

С Е Р И Я

И С С Л Е Д О В А Н И Я

К У Л Ь Т У Р Ы

HELMUT KORTE

# EINFÜHRUNG IN DIE SYSTEMATISCHE FILMANALYSE

*Ein Arbeitsbuch*

*Mit Beispielanalysen von*

*Peter Drexler, Helmut Korte,*

*Hans-Peter Rodenberg und Jens Thiele zu*

ZABRISKIE POINT (Antonioni 1969)

MISERY (Reiner 1990)

SCHINDLERS LISTE (Spielberg 1993)

ROMEO UND JULIA (Luhmann 1996)

*4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage*

ГЕЛЬМУТ КОРТЕ

# ВВЕДЕНИЕ В СИСТЕМНЫЙ КИНОАНАЛИЗ

*С примерами исследований  
на материале фильмов*

ЗАБРИСКИ ПОЙНТ (Антониони, 1969)

МИЗЕРИ (Райнер, 1990)

СПИСОК ШИНДЛЕРА (Спилберг, 1993)

РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА (Лурман, 1996)

*Авторы исследований:*

Петер Дрекслер, Гельмут КORTE,

Ганс-Петер Роденберг и Йенс Тиле

*Перевод с немецкого*

МАРИИ ЮДСОН

ЕВГЕНИИ СМИРНОВОЙ



*Издательский дом  
Высшей школы экономики*  
МОСКВА, 2018

УДК 791.44  
ББК 85.37  
К69

*Составитель серии*  
ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ

*Научный редактор*  
ИННА КУШНАРЕВА

*Дизайн серии*  
ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

### **Корте, Г.**

К69 Введение в системный киноанализ с примерами исследований на материале фильмов «Забриски Пойнт» (Антониони, 1969), «Мизери» (Райнер, 1990), «Список Шиндлера» (Спилберг, 1993), «Ромео и Джульетта» (Лурман, 1996) [Текст] / авторы исслед. П. Дрекслер, Г. Корте, Г.-П. Роденберг, Й. Тиле; пер. с нем. М. Юдсон, Е. Смирновой (ч. вторая, гл. II, III); под науч. ред. И. Кушнаревой; предисл. А. Павлова; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018. — 360 с. — (Исследования культуры). — 1000 экз. — ISBN 978-5-7598-1103-9 (в пер.).

Кино — это сложнейшая система повествования, в которой мысль автора передаётся при помощи изображения, звука и временной структуры. Первое, что ложится в основу любого киноведческого анализа, — собственное впечатление автора от просмотра фильма. Но как преобразовать его в научный анализ и чем последний отличается от кинокритики? На что следует обращать внимание при анализе фильмов? Какие содержательные аспекты должны при этом учитываться? Как поставить проблему и какие средства позволяют верифицировать собственные наблюдения и трактовки? В первой, более общей, части обсуждаются эти вопросы, предлагаются возможные решения, описываются инструменты системного киноанализа и указывается их значение для общей системы анализа. Во второй части представлены примеры работ по киноанализу, выполненных разными авторами. В них рассматриваются как классические фильмы («Забриски Пойнт», 1969), так и более современные голливудские ленты («Мизери», 1990; «Список Шиндлера», 1993; «Ромео и Джульетта», 1996).

Книга предназначена для студентов, преподавателей и всех, кто интересуется киноведением: она позволяет легко приобрести теоретические знания и практические навыки, необходимые для самостоятельной работы с этим интереснейшим видом искусства.

УДК 791.44  
ББК 85.37

Опубликовано Издательским домом Высшей школы экономики <<http://id.hse.ru>>

doi:10.17323/978-5-7598-1103-9

ISBN 978 3 503 122417 (нем.)  
ISBN 978-5-7598-1103-9 (в пер.)

© Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG,  
Berlin 2010  
© Перевод на русский язык. Издательский  
дом Высшей школы экономики, 2018

# СОДЕРЖАНИЕ

АНАЛИЗ ФИЛЬМА: ТЕПЕРЬ И В РОССИИ (Александр Павлов) .....	11
ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ (1999 г.) .....	25
ДОПОЛНЕНИЯ К ТРЕТЬЕМУ И ЧЕТВЕРТОМУ ИЗДАНИЯМ .....	31
Часть первая. ВОСПРИЯТИЕ ФИЛЬМА — АНАЛИЗ ФИЛЬМА. ОСНОВЫ .....	33
I. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ .....	35
1. КОМПЛЕКСНОСТЬ СРЕДСТВ ПЕРЕДАЧИ СМЫСЛОВ В КИНЕМАТОГРАФЕ .....	36
2. СООТНОШЕНИЕ СУБЪЕКТИВНОСТИ И ОБЪЕКТИВНОСТИ. МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОСЛЕДСТВИЯ .....	39
II. ФИЛЬМ, КОНТЕКСТ, ПУБЛИКА И ПОСЫЛ .....	43
1. АНАЛИЗ СОДЕРЖАНИЯ И КРИТИКА ИДЕОЛОГИИ .....	44
2. КОНТЕКСТ И ВОСПРИЯТИЕ .....	45
3. ПАРАМЕТРЫ АНАЛИЗА .....	48
4. ВОЗМОЖНОСТИ И ОГРАНИЧЕНИЯ (ИСТОРИЧЕСКОГО) АНАЛИЗА ВОСПРИЯТИЯ .....	51
Три тезиса и одна схема анализа .....	51
Противоречия в кинематографическом тексте .....	57
ВЫВОДЫ .....	59

III. СИСТЕМНЫЙ КИНОАНАЛИЗ .....	61
1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА КИНЕМАТОГРАФА .....	62
Крупность плана .....	62
Движения камеры .....	64
Связь между монтажными планами .....	66
Угол съемки / угол зрения .....	80
2. СОСТАВЛЕНИЕ СКРИПТА (ПРОТОКОЛИРОВАНИЕ) .....	82
Протоколирование по монтажным планам .....	84
Протоколирование по эпизодам .....	89
3. ИНСТРУМЕНТЫ ВИЗУАЛИЗАЦИИ СТРУКТУРНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ФИЛЬМА .....	92
График эпизодов .....	93
График монтажных планов .....	93
График частоты склеек .....	102
Временная ось .....	106
4. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ И ПРОВЕДЕНИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ. МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ .....	111
БИБЛИОГРАФИЯ К ЧАСТИ ПЕРВОЙ .....	115

## Часть вторая.

ПРИМЕРЫ АНАЛИЗА .....	121
-----------------------	-----

I. ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ И СОВРЕМЕННЫЙ ЗРИТЕЛЬ: «ЗАБРИСКИ ПОЙНТ» МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ (1969) (Ганс-Петер Роденберг) .....	126
1. СТРУКТУРА СОДЕРЖАНИЯ И ФОРМАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ:	

НАКАЛЕННАЯ АТМОСФЕРА ЮЖНОЙ КАЛИФОРНИИ . . . . .	127
2. ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ: СТУДЕНЧЕСКИЙ ПРОТЕСТ И «КОНТРАКУЛЬТУРА» В США . . . . .	130
Движение за гражданские права . . . . .	131
Политизация университетов. . . . .	132
3. АМЕРИКА АНТОНИОНИ: ОДНОМЕРНЫЕ ЛЮДИ И ПОБЕДА ОБЩЕСТВА ПОТРЕБЛЕНИЯ. . . . .	136
«Забриски Пойнт» как социальная критика . . . . .	136
Кинематографическое выражение критики . . . . .	141
4. ПОСЫЛ ФИЛЬМА: АЛЬТЕРНАТИВА — ВЕЛИКОЕ ОТРИЦАНИЕ . . . . .	148
Контркультурная утопия хиппи . . . . .	149
Дарья как хиппи и дитя природы. . . . .	152
Временное измерение сюжета. . . . .	156
Теоретические основания для «нового человека». . . . .	158
5. КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ВОЗДЕЙСТВИЯ: «САМО ИЗОБРАЖЕНИЕ — ЭТО ФАКТ, ЦВЕТА — ЭТО РАССКАЗ» . . . . .	160
Цветовая символика «Забриски Пойнта». . . . .	160
Использование современной музыки. . . . .	163
6. ПРОЦЕСС СЪЕМОК И ВОСПРИЯТИЕ СОВРЕМЕННОКОВ: КОГДА ИСКУССТВО СТАНОВИТСЯ ПОЛИТИЧЕСКИМ . . . . .	167
Американская киноиндустрия конца 1960-х годов . . . . .	168
Условия съемок . . . . .	169
«Забриски Пойнт» в отзывах современников . . . . .	173

7. МЕСТО «ЗАБРИСКИ ПОЙНТА» В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ . . . . .	174
БИБЛИОГРАФИЯ . . . . .	178

II. ПОВЕСТВОВАНИЕ  
В РАЗЛИЧНЫХ МЕДИА.  
«МИЗЕРИ».

РОМАН СТИВЕНА КИНГА (1987). ФИЛЬМ РОБА РАЙНЕРА (1990) ( <i>Петер Дрекслер</i> ) . . . . .	181
---	-----

1. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И КИНО . . . . .	184
2. РОМАН СТИВЕНА КИНГА И ФИЛЬМ РОБА РАЙНЕРА . . . . .	186
Роман . . . . .	187
Фильм. . . . .	190
3. СЮЖЕТ И САСПЕНС. . . . .	194
Роман . . . . .	194
Фильм. . . . .	195
4. «ТОЧКА ЗРЕНИЯ» . . . . .	202
Мизансцена 3: Первая встреча . . . . .	207
Мизансцена 3: Первые тревоги Пола по поводу поведения Энни . . . . .	208
5. ПЕРСОНАЖИ . . . . .	210
Герои романа . . . . .	210
Персонажи фильма . . . . .	215
6. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ . . . . .	219
Интертекстуальность в романе . . . . .	219
Интертекстуальность в фильме . . . . .	221
БИБЛИОГРАФИЯ . . . . .	226



III. ЭСТЕТИКА ГОЛЛИВУДА  
И НЕМЕЦКАЯ ИСТОРИЯ.

«СПИСОК ШИНДЛЕРА» (СПИЛБЕРГ, 1993)

(Гельмут Корте) .....	228
1. ДИСКУССИЯ ВОКРУГ ФИЛЬМА:	
ТОЧКИ ЗРЕНИЯ .....	232
2. СОДЕРЖАНИЕ	
И ФОРМАЛЬНАЯ СТРУКТУРА .....	241
3. ФИЛЬМ И ЛИТЕРАТУРНАЯ ОСНОВА:	
ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА .....	247
4. ПЕРЕДАЧА ЧУВСТВ	
И ИСТОРИЧЕСКАЯ ДОСТОВЕРНОСТЬ .....	254
5. АСИНХРОНИЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ	
И ЗВУКОВОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ .....	262
6. ЭФФЕКТ КИНОХРОНИКИ .....	266
7. ДИНАМИКА НАПРЯЖЕНИЯ:	
СТУПЕНИ ЭСКАЛАЦИИ .....	272
8. СВЯЗЬ С ТРАДИЦИЕЙ, ФУНКЦИЯ	
И ВОЗМОЖНОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ .....	281
БИБЛИОГРАФИЯ .....	288

IV. «ПОЦЕЛУИ И СТРЕЛЬБА»:

«РОМЕО + ДЖУЛЬЕТТА»

(ЛУРМАН, США, 1996)

(Йенс Тиле) .....	290
1. ШЕКСПИР КАК ВИДЕОКЛИП? .....	290
2. ВРАЖДА, ЛЮБОВЬ И СМЕРТЬ:	
ОПИСАНИЕ ЭПИЗОДОВ .....	292
3. ПЬЕСА, ТЕАТР И ПУБЛИКА .....	297
4. СТИЛЬ ПОВЕСТВОВАНИЯ .....	301
Первые образы, первые звуки. ....	301
Близость к театральному первоисточнику .....	305

Кульминационные точки между эпизодами . . . . .	309
Медийные вставки . . . . .	311
Знаковость . . . . .	313
5. ПЕРСОНАЖИ И ИХ СИМВОЛИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ . . . . .	319
Ромео и Джульетта . . . . .	319
Вода . . . . .	320
Меркуцио: аутсайдер и посредник . . . . .	325
Слэпстик . . . . .	327
Экскурс: «Вестсайдская история» . . . . .	328
6. «САХАРНАЯ ВАТА С КРОВЬЮ»: ИСКУССТВЕННОСТЬ И ПОДОЗРЕНИЕ В КИТЧЕ . . . . .	331
Преувеличение как эстетическая форма: эпизод смерти . . . . .	332
Экскурс: «Ромео и Джульетта» Франко Дзеффирелли . . . . .	335
7. ВОСПРИЯТИЕ ФИЛЬМА . . . . .	338
БИБЛИОГРАФИЯ . . . . .	343

### Часть третья.

### НЕБОЛЬШАЯ ТЕМАТИЧЕСКАЯ

БИБЛИОГРАФИЯ . . . . .	345
------------------------	-----

1. ВВЕДЕНИЯ В КИНОАНАЛИЗ . . . . .	348
------------------------------------	-----

2. СПРАВОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА . . . . .	352
------------------------------------	-----

3. ОБЗОРНЫЕ ИЗДАНИЯ . . . . .	354
-------------------------------	-----

## АНАЛИЗ ФИЛЬМА: ТЕПЕРЬ И В РОССИИ

Книга, которую вы держите в руках, имеет принципиальное значение для отечественного киноведения в частности и для нашей гуманитарной науки вообще. Несмотря на то что за последние несколько лет было переведено на русский язык много разных текстов и опубликовано несколько оригинальных исследований, одна лакуна в этой области научного знания так и оставалась незаполненной. И хотя одной книги, чтобы закрыть конкретную тему, явно недостаточно, выход данной работы может поспособствовать развитию исследований кинематографа в том направлении, которое сегодня характерно для западных *cinema studies*, о чем речь пойдет ниже. Что же такого важного в книге «Введение в системный киноанализ» Гельмута Корте и нескольких его соавторов — Петера Дрекслера, Ганса-Петера Роденберга и Йенса Тиле?

Во-первых, она предлагает конкретный взгляд на кино, который — так уж случилось — располагается между двумя другими позициями. Первая из них — это отечественное традиционное киноведение. Оно в целом не предполагает специальных или даже общих хорошо проработанных методов исследования материала. Как правило, тексты русских авторов отражают субъективный взгляд эксперта на ту или иную проблему. Как строится в таком случае исследовательский нарратив, зависит исключительно от автора. Последний может обращаться к общему кинематографическому контексту, если посчитает это нужным, предлагать собственную идею прочтения отдельного фильма или видения режиссера в целом, пытаться проводить анализ сцен или же интерпретировать кино с позиций той или иной философской концепции. При этом стиль и манера изложения могут быть сколь угодно вольными или, наоборот, строгими. Иными словами, все находится во власти автора, и, как правило, он выбирает самый несложный путь — изложение фактов о фильме, которые, правда, еще предстоит узнать, и комментирование увиденного.

Недостатки такого подхода очевидны, однако он не просто имеет право на существование, но по большому счету продук-

тивен. То есть в субъективном подходе профессионала нет ничего предосудительного. Тем более, как цитирует сам Корте в своем введении одного из исследователей кинематографа, иногда киноведение отличается от кинокритики главным образом объемом написанного. Хотя, опять же, все, конечно, зависит от конкретного случая. Самой яркой иллюстрацией подобного субъективного «концептуализирующего» подхода может быть деятельность российского кинокритика Антона Долина, результаты работы которого нашли отражение в нескольких книгах<sup>1</sup>. Примером честного описательного подхода к той или иной теме являются работы питерских исследователей Дмитрия Комма и Анжелики Артюх, книги которых, впрочем, не лишены ни концептуализации, ни оценочных суждений<sup>2</sup>.

Вторая позиция — это теоретизирование, или теория кино. В данном случае у нас имеются классические переведенные работы, такие как «Воображаемое означающее. Психоанализ и кино» Кристиана Метца или многочисленные статьи и книги Славы Жижека, который, как правило, смотрит на кинематограф с позиций лакановского — хотя не только лакановского — психоанализа и марксизма<sup>3</sup>. Есть и русские авторы, которые скорее философствуют на тему кино, нежели работают с эмпирическим материалом. Это касается текстов Олега Аронсона или Виктора Мазина<sup>4</sup>. Отдельные исследователи, которые пытаются

<sup>1</sup> См., например: *Долин А. Уловка XXI: Очерки кино нового века*. М.: Ad Marginem Пресс, 2010.

<sup>2</sup> Если Долин предлагает интерпретации отдельных фильмов, то Комм и Артюх стараются описать отдельные жанры или целые направления кино: *Комм Д. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов*. СПб.: БХВ-Петербург, 2012; *Комм Д. Гонконг: город, где живет кино. Секреты успеха кинематографической столицы Азии*. СПб.: БХВ-Петербург, 2015; *Артюх А. Новый Голливуд. История и концепция*. СПб.: Алетейя, 2015.

<sup>3</sup> См., например: *Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино*. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010; *Жижек С. Искусство смешного возвышенного: о фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда»*. М.: Европа, 2011; *Жижек С. Чума фантазий*. Харьков: Гуманитарный центр, 2012; *Жижек С. Киногид извращения: политика, идеология, философия*. Екатеринбург: Гонзо, 2014.

<sup>4</sup> *Аронсон О.В. Метакино*. М.: Ad Marginem, 2003; *Аронсон О.В. Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия*. М.: Новое литературное обозрение, 2007; *Мазин В.А. Лакан в кино*. СПб.: Сенас, 2015.

работать с конкретной философией кино, часто используют, к счастью, переведенный у нас труд Жюлье Делёза «Кино»<sup>5</sup>. Таким образом, если на первый взгляд может показаться, что дела с киноведением в России обстоят не лучшим образом, на поверку все оказывается совсем не так. Есть литература, объемы которой возрастают с каждым годом, есть теория, есть разные подходы и альтернативные мнения и т.д. Но чего у нас, возможно, нет, так это дискуссии, а лучше сказать — единого дискурсивного пространства отечественного киноведения. Появись такая дискуссия — и, вероятно, произошел бы качественный скачок в имеющей пока что странный статус дисциплине, а это способствовало бы укреплению ее символических позиций в рамках отечественной гуманитарной науки вообще.

