Петербургского университета.
199004, С.-Петербург, В.О., 6-я линия, 11.
Тел. (812)328-96-17; факс (812)328-44-22
publishing@spbu.ru
publishing.spbu.ru

Типография Издательства СПбГУ.
199034, С.-Петербург, Менделеевская линия, д. 5.

Книги Издательства СПбГУ можно приобрести
в Доме университетской книги
Менделеевская линия, д. 5
тел.: +7(812) 329 24 71
часы работы 10.00–20.00 пн. — сб.,
а также на сайте publishing.spbu.ru