

МИНОБРНАУКИ РОССИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»

Кафедра русской и зарубежной литературы

**Литературные жанры в журнале «Искусство кино»
(Год российского кинематографа – 2016)**

АВТОРЕФЕРАТ БАКАЛАВРСКОЙ РАБОТЫ

Студента 4 курса 431 группы
направления 42.03.02 – Журналистика
Института филологии и журналистики

Глухова Дениса Витальевича

Научный руководитель:

профессор, д.филол.н., доцент

должность, уч. степень, уч. звание

подпись, дата

А.А. Гапоненков

инициалы, фамилия

Зав. кафедрой:

зав. каф., к.ф.н., доцент

должность, уч. степень, уч. звание

подпись, дата

Ю.Н. Борисов

инициалы, фамилия

Саратов 2023

Введение

Масштабная вовлеченность и приоритетная востребованность сознанием общества визуальных средств коммуникации и анализа в XXI веке повлекли за собой интенсивный рост интереса не только к кинематографу (как к искусству), но также и к средствам массовой информации, которые занимаются комментированием кинопроцесса. В связи с этой тенденцией исследование роли журналов о киноискусстве представляется значимой на фоне анализа конкретных продуктов киноиндустрии. Этим объясняется *актуальность* представленной работы. Журнал «Искусство кино», появившийся в первой половине XX века, является одним из старейших авторитетнейших узкопрофильных киноизданий в мире. Его издательская политика – яркий пример соотнесённости публикуемых там материалов с актуальным кинопроцессом и с новейшими социальными преобразованиями в обществе.

Поводом для проведённого исследования стал указ Президента РФ о проведении в 2016 году в Российской Федерации Года российского кино в целях привлечения внимания общества к российскому кинематографу. Именно в этом году журналу «Искусство кино» исполнилось 85 лет. Эти два значимых аспекта побудили нас провести анализ литературной части издания за указанный период. В Год кино вышло 12 выпусков журнала. В них можно было встретить публикации в таких жанрах, как киноповесть, сценарий, мемуары, пьеса, рассказ, кинороман. То есть, тот материал, который и стал *предметом* нашего рассмотрения в выпускном исследовании.

Цель ВКР – выявить особенности литературных жанров в журнале «Искусство кино», характеризующие их кинематографичность, на примере выпусков 2016 года – Года российского кинематографа.

Заявленная цель исследования предполагает решение следующих *задач*:
- исследование литературных жанров как форм репрезентации современного кино в журнале «Искусство кино»;

- детальный анализ конкретных литературных жанров в этом издании за 2016 год;
- выявление общих принципов редакционной политики в литературных публикациях 2016 года в журнале «Искусство кино».

Научная новизна работы состоит в том, что впервые были исследованы литературные публикации на страницах киноведческого журнала «Искусство кино», их жанровая принадлежность, кинематографичность и востребованность киноиндустрией.

Основное содержание

Глава первая *«Литературные жанры как формы репрезентации современного кино в журнале “Искусство кино”»* поясняет понятие «жанр» в кинолитературе и говорит о способах жанровой классификации продуктов киноиндустрии. В этой главе проанализированы публикации в жанрах сценария и пьесы.

Слово «жанр» относится к числу самых употребляемых терминов не только в современном литературоведении, но и шире – в науке об искусстве вообще. Жанр – повод говорить о форме того или иного произведения. Жанр – способ диалога с классикой. Жанр – возможность «постмодернистски» сочетать, казалось бы, несочетаемое, и разрушать границы текстов, когда «некоторые излюбленные способы перерабатываются по многу раз, а другие используются редко» [М.Л. Гаспаров].

Кинематограф – один из наиболее активно развивающихся видов искусства, жанровая трансформация происходит в нем непрерывно. Значительное число фильмов не встраивается в традиционную классификацию жанров. Появляется необходимость поиска новых форм с учётом влияния на кино множества социокультурных факторов.

К настоящему моменту существует несколько вариантов классификации фильмов по жанрам. Одной из основных классификацией кинематографа по жанрам в представленной выпускной квалификационной работе стали 13 способов: по коммерческой составляющей (блокбастер и арт-хаус); по способу

технического исполнения (игровой фильм, анимация); по сюжетно-смысловым характеристикам (сюжетные, бессюжетные); по способу изложения концепции (концептуальные, сюжетно-ориентированные); по направлению к целевой аудитории (массовый и авторский кинематограф); по материалу и способу его подачи (высокие и низкие жанры); на основе специфики актёрской игры (актерские, режиссерские, литературно-живописные); по способу обработки материала (игровой, документальный, анимационный фильм); по приемам постановки (прозаические, поэтические); по типу формы (динамичные, медитативные); по способу описания сюжета, трактовки материала (лирические, сатирические, эпические); по материалу фильма (фантастика, фэнтэзи, исторический); метод синтеза С.И. Фрейлиха (пересечение стиля и метода типизации характеров).