Правда, следует уточнить, что на Западе под «Теорией» кино на протяжении нескольких десятилетий понималось что-то предельно конкретное. Главным образом в 1970-е был популярен — и остается одним из доминирующих сегодня — такой подход к кино, который предполагал прежде всего оптику упомянутого выше Жака Лакана и марксизм (в этом отношении названный выше Жижек является «теоретиком» во всех смыслах). И хотя скорее это можно назвать методом, многие исследователи именно с таких позиций описывали фильмы и продолжают работать таким образом до сих пор. Неслучайно в середине 1990-х годов появился сборник уставших от «Теории» ведущих западных киноведов, получивший название «Посттеория»<sup>6</sup>. Ученые якобы утомились от доминирования конкретной теоретическо-методологической оптики и предложили оценивать кинематограф с самых разных позиций, позволявших работать с материалом не только в рамках психоанализа и методологии марксистского анализа.

Однако это лишь одна сторона дела. Есть и другая. И она представлена как раз Гельмутом Корте. Хотя он, будучи немцем, не мог быть всецело втянут в дискуссию между «теоретиками» и их оппонентами, фактически его позиция точно так же противостоит «Теории», причем не только в узком, но и в

<sup>5</sup> Делёз Ж. Кино-1: Образ-движение. Кино-2: Образ-время. М.: Ad Marginem, 2004.

<sup>6</sup> Bordwell D., Carroll N. Post-Theory: Reconstructing Film Studies. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.

самом широком смысле слова. Вместо *теории* Кортэ и его коллеги предлагают *метод* — работу с эмпирическим материалом с помощью конкретно определенного инструментария, позволяющего анализировать кино *системно*, т.е. всесторонне. Некоторым образом символично и то, что первое издание «Введения в системный киноанализ» вышло немногим позже сборника «Посттеория». Тем самым книга свидетельствовала об определенном сдвиге в западном киноведении как таковом. Грубо говоря, третья позиция исследований кино — это анализ.

В своем введении, задающем параметры всей книге, Кортэ неоднократно проговаривает, что не касается теории кинематографа, но главным образом предлагает методологию анализа фильма, которую подробно описывает, оставляя читателям возможность воспользоваться закрепленными процедурами анализа. Нелишним будет еще раз подчеркнуть, что книга написана немцами и, видимо, прежде всего для немецкоязычной аудитории. Нужно понимать, что хотя сам Кортэ и ссылается на гуманитарные науки как таковые, а также на американские *cinema studies*, примерно в том же ключе уже давно работают многие англоязычные авторы. Как он отмечает: «В общем и целом англо-американские исследования, созданные в рамках *cultural studies*, “нового историзма” или “гендерных исследований”, имеют много общего с соответствующими дискуссиями немецких теоретиков, хотя, как правило, в них по-другому расставлены акценты. К тому же англичане и американцы отличаются более прагматичным подходом: их работы нацелены на практический анализ»<sup>7</sup>. Между Кортэ и англоязычными авторами есть, однако, та разница, что первый по возможности подробнейшим образом проговаривает, почему он работает так, а не иначе. В целом же конкретные примеры анализа из книги не менее прагматичны, нежели то, что мы видим у англоязычных авторов. Вместе с тем на этой разнице в описании методологии нужно заострить внимание, прежде чем продолжать сравнение.

Книга «Введение в системный киноанализ» состоит из нескольких неравных частей. Самая неинтересная и традиционная — это последняя, библиография. В первой же Кортэ, как отмечалось, описывает необходимые технические знания, которые помогают при анализе фильма как особой формы аудио-

<sup>7</sup> См. с. 46 настоящего издания.

визуальной культуры. По большей части речь идет о крупных/дальних планах и ключевых технических характеристиках монтажа. Однако до этого автор несколько раз озвучивает то, что количественные методы анализа фильма, конечно, важны, но все-таки они должны служить лишь основой для качественного анализа, потому что сами по себе количественные характеристики не имеют высокой эвристической ценности. Но, поскольку в научном анализе фильма должны фигурировать какие-то формальные вещи (иначе чем он будет отличаться от упоминаемой кинокритики?), Кортэ заявляет о необходимости подробно расписывать точное время каждого эпизода и каждой сцены (что поможет лучше понять фильм), вместо того чтобы сбивчиво пересказывать сюжет. Как ни странно, это единственное, что объединяет все тексты из второй, самой важной части книги. На самом деле графики сложно назвать количественными методами, но, кажется, автору достаточно и того, что эти таблицы полнее отображают содержание картины, нежели интерпретация сюжета и/или вербальные описания. Правда, остается вне внимания тот аспект, что часто при анализе фильма детальный пересказ сюжета важен, так как многие авторы строят свои рассуждения последовательно — от начала и до конца фильма, тем самым необходимость в детальном графике сцен и эпизодов отпадает.

Что же Кортэ предлагает считать качественными методами анализа кино? А если точнее, то в чем суть его «системного киноанализа»? Одна из посылок автора — это необходимость учитывать роль зрительского восприятия, которое в конечном счете и оказывается самым важным в анализе. С точки зрения Кортэ, каждый зритель создает самостоятельную конструкцию увиденного фильма, которая обусловлена индивидуальными, ситуативными и социально-историческими параметрами. Дело в том, что несколько десятилетий назад некоторые авторы считали, что содержание картины будет понято зрителями именно так, как было задумано ее создателями, а не иначе. И потому реакцией аудитории почти не интересовались. Позже, однако, случилось так, что киноведа, вдохновленные методами социальных наук и *cultural studies*, стали изучать зрителей и их восприятие, а также контекст кино и его влияние на аудиторию, забыв в итоге о содержании фильма. Вот почему Кортэ настаивает на комплексном анализе кино: часто важны и содержание,

и реакция публики. Иными словами, в самых общих чертах суть «системного киноанализа» такова: нужно *качественно* исследовать сам фильм и его восприятие (в разных контекстах), основываясь на *количественных* методах.

Но что конкретно должно следовать за графиками? Кортэ предлагает четыре ключевых параметра для «идеальной модели» анализа фильма. Во-первых, это факты о самом фильме — сюжет, форма, действие, содержание и, вероятно, какие-то технические данные. Во-вторых, факты о появлении фильма (автор называет их «контекст 1»): это ответ на вопрос, почему конкретное кино — как по содержанию, так и по форме — стало актуальным именно в данной исторической ситуации. В-третьих, это основа фильма (согласно Кортэ, «контекст 2»): ответ на вопрос, в каком соотношении находятся проблема, легшая в основу картины, и ее репрезентация на экране. Наконец, в-четвертых, это факты о воздействии фильма на зрителя: как воспринималось кино современниками и как оно воспринимается зрителями сегодня.

Если мы вдруг подумаем, что значение имеют все четыре параметра анализа, то жестоко ошибемся. Несмотря на видимую формальность, Кортэ в конечном счете предоставляет ученому целый спектр возможностей действовать по своей воле: «Что при этом будет принято за основу — перечень имманентных характеристик фильма или проблемы его контекста, зависит от конкретной проблемы и от исследуемого фильма. От них зависит и решение о том, все ли аспекты одинаково важны для данного исследования»<sup>8</sup>. Иначе говоря, можно обсуждать сам фильм, но можно и контекст его появления. Однако Кортэ трудно обвинить в непоследовательности и тем более в релятивизации собственного же подхода. На самом деле часто бывает, что стиль фильма важнее его содержания, а контекст, в котором было создано произведение, важнее того, что в нем было сказано. И если главное, что есть в той или иной ленте, — это репрезентация, то зачем подробнейшим образом обсуждать все технические детали картины? Иными словами, нужно по возможности учитывать все параметры анализа, но за основу принимать то, что реально важно.

Пожалуй, наиболее проблематичным в подходе Кортэ, что признаёт он сам, представляется четвертый параметр анализа.

<sup>8</sup> См. с. 50 настоящего издания.



Во-первых, если речь идет даже о сегодняшнем дне, проводить опросы, анкетирования и формальные интервью слишком затратно. Обычно этим занимаются крупные компании, но, опять же, делают это отнюдь не по всей строгости науки и, разумеется, в собственных целях: так, часто на пресс-показах критиков и рецензентов просят заполнить анкету, в которой предлагается ответить на стандартные вопросы: что понравилось, что нет, посоветуют ли они это кино своим друзьям и т.д. Корте известно о наличии такой трудности, и он не настаивает на необходимости работать со зрителями на уровне прикладной социологии. Вместо этого он предлагает конструкт «компетентного наблюдателя» — аналитика, который понимает само произведение, контекст его создания и появления, «доминирующий посыл» фильма, который осведомлен о уже имеющихся рецензиях и продвижении картины на рынке и кое-что знает о целевой аудитории. Вся эта информация может помочь «компетентному наблюдателю» «выявить основную тенденцию при восприятии данного произведения».

Но как в таком случае быть с фильмами, которые уже стали историей? В конце концов, мы прекрасно осознаем, что, например, классический научно-фантастический хоррор «Чужой» (1979) Ридли Скотта сегодня воспринимается не так, как воспринимался в момент выхода. Не говоря уже о совсем старых картинах. Осознавая все эти трудности относительно получения материала большой давности, Корте сам описывает ограничения исторического анализа восприятия. Эти ограничения, однако, несравнимы с возможностями, подразумеваемыми таким подходом.

