Воронцова Юлия Владимировнаканд. экон. наук, ФГБОУ ВО «Государственный университет управления»,
г. Москва, Российская Федерация**ORCID:** 0000-0001-7995-6395**e-mail:** jvms2008@yandex.ru**ТРАНСКУЛЬТУРНАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ
В КИНЕМАТОГРАФЕ**

Аннотация. В статье представлено исследование транскультурной трансформации в кинематографе, рассматривающее автора фильма как транснациональную фигуру. При этом речь идет о постепенном создании кинематографической карты (основанной аффинитивном транснационализме), которая объединяет формы выражения, сегодня считающиеся архитипическими. Члены «воображаемого» культурного сообщества выстраивают мозаику общих ссылок, выходящих за пределы национальных границ. На основе этой концепции было проведено исследование организационной практики режиссера Карлоса Сауры, который на последнем этапе своего творчества сосредоточился на создании фильмов, предлагающих образцы музыки, танца и необычной раскадровки (основанной на принципе «фотографии»), связанные с иберийским и латиноамериканским пространством. Это создает особое определение музыкальному и художественному жанрам, сочетающим в себе следы документального стиля, влияющие на аутентичность изображаемых представлений, с сильным эстетическим импульсом, подчеркивающим организационный и художественный характер этих изображений. Такая модель транснационализма принимает формы отражения транс-иберийских измерений.

Ключевые слова: внекадровая трансформация, интернационализированный мир кинопроизводства, испанский кинематограф, Карлос Саура, принцип «фотографии», пространство, съемочный процесс, транс-иберийские измерения, транснациональное кино

Для цитирования: Воронцова Ю.В. Транскультурная трансформация в кинематографе // Вестник университета. 2021. № 10. С. 55–58.

Yulia V. VorontsovaCand. Sci. / PhD (Econ.), State University
of Management, Moscow, Russia**ORCID:** 0000-0001-7995-6395**e-mail:** jvms2008@yandex.ru**TRANSCULTURAL TRANSFORMATION IN CINEMA**

Abstract. The article presents a study of transcultural transformation in cinema, considering the filmmaker as a transnational figure. This is the gradual creation of a cinematic map based on affinitive transnationalism, which integrates forms of expression that are now considered archetypal. Members of the “imagined” cultural community construct a mosaic of shared references that transcend national boundaries. Based on this concept, a study of the organisational practices of filmmaker Carlos Saura has been conducted. This concept was the basis for a study of the organisational practices of director Carlos Saura, who in his last phase of his career focused on making films that offer samples of music, dance and unusual storytelling (based on the principle of “photography”) associated to the Iberian and Latin American space. This creates a special definition of the musical and artistic genres, combining traces of a documentary style influencing the authenticity of the representations depicted, with a strong aesthetic impulse emphasising the organisational and artistic nature of these representations. This model of transnationalism takes the form of reflection of trans-Iberian dimensions.

Keywords: off-frame transformation, internationalised filmmaking world, Spanish cinema, Carlos Saura, principle of “photography”, space, shooting process, trans-Iberian dimensions, transnational cinema

For citation: Vorontsova Yu.V. (2021) Transcultural transformation in cinema. *Vestnik universiteta*, no. 10, pp. 55–58. DOI: 10.26425/1816-4277-2021-10-55-58

Введение

Широкое разнообразие культурных обменов и отраслевые практики, навязываемые международными сетями, а также цифровыми технологиями, облегчают ряд эстетических и дискурсивных возможностей, которые появляются в результате сопротивления однозначным таксономиям. Вместо этого допускается

© Воронцова Ю.В., 2021.

Статья доступна по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0. всемирная (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

© Vorontsova Yu.V., 2021.