Эти способы классификации как методика анализа даёт нам возможность проанализировать выбранные для данной работы тексты. В обозреваемом периоде в журнале «Искусство кино» было опубликовано 15 материалов, которые соответствуют определению «литературные жанры». По средству указанной классификации мы провели анализ шести сценариев («Самобранка» Варвары Шубиной, «Не отсюда» Евгении Некрасовой, «Феминизм» Романа Корнеева, «Поиски Мессии, или Как Иисус помогал лошади найти льва» Аркадия Яхниса, «Машина любви» Наны Грништейн, «Сезон охоты» Елизаветы Симбирской (по идее Филиппа Юрьева)) и двух пьес («Земля Эльзы» Ярославы Пулинович и «Ребёнок для Оли» Натальи Милантьевой).

В качестве примера, рассмотрим анализ сценария «Самобранка» кинодраматурга Варвары Шубиной. Это первая публикация молодого автора, которая рассказывает об отношениях отца и дочери. Они терпят друг друга с трудом, полны взаимного недовольства и изнемогают под весом скопившихся обид и упреков – совершенно справедливых и одновременно безгранично пристрастных. Но они заново встречаются после недолгой разлуки, потому что не могут друг без друга. Как пишет Александр Родионов в предисловии к

публикации, «эта взаимная нужда не столько любовь, сколько их приговор, их неизбежный рок. Потому что они — отец и дочь. Когда-то расставшиеся — но не могущие друг друга забыть». «Самобранка» очень личный сценарий. Чувство правды идет здесь не только от фактуры, от переданной автором ткани внешнего мира – его источник в невидимом сердце этой жесткой и быстрой кинопрозы, в том, какого цвета и какой температуры излучение горя и любви героини. Исходя из выше озвученной классификации, мы так структурировали данный сценарий:

- 1) по коммерческой составляющей – больше артхаус, чем блокбастер (фантасмагорическое путешествие, душевные муки, отсутствие героических вызовов);
- 2) по технической реализации – игровой, возможно использование, например, приёмов чёрно-белого, документального кино (в сценах воспоминаний о детстве);
- 3) по сюжетно-смысловым характеристикам – сценарий сюжетный, с последовательными перемещениями во времени и пространстве;
- 4) сценарий концептуальный, все составляющие работают на основную концепцию (вечная проблема отцов и детей так же остра, как в античности, даже несмотря на открытый мир);
- 5) по адресности аудитории сценария возможны оба варианта: и массовый, и авторский фильм, правда, в последние десятилетия так называемая «чернуха» настолько заполнила страницы книг и экраны, что массово люди такое кино смотреть не пойдут;
- 6) по способу подачи материала – нечто среднее между приёмами низких и высоких жанров (бесконечное, иногда грубое выяснение отношений между отцом и дочерью, ресторан, проститутки, провокативное поведение и здесь же – церковь с её сакральными смыслами);
- 7) сценарий – актёрский и режиссёрский одновременно: несколько хорошо выписанных ролей мужчин и женщин, но и у режиссёра есть возможность

- интерпретировать путешествие, дорогу в контексте известных произведений литературы и кинематографа;
- 8) по художественному способу – игровой, но при создании фильма не исключены возможности использования элементов документальности и анимации;
 - 9) по приёмам постановки – прозаический сценарий;
 - 10) по форме – динамичный, с элементами медитативности (в воображении дочери её молодой человек становится отцом, потом другом отца Пашей, потом опять отцом и т.д.);
 - 11) по способу трактовки материала – сценарий лирико-драматический (потеря и поиск отца, возлюбленного, провокативное поведение и т.д.);
 - 12) по материалу – лирико-бытовая драма с элементами фантазмагорического путешествия по городам и весям;
 - 13) по стилю и отчаянью напоминает первый «Бумер» П. Буслова или «Землю кочевников» Х. Чжао.