Во-первых, с точки зрения Корте, история кино — в первую очередь история восприятия. Не для кого не секрет, что фильмы, как и любые объекты медиальной культуры, сперва кодируются авторами, а уже потом декодируются получателями. При этом кодирование и декодирование никогда не совпадают полностью, а отсюда и возможности многочисленных интерпретаций произведений кинематографа. В этом месте Корте даже ссылается на выдающегося культуролога Стюарта Холла<sup>9</sup> — одного из отцов западных *cultural studies*, упоминая его концепцию

<sup>9</sup> Кажется, его единственный текст на русском языке: Холл С. Культурные исследования: две парадигмы // Логос. 2012. № 1 (85).

«структурной полисемии». Эта редкая ссылка Корте на англоязычного «исследователя» крайне важна: очевидно, что автор тяготеет скорее к cinema studies, нежели к film theory, и тем не менее старается отстраниться от англоязычного киноведческого контекста. Корте также упоминает, что с техническим развитием кинематографа меняются и особенности зрительского восприятия. Данное суждение подтверждается тем, что многие молодые люди, неискушенные в истории кинематографа, сегодня предпочитают смотреть, например, фильмы, снятые после 2000 года, так как все предшествующее кажется им «устаревшим», «скучным», «с плохими спецэффектами» и т.д.

Во-вторых, как считает Корте, фундаментом для анализа исторического восприятия фильма служат многочисленные косвенные свидетельства. Возможно, это самое главное, что можно отметить в позиции автора, так как он предлагает опрашивать живых свидетелей кино, т.е. ровесников фильма, и собирать материалы в жанре «устной истории». Таким образом, зрители, заставшие ту или иную картину в кинотеатрах, могут описать свой опыт повседневного просмотра. Особенно важно то, что речь идет об «обычных зрителях», т.е. о тех, кто не пишет о кино специально и уж тем более не публикует свои «заметки», даже если таковые у них есть. Соответственно, можно будет получить по возможности непредвзятый взгляд на вещи. Однако для каждого правила есть свои исключения. И если вдруг какой-нибудь синефил пусть не научно, но хотя бы последовательно расскажет о том, что обычно не попадает в поле зрения критика, это уже, возможно, будет бесценной информацией. Прекрасным примером такой летописи может служить публикация статьи «Записки киномана» в «Киноведческих записках»: автор подробно описывает то, что и когда в СССР/России показывалось, и как на это реагировал лично он<sup>10</sup>. Несколько десятков таких источников — и уже можно конструировать целую историю кино с позиции его повседневного исторического восприятия в России. Вместе с тем всегда остается проблематичным то, что это прежде всего воспоминания: чем старше опыт, тем более искаженным он может предстать в повествовании. Наконец, Корте сам признает, что обобщать полученные данные

<sup>10</sup> Голубев В. Записки киномана // Киноведческие записки. 2003. № 64–65.

в исследовании трудно, так как помимо «давности опыта» присутствуют и иные ограничения. Другое дело, что, возможно, это единственный способ работать с восприятием кино, ставшим историческим.

Отсюда, в-третьих, с неизбежностью вытекает и следующее замечание Корте: «...при историческом анализе восприятия всегда существует опасность, что автор не ограничится объективными, поддающимися проверке данными вкупе с логически обоснованными интерпретациями и скатится в тенденциозные спекуляции»<sup>11</sup>. Чтобы хоть как-то избежать этой ловушки, исследователь предлагает не заикливаться на анализе рецепции, но анализировать фильм в триединстве самого продукта, контекста и восприятия. При этом, напомним, Корте допускает, что аналитик сам вправе решать, на что обращать большее внимание. В то же время все это — лишь установки для самостоятельной работы с конкретным эмпирическим материалом, потому что «теоретическая база в данной книге специально излагается кратко: в первую очередь книга должна дать читателям инструменты и идеи для самостоятельного анализа кинофильмов»<sup>12</sup>. Как все это работает, показано в основной части книги на примерах четырех картин. Что предлагают «системные киноаналитики»?

Ганс-Петер Роденберг считает нужным поместить «Забриски Пойнт» (1969) Микеланджело Антониони в исторический и современный контекст, чтобы показать, как воспринималось кино зрителями тогда и теперь. Петер Дрекслер сравнивает роман Стивена Кинга «Мизери» (1987) и одноименную экранизацию Роба Райнера (1990), подробно рассказывая о кинематографичности творчества писателя и его активном участии в кинематографе (сценарии, эпизодические появления, режиссура и т.д.). Сам Гельмут Корте работает со «Списком Шиндлера» (1993) Стивена Спилберга, чтобы показать, как эстетика Голливуда соприкасается с одной из самых мрачных глав немецкой истории. Наконец, Йенс Тиле демонстрирует, как «Ромео + Джульетта» (1996) База Лурмана соотносится с творчеством Шекспира, обращая внимание на ключевые для современной культуры вещи типа кича, интертекстуальности и т.д. Чтобы как-то связать

<sup>11</sup> С. 54 настоящего издания.

<sup>12</sup> С. 32 настоящего издания.

воедино этот прикладной анализ, в своем введении Корте замечает: «В каждом конкретном случае необходимы творческий подход и открытость по отношению к другим дисциплинам»<sup>13</sup>. Таким образом, оказывается, что тот или иной автор в любом случае волюнтаристски подходит к анализу и обязательно прибегает к дополнительным обширным знаниям — истории, литературе, философии и т.д.

В конечном счете введение Корте заканчивает принципиально важными словами: «Разумеется, все вышесказанное не более чем советы, поскольку схема каждого конкретного исследования всегда зависит от его заранее заданной главной темы, познавательных интересов автора, индивидуальных или обусловленных изучаемой дисциплиной, и не в последнюю очередь от самого фильма»<sup>14</sup>. Если внимательно вчитаться в эту цитату, становится ясно, что буквально вся методология, разработанная и в деталях описанная Корте, оказывается обнуленной. Если это всего лишь советы, а каждый ученый сам решает, как будет анализировать фильм, что ему в нем интересно и какие инструменты он будет использовать, то в чем тогда смысл каких-либо сопутствующих установок? Самое удивительное, что во второй части книги все именно так и происходит. Каждый из четырех авторов анализирует конкретное кино, исходя из личных интересов, своих академических знаний, им самим сформулированной проблемы «и не в последнюю очередь» из «самого фильма». Все четыре текста получились настолько разными, что едва ли в них можно найти что-то общее, за исключением предложенных авторами графиков.

И здесь возникает основной вопрос, относящийся даже не столько к книге Корте, сколько к методологии анализа фильма вообще. Насколько при работе с конкретным эмпирическим материалом необходимы и важны какие-то формальные вещи и существующий паттерн следовать «научности», который, кажется, довлеет над Корте и его соавторами? По большому счету все четыре упоминаемых кейса ничем не отличаются от того, что происходит с анализом фильма на Западе. Так, Британским институтом кинематографа (BFI) давно уже выпускаются две книжные серии — «Классика» и «Современная классика»,

<sup>13</sup> С. 112 настоящего издания.

<sup>14</sup> С. 114 настоящего издания.

в рамках которых какой-нибудь киноведец или даже критик разбирает определенный фильм — «Сияние», «Нечто», «На игле» и т.д. — и посвящает этому целое исследование<sup>15</sup>. Есть опять же британская серия «Адвокат дьявола», в которой выходят небольшие книги по фильмам ужасов<sup>16</sup>. Есть американская книжная серия «Cultographies», в ней авторы пишут про отдельные культовые фильмы<sup>17</sup>. Наконец, подобные книги издаются и в Канаде<sup>18</sup>. Частные исследования картин, представленные в книге Кортэ, по объему соответствуют всем этим небольшим изданиям, в которых анализируются конкретные фильмы. Но самое главное, они мало отличаются от них и по форме. В каждом случае эксперт субъективно определяет то, как он будет работать с источником: станет ли уделять внимание сравнению литературной основы и получившегося фильма, если это экранизация; насколько подробно впишет кино в контекст — исторический или же кинематографический; какие точно темы будет обсуждать при работе непосредственно с фильмом. Чаще всего анализ предполагает экспертный авторский подход. Неизбежно возникающая проблема субъективизма и волюнтаризма в данном случае решается относительно просто — читатель сам определяет качество получившегося анализа. Если интерпретатор (а даже Кортэ утверждает, что никакой единой объективной интерпретации фильма просто не может быть) неэрудирован, имеет проблемы с аналитическим мышлением, не разбирается в контексте и т.д., то он либо не возьмется за анализ, либо напишет то, что окажется неудовлетворительным. Таким образом, к высказыванию Кортэ относительно установок анализа мы можем добавить, что многое зависит и от качества аргументации, талантов, знаний и оригинальности мышления исследователя. Возьмите, например, книгу культуролога Ричарда Дайера «Семь», изданную BFI. В ней автор обращается к теме маньяков в истории кинематографа, чтобы показать, чем отличается

<sup>15</sup> См.: <[https://www.goodreads.com/list/show/83975.BFI\\_Modern\\_Classics\\_BFI\\_Film\\_Classics\\_series](https://www.goodreads.com/list/show/83975.BFI_Modern_Classics_BFI_Film_Classics_series)>.