This is an open access article under the CC BY 4.0 license (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

использование подходов, в рамках которых становится возможным говорить как о гибкости понятия «транснациональное кино», так и о различных связанных с ним моделях. Поэтому многочисленные исследования подчеркивают необходимость обозначить «транснациональное» в соответствии с компендиумом способов производства/распространения, направленных на то, чтобы отдать должное реальности все более взаимосвязанного и интернационализованного мира кинопроизводства, который характеризуется множеством, порой противоречащих друг другу, измерений и значений [5]. При этом речь идет о постепенном создании кинематографической карты, основанной на так называемом «аффинитивном транснационализме», которая объединит формы выражения, сегодня считающиеся архитипическими. Члены «воображаемого» культурного сообщества будут выстаивать мозаику общих ссылок, выходящих за пределы национальных границ. В итоге такая модель транснационализма примет формы отражения транс-иберийских измерений.

Методология

Понятие «автор фильма» подразумевает ряд более или менее фиксированных паттернов восприятия, к которым стремятся сами его создатели. Одним из таких паттернов является эквивалентность между творческими людьми и страной их происхождения, что не мешает любому зрителю иметь отношение к рассматриваемому фильму в силу «ассимиляционной стадии восприятия», которая уменьшает признаки иностранности для установления прямой связи между его создателями и аудиторией [7, с. 221].

Основываясь на концепции автора как транснациональной фигуре, было проведено исследование организационной практики режиссера Карлоса Сауры (исп. Carlos Saura). На заключительном этапе своего творчества режиссер сосредоточился на создании фильмов, которые предлагают образцы музыки, танца и необычной раскадровки (основанной на принципе «фотографии»), связанные с иберийским и латиноамериканским пространством, создают особое определение музыкальному и художественному жанрам, сочетающим в себе следы документального стиля, влияющие на аутентичность изображаемых представлений, с сильным эстетическим импульсом, подчеркивающим выстроенный (организационный) и художественный характер этих изображений.

Саура – один из самых творческих харизматичных режиссеров испанского кинематографа. Его картины – настоящие хореографические произведения, основанные на особых представлениях режиссера о драматургии, освещении, движении, монтаже и сценографии. В то же время увлечение Сауры танцами и музыкой привело его к созданию различных музыкальных жанров. История кино пронизана различными конструкциями, и танец появился в нем в самых разнообразных и бесчисленных формах.

На этапе проектирования кинофильма Саура проводит эффективный кастинг всемирно известных музыкантов, танцоров, кантаоров: Пако де Лусии (исп. Paco de Lucía), Хулио Бокка (исп. Julio Boccia), Сары Барас (исп. Sara Baras) и др., что усиливает стратегию создания актерского состава, обеспечивающего как великолепное музыкальное исполнение, так и международный прием «публикой, интересующейся музыкой и ее отношениями с исполнительским искусством в дополнение к аудитории музыкального кино, а также латиноамериканского кинематографа» [6, с. 272].

То же можно сказать и об исполнении танцевальных партий. Выбирая для своих фильмов фламенко, Саура опирался на одну из самых популярных и универсальных национальных традиций. Некоторая традиционность также просматривается в режиссерском подходе и разработке драматургического материала при использовании одних и тех же приемов, в частности, в балетной трилогии, основу которой составили фильмы «Кровавая свадьба», «Кармен», «Колдовская любовь», поставленные в сотрудничестве с труппой Антонио Гадеса (исп. Antonio Gades) [4].

В дальнейшем переход Сауры в своих аудиовизуальных произведениях от художественной адаптации к документальной ставит своей целью представить миру все многообразие современного фламенко (его подлинного феномена и испанской/андалузской сущности) как продукта высокой культуры, лишённого стереотипов, который можно продолжать экспортировать как «диакритический» знак идентичности.

Результаты и выводы

Несмотря на то, что «балетные» фильмы Карлоса Сауры снимались на протяжении нескольких десятилетий, они обладают замечательным тематическим и стилистическим единством. Их основные эстетические особенности можно сгруппировать по трем направлениям:

- минимализм: в этих фильмах практически отсутствуют декорации;
- реитерация: музыкальный корпус Сауры поражает не только сочетанием процессов абстракции и эстетизма, но и их повторяемостью от фильма к фильму, представляя собой четкую серийную модель;
- рефлексивность: постоянно повторяющиеся действия через комбинацию минимальных элементов обнаруживает искусственность самого представления. Такое повторение может быть оправдано, если в его основе лежит рефлексивный, мета-референциальный импульс.