Подобный анализ был проведён для каждого сценария и пьесы, которые были опубликованы в журнале за 2016 год. Рассмотрев разные публикации, можно сделать некоторые выводы об обоснованности публикации этих произведений в киноведческом журнале. Какова ценность этих текстов и стоило ли их вообще печатать в «ИК»? Проанализированные нами литературные произведения очень разные по своей тематике, стилистике и направленности. Некоторые авторы лишь начинают свой путь, а кто-то уже заработал себе имя, поработав над крупными проектами в киноиндустрии. Но всё равно видится определённая тенденция. Во-первых, площадка журнала является потенциальным катализатором того, что текст обретёт дальнейшую жизнь на экране. Во-вторых, общество меняется, развивается, появляются определённые дискуссии и разночтения по общественным вопросам. Будь то очередная волна феминизма, конфликт отцов и детей, отдаление столицы и провинции. Литература продолжает говорить об этом в синтезе с киноискусством.

В главе второй «*Специфика литературных жанров на страницах журнала “Искусство кино” за 2016 год*» проведен подробный разбор жанров киноповести и киноромана на примере опубликованных в журнале литературных произведений. При разборе за основу был взят принцип кинематографичности как общий знак (код) литературных публикаций.

Литературная кинематографичность – это итог взаимовлияния двух видов искусств (эстетика, жанры, герои и т.д.) и появление полноценного и самостоятельного киноязыка в литературе. Литература выросла из мифа, фольклора, из взаимодействия художественных кодов разных видов искусств. «Любое произведение искусства имеет свой особый язык. То, что можно показать в кинофильме, невозможно выразить на бумаге или холсте. Но бывает так, что текст, принадлежащий к какому-то определённом виду искусства, включает в себя чуждые, на первый взгляд, для него элементы языка. Некоторые литературные тексты обладают кинематографичностью – их легко переводить на язык кино [О. А. Асеева].

Принцип кинематографичности в этом случае позволил нам разобрать такие жанры, как «киноповесть» – «Кровь» Елены Долгопят – и «кинороман» – «Говори» Татьяны Богатыревой.

«Кровь» – это полноценное кинематографическое произведение. Она построена как сложная, разветвлённая в концептуальном смысле структура. Главы, их четыре, имеют краткие названия («Братья», «Мальчишка», «Почерк», «Понедельник»), каждое из которых наделено мощным смысловым, стилистическим, метафорическим бэкграундом и даёт возможность кинорежиссёру выстраивать ассоциативные цепочки. И само слово «кровь» предельно чётко работает как метафора.

Киноповесть рассказывает о мужчине по имени Николай Иванович, который стареет, и это начинает сказываться на его жизни. Однажды он приезжает на работу в своё НИИ, но по прибытии осознаёт, что вообще-то сегодня воскресенье, а НИИ из этого здания съехало больше месяца назад. Прогуливаясь по пустому зданию, герой натывается на журнал «Дебит-

Кредит», в котором находит сделанные карандашом в разлинованном журнале для бухгалтеров записи лабораторных исследований неизвестного учёного по консервации крови в 1910-1930-х годах. Время. Оно становится объектом исследования, пространством пребывания героя, движущей силой повествования. Перемещаясь во времени, автор создаёт не только историю, но и предысторию героя, проецирует его судьбу на судьбы других людей, предчувствует возможные изменения в будущем.

Е. Долгопят виртуозно владеет особенностями кинематографического языка. Уже упомянутый нами способ описания события, места действия, состояния героя находит в киноповести дальнейшее развитие. Картина прорисована так ясно, что возникает полный зрительный эффект, о котором мечтают или которого, наоборот, боятся некоторые режиссёры (конкретные воплощения сценария в деталях или собственная интерпретация обозначенного сюжета – предмет бесконечного спора в режиссёрской среде). Найденные учёные записи – возврат к другой стилистике, жанру письма, другому типу жизни. Писательница воспроизводит их в форме, которая сама по себе говорит о трансформации времени. По мере того, как разворачивается действие, Е Долгопят привлекает в повествование биографический рассказ, признательные показания, изображение на экране старого кладбища, закадровый текст и т.д. Киноповесть «Кровь», сложенная в мозаику из характеристик разных времён, стилистик, черт характеров, событий – это универсальная кинометафора значительного исторического периода нашей жизни – от революции до сегодняшних дней.