<sup>16</sup> См.: <[https://auteur.co.uk/?product\\_cat=devils-advocates](https://auteur.co.uk/?product_cat=devils-advocates)>.

<sup>17</sup> См.: <<https://cup.columbia.edu/series/cultographies>>. Ярким примером этой серии может послужить, скажем: *Egan K. The Evil Dead*. L.; N.Y.: Wallflower Press, 2011.

<sup>18</sup> См., например: *Mathijs E. John Fawcett's Ginger Snaps*. University of Toronto Press, 2013. (Canadian Cinema. No. 10.)

образ Джона Доу в исполнении Кевина Спейси от Ганнибала Лектера и др., использует знание фильмов про полицейских-напарников, чтобы объяснить отношения героев Брэда Питта и Моргана Фримена, подробно разбирает атмосферу произведения. В той же серии BFI вышла работа французского критика Мишеля Шиона «С широко закрытыми глазами», у которого, к слову, есть своя *теория* «голосов в кино». Автор практически не рассказывает про всевозможные контексты, в которые вписалось кино Кубрика, он лишь аргументированно интерпретирует сцены и эпизоды фильма. Походя Шион предлагает несколько обоснованных прочтений, о которых обычный зритель никогда бы не догадался. Опять-таки в издательской линии BFI киноведа Дана Полан вообще предлагает критический взгляд на обсуждаемую им картину «Криминальное чтиво», заключая, что фильм как произведение постмодернизма не несет никакой смысловой нагрузки<sup>19</sup>. Однако это не просто оценочное суждение, но аргументированная позиция, с которой читатель может соглашаться или же которую может оспаривать.

Более того, хотя ранее речь шла о том, что такая позиция по отношению к исследованиям кинематографа в отечественном академическом дискурсе не представлена, специальный авторский подход к анализу фильма существует даже в России. В свое время философ и культуролог Виталий Куренной выпустил книгу «Философия фильма: упражнения в анализе»<sup>20</sup>, в которой показал, как ученые могут работать с кинематографом не в рамках кинокритики. Дело в том, что Куренной не позиционирует свой подход как аналитический, но заявляет, что работает с «философией фильма». Однако на самом деле его теоретико-методологическая оптика куда ближе к «анализу фильма». Грубо говоря, в книге Куренного «упражнения в анализе» побеждают «философию фильма», потому что автор ориентируется на критику идеологии больше, нежели даже на феноменологию, изредка упоминая французского феноменолога Мориса Мерло-Понти. Точно так же когда автор обращается к сталинскому кинематографу, то неизбежно вникает в исторический контекст.

<sup>19</sup> См.: Dyer R. Seven. L.: BFI; Palgrave Macmillan, 2012; Chion M. Eyes Wide Shut. L.: British Film Institute, 2002; Polan D. Pulp Fiction. L.: British Film Institute, 2000.

<sup>20</sup> Куренной В.А. Философия фильма: упражнения в анализе. М.: Новое литературное обозрение, 2009.

Иными словами, «Философия фильма» — прекрасный пример анализа кино, который, как это выясняется, почти всегда оказывается авторским. Отличие позиции Виталия Куренного от установки Корте и его соавторов в том, что первый утверждает, что четкие параметры для анализа фильма существуют. На деле же, как становится ясно, разница не такая большая и сводится к тому, что по отношению к каждому течению в кино или конкретному фильму Куренной сам решает, как будет работать с материалом. То есть вряд ли кто-то, кроме Виталия Куренного, сможет столь же изящно аргументировать социально-политический подтекст «Пиратов Карибского моря» (2003) или расписать концепт «картезианского боевика». К несчастью, это лишь один из немногих примеров отечественного анализа фильма. Вместе с тем есть и другие кейсы. В частности, статья Александра Филиппова — блестящий подробный анализ классического «Бегущего по лезвию», в рамках которого автор, впрочем, в итоге обращается к философским концепциям, хотя и без них его конструкция выглядела полноценной<sup>21</sup>.

Что мы имеем в итоге? Книга Корте, выпущенная на русском языке, обнажает и некоторым образом решает очень важную проблему для отечественного киноведения в самом широком смысле слова. Что это за проблема? С фильмом необходимо работать как с эмпирическим материалом, т.е. самостоятельным источником, пытаясь увидеть то, что в нем есть на самом деле, а не то, что в нем хотелось бы разглядеть некоторым критикам или теоретикам. Сделать внимательный и детальный анализ фильма с подробной аргументацией — не то же самое, что сказать: «Это фильм про борьбу демократов и республиканцев», «Это фильм про борьбу добра со злом», «Этот фильм — посвящение мужчине» или «Этот фильм — гимн кинодевушкам». Все это попытка увидеть в конкретной картине «идею», которую неподготовленный «аналитик» чаще всего выдумывает сам, вместо того чтобы честно предположить различные варианты интерпретации и доказать наиболее убедительную. И разумеется, настоящий анализ исключает многочисленные субъективные оценки и упражнения в стиле. С одной стороны, это относится

<sup>21</sup> См.: Филиппов А.Ф. Восстание картезианцев: к социологической характеристике фильма *Бегущий по лезвию* // Фантастическое кино. Эпизод первый: сб. статей / под ред. Н. Самутиной. М.: Новое литературное обозрение, 2006.

к «критикам». С другой стороны, и «теоретики» — будь они лаканианцы, кантианцы, неомарксисты или «спекулятивные реалисты», — не готовые заниматься такой деятельностью сами, должны признать, что аналитический подход к кинематографу без обращения к их любимым теориям имеет право на существование. Таким образом, с самым появлением книги Кортэ на русском языке должен быть хотя бы отчасти легитимирован новый для нас подход к кино, который, несмотря на всю его очевидность, по определенным причинам до сих пор оставался практически невостребованным. Тщательный, обоснованный анализ фильма, параметры которого проговариваются в подробностях, может стать важным шагом ученых в развитии cinema studies и в России.

*Александр Павлов,  
к.ю.н., доцент Школы философии  
Национального исследовательского университета  
«Высшая школа экономики»,  
заведующий сектором социальной философии  
Института философии Российской академии наук*



## ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ (1999 г.)

Утверждение, что огромное влияние на нашу жизнь, восприятие и оценку окружающей реальности оказывают аудиовизуальные медиа, сейчас уже стало практически общим местом. В силу этого влияния за прошедшие десятилетия появилось колоссальное количество разнообразных теоретических и практических научных дисциплин по изучению телевидения и кинематографа. Так, например, в специализированном информационном справочнике «Образование и наука о кинематографе и телевидении»<sup>1</sup> 1997 года, в составлении которого участвовали более 150 вузов и неакадемических образовательных учреждений (в 1976 году, т.е. за 21 год до этого, их было всего 60!), указаны 2360 научных работ, учебных курсов, исследовательских проектов и конференций, посвященных телевидению и кинематографу. Начиная с 1970-х годов соответствующие направления непрерывно развивались; в ходе этого процесса часть разработок была интегрирована в более классические учебные дисциплины, развитие же некоторых других привело к созданию новых специализированных учебных курсов, исследовательских центров (например, междисциплинарный центр по исследованию телевидения и кинематографа под эгидой Германского исследовательского общества в Зигене) и вузов (в Кёльне, Людвигсбурге, Карлсруэ и т.д.), занимающихся медиаисследованиями. Таким образом, киноведение и медиаисследования в целом обрели академический статус, к которому так долго стремились; однако преодолеть разногласия в терминологии и методологии, связанные с первоначальной разнородностью исследований, им до сих пор не удалось.

Предмет исследований многообразен, поэтому круг интересов ученых необыкновенно широк: от литературных и теа-

<sup>1</sup> Ежегодный перечень всех «работ, учебных курсов, исследовательских проектов и конференций в университетах, высших учебных заведениях и институтах киноискусства Германии, Австрии и Швейцарии», изданный Институтом исследований СМИ и кинематографа Высшей школы искусств Брауншвейга (1997. Heft 20).

траведческих проблем, разрабатываемых наиболее активно и глубоко, до рассмотрения различных вопросов с точки зрения социологии, политологии, культурологии, этнологии и науки о коммуникации, вплоть до изучения педагогического воздействия СМИ. В большинстве своем исследователи прямо или косвенно исходят из двух предпосылок: что кинематограф и телевидение, помимо первичной развлекательной функции, играют одну из ведущих ролей в обществе и культуре и что для понимания содержащихся в них смыслов, как и в случае с другими художественными формами, требуется особый подход к описанию и интерпретации. Однако исследователи спорят о том, в какой мере научное осмысление должно выходить за пределы индивидуальной субъективной вербализации опыта кино- или телепросмотра, и даже о том, требуются ли для научного исследования кинематографа и телевидения отдельные специализированные методы. Франц Эфершор еще в 1964 году в предисловии к изданному им сборнику «Киноанализ — 2» описал эту проблематику следующим образом:

Анализ кино- и телефильмов — понятие многозначное, часто толкуемое неверно и подвергаемое противоположным трактовкам. Собственно говоря, исследователи сходятся только в том, что киноанализ отличается от кинокритики большим объемом и более подробным рассмотрением деталей. Даже такие незамысловатые вопросы, как вопрос о допустимости дополняющих высказываний о личности и творчестве режиссера при анализе конкретного произведения или о включении или невключении в анализ оценки и описания воздействия произведения, вызывают споры. Не говоря уже о методических вопросах: даже авторы подробных киноведческих исследований зачастую оставляют их на волю случая.