Кроме того, создание аудиовизуального произведения разбивает творческий процесс на две основные части: сценарий и раскадровку. Особый статус этих объектов делает их почти независимыми единицами, которые могут существовать сами по себе. В особенности, что касается раскадровки, то эта часть творчества за последние 25 лет превратилась в бизнес. При этом, создавая аудиовизуальный продукт, «необходимо мыслить фотографически и критически, особенно по вопросу национальной идентичности. Сам фотографический акт представляет собой немедленное превращение настоящего референта в окаменевшее прошлое. Элементы фотографии часто добавляют сильную дозу времени движению, за которым хочется пойти, но это возможное действие навсегда останется в кадре. Это также то, что отличает фотографию от кино: возможность трансформации вне кадра, которое заставляет видимое пространство выходить за пределы поля экрана и позволяет сделать видимым то, что не видно. Саура определенным образом расширяет то, что ограничивает фотографический акт таким образом, чтобы захваченное изображение заполняло пространство-время» [3, с. 31]. При этом процесс построения кадра у Сауры обратный съемочному процессу анимационного фильма, где множество рисунков при их соединении дает движение персонажам картинки. У Сауры же возможно сделать детальную раскадровку сцен, таким образом получая «динамичные» фотографии, герои которых как бы на долю секунды замирают, чтобы продолжить свое движение, но уже в другом кадре.

Фильмы Сауры интересны также, поскольку подход этого режиссера идеально контекстуализирует каждое аудиовизуальное произведение, заставляет его интересоваться окружающими элементами, а не только выражением движения. Во время съемки танцевальных сцен Саура перемещается между танцорами для формирования у зрителя чувства вовлеченности в танец и, двигая камеру, импровизирует, прибегая к настоящим кинематографическим экспериментам, ориентируясь на то, что подсказывает ему танец в каждой конкретной ситуации отдельно. Это добавляет силу используемым Саурой кинематографическим элементам.

При исследовании организационного процесса создания Саурой аудиовизуальных произведений были выделены следующие реализуемые им функции управления:

- осуществление полного контроля над каждым своим фильмом;
- часто при проектировании аудиовизуального проекта Саура отказывается от близких или повторяющихся проектов (но не от подхода или отдельных элементов);
- осуществление перехода от сценария к повествовательному рассказу, что часто помогает лучше понять продюсеров, которые могут теряться в собственных сухих (иногда визуальных) сценариях;
- использование рисунков для важнейших кадров фильма. Это довольно успешный способ уничтожить пространство – время кинематографического потока, благодаря свободе, которую предлагает рисование. Это также позволяет оценить колебания режиссера между различными решениями в организации пространства, например для эпизода «Капричос» в фильме «Гойя в Бордо», формируя таким образом «Воображаемый музей Гойи» [2], где Саура представляет свое личное видение фундаментального персонажа испанского искусства, которого ставит в один ряд с Пабло Пикассо (Picasso) и Луисом Бунюэлем (Buñuel).

Так же, как и персонажи его кинофильмов (Гойя, Пикассо, Бунюэль), Саура своими аудиовизуальными произведениями встраивается в транскультурное пространство, оставаясь при этом национальным режиссером, донося до мировой аудитории аутентичные особенности своей родной Испании, а в дальнейшем и испаноязычного мира.

Заключение

В мировой практике существует большое количество кинофестивалей различных категорий. Несмотря на наличие финансовой составляющей, они являются нематериальным активом для режиссера и его работ. Награды и номинации на фестивалях служат для них хорошей рекламой при отсутствии заинтересованности в последовательном медиапланировании (лекции, встречи и др.). Они привлекают внимание к творчеству

конкретного режиссера/киностудии, что в дальнейшем способствует привлечению инвестиций в уже коммерческие проекты [1]. На основе программ крупных фестивалей составляются всевозможные топы и списки для просмотра. Кинокритики просматривают фильмы-номинанты, анализируют тенденции в современном кинематографе, который вышел за рамки национальных границ. В отличие от фестиваля основной целью кинорынка является заключение контрактов на приобретение лицензий на право показа того или иного фильма на определенной территории. Таким образом, у «фестивального фильма» появляется возможность получить место в прокате и найти свою (дополнительную) аудиторию.