Кинороман «Говори», напечатанный в журнале в Год кино, в первую очередь, отсылает к знаменитому в эпоху перестройки сначала спектаклю, а потом снятому на телевидении фильму с таким же названием в постановке молодого тогда московского, а теперь питерского режиссёра Валерия Фокина. Прямое обращение в театральный зал с яркими публицистическими монологами было абсолютно новым на тогдашней театральной сцене и касалось горячих тем – перестройки. Татьяна Богатырева, так же назвав

кинороман, намеренно подчёркивает жанровую преемственность. Повествование в киноромане ведётся от имени трёх героев – Игоря, Жени и Тани, только теперь горячей общественной темой становится употребление наркотиков, причинно-следственные связи этого явления, а также подробный психологический самоанализ молодых людей, обладающих достаточным интеллектом для высокого уровня этого анализа. Тоталитаризм и антиутопия, эпос и танатос – на такую нравственно-эстетическую систему нанизывает автор события и размышления героев.

В первой части киноромана автор использует чаще всего большие фрагменты монологов, включая в них диалогические куски в качестве воспоминаний. Это, с одной стороны, даёт возможность создать на экране подробный внутренний мир каждого персонажа, с другой – разнообразить его монтажными врезками из другой жизни.

Стилистически текст Т. Богатыревой более подробный, чем у Е. Долгопят, иногда с точки зрения кинематографа избыточный, но романная форма позволяет ей использовать уточнения и длинноты для нагнетания атмосферы происходящего и более полной характеристики образа. Диалоги у Т. Богатыревой тоже менее пружинисты и динамичны, чем у Е. Долгопят. Возможно, преобладание метафоричности как формирования впечатления заставляет автора растягивать пружину разговора.

Проведя анализ киноповести Елены Долгопят «Кровь» и киноромана Татьяны Богатыревой «Говори», был изучен вопрос специфики литературных жанров на страницах журнала. Именно кинематографичность позволяет таким жанрам, как киноповесть и кинороман, стать самостоятельными. С течением времени эти тексты перестают быть рассчитаны лишь на режиссёра. Весь художественный мир произведения открыт для читателя журнала. И здесь уже вы сами становитесь соучастником творчества и можете самостоятельно визуализировать, как представленная сюжетная история воплотится на экране.

В **Заключении** подводятся итоги исследования. Журнал «Искусство кино» с первых номеров проводит выверенную редакционную политику,

направленную как на востребованность кинематографа (как искусства), так и на общественную жизнь в целом. В контексте этого издания кино понимается исключительно как социальное массовое явление, а не как искусство для «посвященных». В круг деятельности журнала входит функция регулирования культурной политики, его материалы работают на расширение и углубление контактов в пространстве культуры, на приобщение социума к разным видам творчества. Проводя культурологический анализ контента, «Искусство кино» возвращает забытые контексты культурных эпох, восстанавливает связи между прошлым и будущим. Это вызывает в читателях стремление к осмыслению культурных традиций, к актуализации ушедших форм искусства.

По мнению исследователей, редакционная политика журнала базируется на общих философских принципах, которые обеспечивают качественный уровень публикаций:

- обнаружение причин всех явлений и их причинно-следственных связей;
- системность, которая определяет то или иное явление в совокупности из социального, природного, психологического компонентов;
- развитие, которое признает постоянное изменение явления в перспективе.

В представленной выпускной квалификационной работе впервые проведено исследование литературных публикаций на страницах киноведческого журнала «Искусство кино» в Год российского кинематографа, их жанровой принадлежности, характерных черт кинематографичности и степени востребованности этих текстов киноиндустрией. Для этого были определены особенности литературных жанров: сценария, пьесы, киноповести и киноромана на примере произведений, опубликованных в журнальных выпусках 2016 года.

Выявление основных принципов классификации базовых текстов кинематографа и кинематографичности как общего знака (кода) литературных публикаций помогли обосновать их появление в киноведческом журнале, а также сформулировать общие принципы редакционной политики при отборе литературных новинок 2016 года в журнале «Искусство кино». Важно

отметить, что, по мнению аналитиков, журнал «идёт в ногу со временем», предпочитая существовать в рамках прагматики, но при этом «специфика журнала весьма разнообразна – тут найдётся место не только аналитическим статьям по всем видам искусства или, например, социологическим прогнозам развития; но и публикациям сценариев» [А. А. Алакшин].

По мере того, как всё более важное место в социокультурном пространстве занимает кинематограф, растёт уровень востребованности сценарного материала, в частности, литературного. Журнал «Искусство кино», будучи и элитарным, профессионально ориентированным, и массовым, читательским изданием, безусловно, предлагает свои страницы публикациям, подобным тем, что рассмотрены в данной исследовательской работе. Оценка литературных публикаций в журнале важна как для кинематографистов, так и для потребителей киноконента.