Сегодня, 35 лет спустя, эта характеристика остается столь же верной. После бурных междисциплинарных методологических дебатов киноведы в основном вернулись к «испытанным» принципам исследования, принесенным из первоначальных дисциплин, с небольшими модификациями. То есть, как это ни парадоксально, с постепенным признанием киноведения академической дисциплиной, доступностью существенно большего набора профильных учебных предметов и их включением в число «канонических» вузовских курсов количество попыток создания специализированных методов киноанализа

существенно уменьшилось. Это развитие, особенно заметное в учебном процессе и научной работе, а также на конференциях, прослеживается и в публикациях: после бума методологической киноведческой литературы в 1970-е годы дискуссия о принципах киноанализа (точнее, анализа конкретных фильмов) стихла и в этой сфере<sup>2</sup>. Надо признать, что модели анализа, разработанные с учетом особенностей генерирования смыслов в кинематографе, действительно специфичны и трудоемки<sup>3</sup>.

На данный момент выработанные в результате соответствующих дискуссий в Германии положения теоретической науки отражены в трех сравнительно недавних, но уже далеко не новых монографиях. Вышедшая еще в 1988 году «Интерпретация фильмов» Вернера Фаульштиха поясняет принципы, сформулированные им в многочисленных работах о совмещении количественных и качественных методов анализа, в применении к различным постановкам вопроса и методам. «Введение в филологию кинематографа» Клауса Канцога (1991) развивает идеи предыдущих публикаций того же автора об «адекватных методах ведения разговора о кинематографе» на основании комплексных систем протоколирования. «Анализ кино- и телефильмов» Кнута Хикетира (1993), также основанный на более ранних работах, не содержит подробного изложения методов, вместо этого автор концентрируется на описании специфических изобразительных средств телевидения и кино. На вводный характер работы прямо указано только в названии книги Канцога, однако он подразумевается во всех трех монографиях. Зачем же нам нужно еще одно «введение» в эту проблематику? Тем более что модель, отображенная в нашей

<sup>2</sup> Важную роль здесь сыграло и снижение шансов на публикацию теоретической литературы по киноведению.

<sup>3</sup> В связи с этим часто утверждается, что благодаря общедоступности видеотехники детальное описание смысловой структуры фильма стало избыточным и больше не является необходимым условием всеобъемлющего анализа каждого конкретного произведения, поскольку исследуемую кинокартину можно просматривать сколько угодно и в любое время. Несостоятельность данного аргумента очевидна: развитие этой мысли приводит к выводу, что анализ романов или картин, в котором непременно присутствует не только содержание, но и форма подачи информации, изначально устарел, поскольку предмет исследования всегда доступен.

книге, имеет много общего с вышеупомянутыми и мы отнюдь не собираемся противопоставлять им «единственно верную» альтернативу. Скорее наша задача заключается в том, чтобы дополнить ранее описанную модель, по-иному расставив акценты.

Цель нижеприведенной концепции — вновь актуализировать поиски специализированной, узконаправленной методологии исследования кинематографа, обратить на эту проблему внимание молодого поколения любителей киноведения и вписать ее в контекст дальнейших разработок в данном направлении. При всех явных пересечениях с вышеназванными исследованиями, наш подход в первую очередь отличается от них тем, что он поэтапно разрабатывался в течение более 20 лет в ходе работы над анализом кинофильмов с группой студентов-кинематографистов в художественном вузе. Соответственно при разработке данной концепции мы учли опыт кинопроизводства и производственные интересы. Суть нашего подхода — анализ факторов эстетического воздействия и их взаимодействия через анализ подачи информации в фильме на микроуровне. В первую очередь мы подробно рассмотрим саму кинопродукцию (строение, систему аргументации, потенциальное воздействие). Только на базе этих сведений мы перейдем к рассмотрению исторического и социального контекста фильма, а также социокультурного зрительского фона. Особенность данной методики анализа заключается в том, что ее цель — не только получение сведений по истории и теории кинематографа, но и выделение мельчайших элементов кинематографической аргументации таким образом, чтобы они стали прозрачными и очевидными для зрителя и чтобы кинематографисты могли применять их в собственном творчестве. Сейчас из этих разработок выросла принципиально открытая система инструментов анализа с широким спектром применения, позволяющая проверить и уточнить любые положения при помощи технологий количественной и графической визуализации и выходящая далеко за пределы изначально поставленных задач.

Кроме того, мы постараемся предоставить читателю «инструменты» для проведения собственных исследований, описав их как можно более конкретно и наглядно. С этой целью в первой, теоретически-описательной, части мы дадим понятие о комплексности средств передачи смыслов в кинематографе;

покажем, какие последствия эта комплексность имеет для специализированного киноведческого анализа фильмов; кратко обрисует традиции и актуальные тенденции соответствующих научных исследований и в результате представим читателям схему всеохватывающего киноанализа с учетом всех параметров. Исходя из этого, мы обсудим основные инструменты «системного киноанализа», возможность их применения и аналитическую значимость на примере нескольких фильмов. Вторая часть, существенно более обширная, содержит четыре примера: мы подвергнем анализу четыре фильма, по-разному формулируя исследуемую проблему и фокусируя внимание на разных аспектах. Этот анализ поможет читателям самим начать использовать предлагаемый метод и может подать им идеи для собственных исследований. Завершит работу обзор литературы на английском и немецком языке, важной для понимания данной темы (третья часть).

В первую очередь речь пойдет об исследовании художественных фильмов, но метод в общих чертах можно распространить и на документальное кино, а также телепередачи. Между кинематографом и телевидением есть много общего, во всяком случае, это касается предлагаемой продукции, что очевидно не только зрителям. Дело даже не в том, что немалая доля телевизионного контента состоит из фильмов, зачастую производящихся одновременно для телевидения и кино. Бесспорно, разница производственных технологий и, следовательно, разница эстетических средств, характерная для телевидения вовлеченность зрителя в передачу, актуальность содержания и развитие собственных жанров, а также различие в дистрибуции продукта и возникающее вследствие этого различие в способах восприятия требуют соответствующих изменений методики. Для анализа телевизионной продукции по схеме, демонстрируемой на примере кинофильмов, в данной схеме придется по-другому расставить акценты; возможно, ее придется расширить. Однако вопрос, является ли это достаточным обоснованием для выделения анализа телевизионной продукции в самостоятельную учебную дисциплину (требование, вполне понятное с точки зрения академической политики и организации учебного процесса), остается открытым.

Я хотел бы поблагодарить своих коллег Петера Дрекслера (Потсдам), Ганса-Петера Роденберга (Гамбург) и Йенса Тиле

(Ольденбург), согласившихся продемонстрировать возможности предлагаемого подхода и специально написать работы по анализу фильмов в качестве иллюстративного материала для этой книги. Также я хотел бы поблагодарить Эрику Кош, Айке Изензее, Аннику Хох, Хайко Немица и Стивена Лоури (Брауншвейг) за помощь в поиске материалов и критические замечания после первого прочтения рукописи.

*Брауншвейг, август 1999*

## ДОПОЛНЕНИЯ К ТРЕТЬЕМУ И ЧЕТВЕРТОМУ ИЗДАНИЯМ

На момент написания рукописи первого издания этой книги (1998–1999) существовало очень мало введений в киноанализ, написанных в рамках актуальной дискуссии о теории медиаисследований, за вычетом нескольких старых публикаций. Научная общественность явно не была заинтересована в методологических размышлениях, и в то же время киноведение и наука о медиа получали все больше признания как академические предметы; нельзя было не заметить столь очевидное противоречие. За прошедшие годы ситуация изменилась, что проявляется не только в возможности публикации третьего, расширенного издания данного введения в киноанализ. В актуализированной форме были переизданы также несколько старых работ (в том числе [Hickethier, 2001; 2007]); кроме того, список необходимой литературы пополнился рядом новых публикаций, где проблема рассматривается под иным углом зрения (в том числе [Faulstich, 2002; Elsaesser, Buckland, 2002; Mikos, 2003]).

Поэтому при подготовке нового издания настоящего «Введения» я сконцентрировался на некоторых общих аспектах данной проблематики, бегло проанализированных в вышеназванных публикациях или не анализируемых вообще. Помимо расширения библиографии и внесения некоторых поправок, в этом издании больше внимания уделяется историческому развитию выразительных средств, по-прежнему занимающих центральное место в арсенале художественных средств кинематографа. В ходе семинаров и конференций выясняется, что многие студенты и молодые ученые лишь поверхностно знакомы с генезисом форм подачи информации в кинематографическом искусстве, в особенности монтажа, поэтому данная проблематика в настоящем издании рассматривается более подробно. Мы приводим в пример самые хрестоматийные в истории кино случаи применения данных приемов и иллюстрируем наш рассказ раскадровкой избранных моментов. В остальном мы сохранили самую характерную особенность нашего подхода: мы не только подчеркиваем важность анализа контекста и восприятия, но и

предоставляем читателю специально разработанный набор инструментов для анализа фильмов с учетом характерных особенностей кинематографа. Теоретическая база в данной книге специально излагается кратко: в первую очередь книга должна дать читателям инструменты и идеи для самостоятельного анализа кинофильмов.