Несмотря на то, что фильмы Сауры не имели большого коммерческого успеха, они плотно вошли в категорию «фестивальных фильмов» и стали классикой мирового кинематографа. В них отразилась серия размышлений о мифах и образах, связанных с народными традициями и, используя собственную кинематографическую траекторию, до неожиданного уровня сложности как драматургии, так и организационного процесса.

Библиографический список

1. Аракелян, А. М., Воронцова, Ю. В. Управление в сфере кино и телевидения: учебное пособие. – М.: ГУУ, 2021. – 138 с.
2. Воронцова, Ю. В., Загоруйко, В. А., Синах, А. И. Формирование виртуальной инфраструктуры в “Воображаемом музее” // Сборник научных трудов по материалам 1-й Всероссийской научно-практической конференции «Актуальные направления повышения доходности бизнеса: проблемы, методы, решения – 2019». – М.: Издательский дом ГУУ, 2019. – С. 93–95.
3. Воронцова, Ю. В., Мазур, А. Ю. Использование принципа “фотографии” в кинематографе // Вестник университета. – 2021. – № 9. – С. 28–33.
4. Сергеева, Т. С. Фламенко в кинотворчестве Карлоса Сауры: традиционное искусство в контексте медиакультуры (на примере фильма “Кармен”) // Художественная культура. – 2013. – № 4 (9). – С. 1–14.
5. Carlos Saura: una trayectoria ejemplar [Карлос Саура: образцовая карьера] / R. Lefere (ed.). – Madrid: Visor Libros, 2011. – 296 p. [Исп. яз.].
6. Díaz López, M. Aproximación a la distribución internacional de cine español en los inicios del siglo XXI [Подход к международному распространению испанского кино в начале XXI века] // Studies in Spanish & Latin American Cinemas. – 2015. – № 12 (3). – Pp. 255–277. https://doi.org/10.1386/slac.12.3.255_1
7. Transnational cinema in a global North / A. Nestingen & T.G. Elkington (eds.). – Detroit: Wayne University Press, 2005. – 392 p.

References:

1. Arakelyan A. M., Vorontsova Yu. V. *Management in the field of cinema and television: tutorial*, Moscow, GUU Publishing House, 2021, 138 p. (In Russian).
2. Vorontsova Yu. V., Zagoruiiko V. A., Sinakh A. I. Formation of a virtual infrastructure in an “Imaginary Museum”, *Collection of scientific papers of the 1-st All-Russian Scientific and Practical Conference “Actual directions of increasing business profitability: problems, methods, solutions – 2019”*, Moscow, GUU Publishing House, 2019, pp. 93–95. (In Russian).
3. Vorontsova Yu. V., Mazur A. Yu. Using the principle of “photography” in cinema, *Vestnik universiteta*, 2021, no. 9, pp. 28–33. (In Russian).
4. Sergeeva T. S. Flamenco in the film creation of Carlos Saura: traditional art in the context of media culture (on the example of the film “Carmen”, *Art & Culture Studies*, 2013, no. 4 (9), pp. 1–14. (In Russian).
5. *Carlos Saura: an exemplary career* [*Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*], Lefere, R. (ed.), Madrid, Visor Libros, 2011, 296 p. (In Spanish).
6. Díaz López M. Approach to the international distribution of Spanish cinema at the beginning of the XXI century [Aproximación a la distribución internacional de cine español en los inicios del siglo XXI], *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 2015, no. 12 (3), pp. 255–277. https://doi.org/10.1386/slac.12.3.255_1 (In Spanish).
7. *Transnational cinema in a global North*, A. Nestingen & T.G. Elkington (eds.), Detroit, Wayne University Press, 2005, 392 p.