В четвертое издание, помимо многочисленных небольших дополнений и исправлений, включен раздел 4 главы II первой части, содержащий описание возможностей и пределов анализа восприятия и предлагающий идеальную модель единого анализа фильма по трем аспектам: сам продукт, его контекст и восприятие.

*Гёттинген/Берлин, май 2004 и 2010*



ВОСПРИЯТИЕ  
ФИЛЬМА —  
АНАЛИЗ ФИЛЬМА.  
ОСНОВЫ

Ч А С Т Ь П Е Р В А Я



## 1. Постановка проблемы

Белые буквы на черном фоне: «Альфред Хичкок. Психо». Слова титров разрезаются вертикальными или горизонтальными полосами: с помощью визуальных средств сразу создается впечатление агрессивности, усиливаемое угрожающей музыкой. Камера в спокойном темпе движется справа, открывая вид на залитые солнцем небоскребы. Сверху текст: «Феникс, Аризона. Пятница, 11 декабря. 14.43». Наплыв, переход к чуть суженному общему плану, при этом камера продолжает двигаться вправо, медленно приближаясь к зданию (зум). Наплыв на фасад здания с рядами окон, вид сверху с непрерывным приближением. Камера продолжает двигаться вправо и приближается к одному окну с неплотно закрытыми жалюзи. Еле заметная склейка: камера через щель в жалюзи «влетает» (подчеркнуто динамичное движение камеры на кране) в затемненное помещение, поворачивается вправо и показывает полуобнаженного мужчину (Сэм). Перед ним на кровати лежит практически нагая светловолосая женщина (Мэрион). Вслед за этим идет ряд планов разной длительности (от 1 до 39 секунд), во время которых оба показываются то по отдельности, то, чаще, вместе. Фоновая музыка продолжается. За это время мы узнаем из диалога, что на улице очень жарко, что паре снова пришлось встречаться в номере отеля с почасовой оплатой, что Сэм спешит на самолет, а Мэрион надоели тайные встречи в обеденный перерыв, и она настаивает на том, чтобы узаконить отношения. Но сейчас пара, по-видимому, не может пожениться: Сэм обязан выплачивать долги своего отца и финансово поддерживать жену, с которой он в разводе. Смена кадра, наплыв в ярко освещенный офис — бюро маклера. Мэрион беседует с коллегой. В офис заходит шеф с богатым клиентом. Тот многословно объясняет, что купил дочери на свадьбу дом «на счастье», и настаивает на оплате наличными. Мэрион поручают для верности отвезти деньги в банк. Она просит разрешения не возвращаться на работу после поездки в банк, потому что нехорошо себя чувствует. Сцена сменяется сценой в квартире Мэрион: хозяйка собирает чемодан. Конверт с пачкой денег лежит на кровати (крупные планы, зумы). На мгновение она

задумывается и застывает, затем решительно выходит из комнаты, потом сцена сменяется — и мы видим ее за рулем машины. Одновременно с этим мы слышим за кадром голос Сэма: он изумляется неожиданному визиту Мэрион и рад ее видеть. Она останавливается. Улицу переходят прохожие, в том числе ее начальник. Он удивленно заглядывает в машину, она на автомате отвечает на его приветствие, затем сразу же пугается. Он поначалу недоумеует, останавливается, затем неохотно идет дальше. Мэрион снова заводит машину и испуганно оглядывается. Смена кадра: шоссе, темнота, усталое лицо Мэрион, ослепленное фарами встречных машин...

## 1. КОМПЛЕКСНОСТЬ СРЕДСТВ ПЕРЕДАЧИ СМЫСЛОВ В КИНЕМАТОГРАФЕ

Бесспорно, в классическом фильме 1960 года «Психо» все кинематографические средства подачи информации, а именно операторская работа, построение кадра и работа со звуком, представлены очень наглядно. Тем не менее (а может быть, именно поэтому) рассматриваемый фильм отлично иллюстрирует положение о комплексности метода генерирования смысла, характерной для данного вида искусства *в целом*. На протяжении первых 12 минут сюжет, на первый взгляд довольно простой, целенаправленно задает ожидания, касающиеся предстоящих событий (впоследствии выяснится, что все они обманчивы), одновременно с рядом разнообразных, частично противоречащих друг другу подсознательных предчувствий, пока лишь скрыто влияющих на процесс восприятия. Эти поверхностные впечатления впоследствии подтверждаются и усиливаются, «сгущаются» в мимолетные намеки на дальнейшие события, выворачиваются наизнанку или в конечном счете доводятся до абсурда и перекрываются новыми.

Так, подчеркнутое в самом начале точное указание на время и место действия («Феникс, Аризона. Пятница, 11 декабря. 14.43») заставляет зрителя поверить в подлинность последующей любовной истории, затем переходящей в более или менее мелодраматический детективный сюжет. На первый взгляд кажется, что речь прежде всего пойдет о любви и внебрачных половых связях — крайне аморальном явлении с точки зрения пуританской Америки конца 1950-х годов. Герои совершают что-то запрет-

ное, стыдятся этого, стремятся сохранить отношения в тайне и мучаются комплексом вины; в силу финансовых трудностей только счастливый случай может помочь им сделать отношения приемлемыми с точки зрения общественной морали. Поначалу зритель предполагает именно такое развитие сюжета; затем смутные предположения подкрепляются целенаправленными намеками и перерастают в уверенность. Когда Мэрион представляется случай «решить» финансовую проблему и она присваивает доверенные ей деньги, она отягчает свою вину, и зритель чувствует, что ее не ждет ничего хорошего. Зритель, только что наблюдавший эротическую сцену сквозь приоткрытое окно, как вуайерист, а затем оказавшийся в одном помещении с любовниками и принявший живое участие в их проблемах, как близкий друг, обеспокоен и со все большей тревогой наблюдает, как крепнет решение Мэрион.

Параллельно с этим указание «Феникс, Аризона» вызывает ассоциации с жарой, пылью, пустыней, а заодно — с большим и сонным провинциальным городом. Нет основания надеяться, что жители этого города в силу открытости и космополитичности отнесутся к такому поведению с пониманием. Помимо этого, у зрителя с гуманитарным образованием могут возникнуть ассоциации с египетским мифом о фениксе — птице, сжигающей саму себя и восстающей из пепла, тем более что скользящие движения камеры на первых планах напоминают полет птицы, а в дальнейшем птицы сыграют важную роль, усиливая ощущение угрозы<sup>1</sup>. Зрителю всеми средствами внушается мысль о том, что мотивы присвоения денег и чувства вины, а также метафора птицы займут в фильме центральное место или, во всяком случае, будут иметь значение для дальнейшего развития сюжета; тем не менее в конце концов выяснится, что автор искусно наводит зрителя на ложный след. Максимум на 45-й минуте, в момент убийства Мэрион, показанной как фигура для идентификации, становится ясно, что автор рассказывает совершенно другую историю.

Как известно, в фильмах и телепередачах основная идея одновременно передается при помощи зрительного образа, иначе

<sup>1</sup> В следующем художественном фильме Хичкока — «Птицы» (1963) — птицы, без видимой причины нападающие на жителей приморского города, даже станут центральным элементом сюжета.

говоря, при помощи некоей последовательности кадров, и при помощи звука (диалогов, музыки, шумов). При этом аудиальная информация может дополнять и эффектно подчеркивать визуальную, а может диссонировать с ней или усиливать ее эффект ради создания иронии или нагнетания атмосферы. Кроме того, создатель любого фильма более или менее сознательно управляет интересом зрителя при помощи последовательности отдельных элементов действия и их вовлеченности в общий контекст: повороты сюжета, игра актеров, ритм монтажа, композиция кадра, озвучка, а также выбор того, что именно в данный момент показывает камера и что осталось за кадром, суть инструменты воздействия на зрительское восприятие. С их помощью можно управлять вниманием зрителя, усиливать его до предельной напряженности и волнения или же, в худшем случае, ослаблять до невыносимой скуки.

Следовательно, содержание и смысл фильма есть результат комплексного взаимодействия различных факторов, при просмотре, как правило, воспринимаемых неосознанно и вводимых создателем фильма в определенной и продуманной временной последовательности. Таким образом, воспринимаемый зрителем посыл основан отнюдь не только на сюжете, игре исполнителей главных ролей и диалогах. В большей степени его определяют структура подачи визуального материала (монтаж, работа камеры, освещение и т.д.) в сочетании со звуковым рядом, а также расположение элементов во времени. Смысловые связи открываются реципиенту лишь постепенно и, как правило, нелинейно, особенно если речь идет о художественных фильмах. Часто у зрителя пробуждаются ассоциации, чувства, настроения, на момент возникновения не имеющие однозначной трактовки и получающие ее лишь намного позже. Вдобавок ко всему кинематографическое высказывание — это не только и не столько экранная проекция. Оно возникает в восприятии публики и, таким образом, лишь отчасти сводится к самому фильму. Зритель воспринимает посыл фильма благодаря сумме факторов, как относящихся к самому фильму, так и действующих за его пределами, следовательно, посыл фильма в конечном счете представляет собой *конструкцию, созданную зрителем* и обусловленную индивидуальными, ситуативными и социально-историческими параметрами. Говоря более радикально, каждый зритель смотрит свой собственный (мета)фильм.

Поэтому в качестве первого вывода можно сказать, что сложнейший процесс конституирования смыслов средствами кинематографа в очень небольшой степени поддается общепринятым методам интерпретации, а смысл фильмов и телепередач, как правило, не может быть раскрыт при помощи чисто умозрительного вербального анализа. Эта мысль практически не оспаривается в соответствующих научных дискуссиях, однако научное сообщество далеко от консенсуса в вопросе о необходимости специализированных методов медиаанализа. Доминирует односторонний герменевтический подход, хотя в ходе широких междисциплинарных методологических дебатов в общественных и гуманитарных науках, проходивших в основном в 1970-е годы, в этой сфере уже были разработаны соответствующие принципы решения данной проблемы.

## 2. СООТНОШЕНИЕ СУБЪЕКТИВНОСТИ И ОБЪЕКТИВНОСТИ. МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОСЛЕДСТВИЯ

За названием «киноведение», так же как и «медиаисследования», при ближайшем рассмотрении зачастую скрывается довольно бессвязное сочетание различных дисциплин и характерной для каждой из них проблематики и методологии. Там, например, под общим понятием «киноанализ» подразумевают самые разные методические подходы, причем первоосновой для высказывания служит восприятие фильма на основании единичного, в лучшем случае повторного, просмотра. Методы простираются от спонтанного, более или менее прозрачного киноэссе до литературного рассмотрения фильма, от синефильских оценок до культурологических, психологических, социологических, политологических исследований целых категорий фильмов или отдельных этапов истории кино. Все эти подходы, бесспорно, оправданны по отношению к такому сложному феномену, как кино. Кроме того, они дополняют друг друга, позволяя высказываться о кинематографе с разных точек зрения и приходиться к разным результатам.

С одной стороны, при вербализации впечатлений, возникающих непосредственно после просмотра, не теряются из виду многие чувственно-аффективные аспекты фильма, что позволяет получить ценные сведения о спектре различных

вариантов восприятия. При многократном рассмотрении, например, в процессе системного анализа, эти опорные моменты часто утрачиваются. Вместе с тем интерпретация фильма как целостного произведения (герменевтическая интерпретация) может выявить взаимосвязи, упускаемые из виду или быстро забываемые при проведении исследований с упором на детали и тонкие структуры. Такие формы работы с фильмом, отмеченные сильным креном в субъективность, могут стать эвристическими предпосылками для выбора конкретной исходной точки последующего целенаправленного анализа; в свою очередь, «объективные», количественные методы познания имеют особое значение для выявления структуры подачи информации в фильме. В этом смысле старинный спор между приверженцами так называемых «жестких» (количественных) и «мягких» (качественных) методов ни к чему не приводит. Бессмысленно говорить о том, чтобы поменять субъективность исследователя на мнимую объективность; математической точности в таких исследованиях все равно не достичь. Многие ученые, в первую очередь Вернер Фаульстич, указывали на необходимость применения обоих методов и доказывали эту необходимость при помощи аналитических выкладок<sup>2</sup>. По их словам, следует стремиться к тому, чтобы объединить возможности обоих путей познания, сделать аргументацию на каждом этапе прозрачной для читателя (и самого автора!) при помощи «совмещения качественных и количественных категорий и методов» и таким образом прийти к более точным и верифицируемым высказываниям.

Но в любом случае при таком подходе требуется критически переосмыслить взятые из каждой исходной дисциплины мыслительные категории и методы, при необходимости модифицировать их и адаптировать к особенностям нового предмета исследования, поскольку даже эмпирические методы анализа, нацеленные на получение измеримых данных, проблематичны в применении. Кроме того, далеко не всегда этим методам анализа можно подвергнуть отдельный фильм. Например, количественный анализ ряда компонентов содержания, а именно подсчет количества, длительности и последовательности отдельных элементов операторской работы, малопродуктивен

<sup>2</sup> См. прежде всего [Faulstich, 1976 (1980)] и [Faulstich, Faulstich, 1977].



для анализа фильма — во всяком случае, в отсутствие сравнительных данных по репрезентативной выборке других значимых образцов кинематографического творчества<sup>3</sup>. Однако данные, полученные в результате этой трудоемкой процедуры, вполне могут иметь важнейшее, зачастую центральное для понимания произведения значение, если эту процедуру удастся совместить с наблюдениями, которые касаются других параметров, не поддающихся точному измерению: мимики и жестикуляции актеров, мест действия или кульминационных моментов. Это позволяет представить взаимосвязи между отдельными элементами и схемы аргументации в виде структурирующих графиков, визуализировать выявленные на основании данного фильма закономерности и таким образом дает возможность верификации высказываний. Во многих случаях только так можно выявить важные элементы воздействия — структуры и взаимосвязи, не поддающиеся аналитическому осмыслению на одном лишь умозрительном уровне. Следовательно, для плодотворного использования соответствующих данных в рамках киноанализа их следует рассматривать с точки зрения качественного анализа, интерпретировать либо связывать с результатами интерпретирующих работ. Именно в этом на данный момент заключается их значение для формально-содержательных исследований, нацеленных на выявление эстетической структуры и заданных в фильме приемов влияния на зрительское восприятие (*Rezeptionsvorgaben*). Так, для анализа хичкоковского триллера «Психо», приведенного в начале главы, фильм первым делом был подвергнут точнейшему протоколированию, чтобы появилась возможность описания конкретных элементов операторской работы, монтажа и звукорежиссуры, а также вызываемых с их помощью ассоциаций в их временном взаимодействии. Более того, применение методов отображения количественных показателей в графиках позволяет анализировать и представлять особенности эстетического оформления фильма намного полнее, чем обычная интерпретация и исключительно вербальные описания. Это было бы полезно, например, для подробного исследования своеобразного феномена существования уже четырех одноименных фильмов «Психо», снятых по мотивам первоначальной карти-

<sup>3</sup> См., например, [Salt, 1983].

ны<sup>4</sup>. Действие этих фильмов происходит там же и тогда же, что и действие оригинала, режиссеры заимствуют многие элементы формы и содержания первого фильма, однако атмосфера, методы нагнетения напряжения и скрытые взаимосвязи разных элементов позволяют авторам воплотить вполне самостоятельные сюжеты.

Если мы не хотим останавливаться на полпути, т.е. на киноанализе, не выходящем в конечном счете за пределы одного фильма, то, помимо вышеприведенных методик, нам следует разработать особые методики учета внешних факторов влияния (общественно-исторического контекста создания фильма, среды его реципиентов, документальных свидетельств его восприятия) и включения их в аргументацию. Ниже мы перечислим основные принципы этих методик.

<sup>4</sup> «Психо II» (Psycho II, Франклин, 1982), «Психо III» (Psycho III, Перкинс, 1985), «Психо IV — В начале» (Psycho IV — The Beginning, Гаррис, 1990), а также римейк «Психо» (Psycho, ван Сент, 1998) — визуально точная, но совершенно несравнимая по нарастающему напряжению и воздействию на зрителя копия классического хичкоковского фильма 1960 года.

*Научное издание*  
Серия «Исследования культуры»

ГЕЛЬМУТ КОРТЕ

## ВВЕДЕНИЕ В СИСТЕМНЫЙ КИНОАНАЛИЗ

С ПРИМЕРАМИ ИССЛЕДОВАНИЙ  
НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМОВ  
«ЗАБРИСКИ ПОЙНТ» (АНТОНИОНИ, 1969),  
«МИЗЕРИ» (РАЙНЕР, 1990),  
«СПИСОК ШИНДЛЕРА» (СПИЛБЕРГ, 1993),  
«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» (ЛУРМАН, 1996)

*Главный редактор*  
ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ

*Заведующая книжной редакцией*  
ЕЛЕНА БЕРЕЖНОВА

*Редактор*  
ГАЛИНА ШЕРИХОВА

*Художник*  
ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

*Верстка*  
ЛЮБОВЬ МАЛИКИНА

*Корректор*  
ЕЛЕНА АНДРЕЕВА

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
«ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ»  
101000, Москва, ул. Мясницкая, 20  
Тел.: (495) 772-95-90 доб. 15285

Подписано в печать 12.12.2017. Формат 60×90/16  
Гарнитура Minion Pro. Усл. печ. л. 22,5. Уч.-изд. л. 18,0  
Печать офсетная. Тираж 1000 экз.  
Изд. № 1709. Заказ №

Отпечатано в АО «Первая Образцовая типография»  
Филиал «Чеховский Печатный Двор»  
142300, Московская обл., г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1  
www.chpd.ru, e-mail: sales@chpd.ru, тел.: 8 (499) 270-73-59