

Продолжение титульного листа ВКР по теме «Специфика драматургии жанра байопик 1980-2010-х гг.: феномен достоверности (на примере работ режиссёров МартинаСкорсезе (США), Ричарда Аттенборо и ТомаХупера (Великобритания))»

Нормоконтролер



Е.А. Сертакова

РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа по теме «Специфика драматургии жанра байопик 1980-2010-х гг.: феномен достоверности (на примере работ Мартина Скорсезе (США), Ричарда Аттенборо и Тома Хупера (Великобритания))» содержит 86 страниц текстового документа, 2 приложения, 102 использованных источника.

ДРАМАТУРГИЯ, ФИЛЬМ-БИОГРАФИЯ, ДОСТОВЕРНОСТЬ, РИЧАРД АТТЕНБОРО, ТОМ ХУПЕР, МАРТИН СКОРСЕЗЕ.

Цель данного исследования – определить влияние реальной истории в качестве потенциального сюжета кинематографического произведения на его драматургические особенности и создание визуальных образов.

Задачи:

- определение общей характеристики биографического фильма как жанра;
- рассмотрение феномена достоверности в историческом, философском и кинематографическом контексте;
- анализ фильма-биографии в британском кинематографе 1980-2010-х гг. на примере работ режиссёров Ричарда Аттенборо и Тома Хупера;
- анализ фильма-биографии в американском кинематографе 1980-2010-х гг. на примере работ режиссёра Мартина Скорсезе;
- сравнение жанра в кинематографе Великобритании и США и выявление особенностей, характерных для фильма-биографии в целом.

В ходе данного исследования был проведён анализ биографических фильмов Р. Аттенборо, Т. Хупера и М. Скорсезе и выявлен ряд художественных возможностей адаптации истории жизни человека к киноэкрану. Сравнительный анализ определил специфику функционирования биографического фильма как художественного произведения и как конструкта публичной истории.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
1. Фильм-биография как жанр.....	5
1.1. Общая характеристика.....	12
1.2. Феномен достоверности.....	23
2. Сравнительный анализ специфики жанра байопик.....	33
в американском и британском кино.....	33
2.1. Фильм-биография в британском кинематографе: 1980-2010-е гг.	33
2.2. Фильм-биография в американском кинематографе: 1980-2010-е гг.	51
2.3. Сравнительный анализ специфики фильма-биографии в британском и американском кино.....	69
Заключение.....	75
Список использованных источников.....	78
Приложение А.....	86
Приложение Б.....	92

ВВЕДЕНИЕ

Фильмы-биографии, или байопики, являются одними из самых востребованных в современном кинематографе. Как жанр байопик представляет собой уникальное киноявление: будучи художественным произведением, биографический фильм способен выступить в качестве носителя исторического знания о реальном человеке и визуализировать его образ в пространстве культурной памяти.

Характеристика жанра влияет как на создание относящихся к нему фильмов, так и на их восприятие, поскольку зритель должен понимать, что художественная реальность не тождественна реальности настоящей, но в то же время фильм-биография предполагает осознание того, что события, которые изображены в кинопроизведении этого жанра, происходили на самом деле, они не вымышлены ради драматического эффекта и художественной идеи. В этом заключается некая двойственность байопика: одновременное присутствие правдивости и фикции.

Данное исследование посвящено природе жанра фильма-биографии, изучению его основных свойств и особенностей, которые складываются под влиянием обязательного наличия достоверности в художественном произведении.

Актуальность этого исследования объясняется, в первую очередь, возросшей в последние годы популярностью байопиков среди зрителей и среди кинокритиков. Например, в 2014 году среди номинантов на премии «Оскар» и BAFTA в основных категориях – таких, как «Лучший фильм», «Лучший режиссёр», «Лучшая мужская/женская роль», «Лучшая мужская/женская роль второго плана», «Лучший адаптированный сценарий» – оказалось тринадцать биографических фильмов¹. Зачастую фильмы-биографии – это популярные актёры и известные персоны как центральные

¹ Cheshire E. Bio-pics: a life in pictures / E. Cheshire. – Columbia University Press, 2015. – 144 с.

фигуры сюжета кинопроизведения, в том числе и ныне живущие: «Социальная сеть» (режиссёр – Дэвид Финчер, 2010 год), повествующая о Марке Цукерберге, создателе Facebook – наиболее наглядный пример жанрового тренда выбора в качестве героя существующего человека². Бесспорно, изображённые на киноэкране истории жизни, истории успеха современников зрительской аудитории вызывает её большой интерес.

В большинстве своём биографические фильмы рассматриваются как исторические источники, то есть с точки зрения соответствия сюжета фактам и реальным событиям, как канал трансляции коллективной памяти³, с позиции представления о прошлом, либо же как художественное произведение, отдельно от реальной истории как сюжета. Данное исследование предполагает использование метода философско-искусствоведческого анализа кинематографических произведений жанра байопик, что позволит представить не только художественные особенности этих кинопроизведений, но и образ, конструируемый ими в сфере публичной истории. Методология также выступает причиной актуальности, поскольку комплексного научного исследования на данную тему нет: есть множество работ кинокритиков, но они относятся к сфере арт-критики.

Степень изученности проблемы биографического фильма как жанра и его драматургических особенностей является достаточно широкой, поскольку данная тема охватывает сразу несколько областей. Прежде всего, она предполагает изучение монографий, посвященных исследуемому жанру. Но обозначение байопика как жанра заведомо определяет использование жанровой теории в кинематографе: она подразумевает классификацию фильмов в соответствии с существующими жанрами. Жанрам в кинематографе посвящена научная работа Р. Элмана⁴: в ней автор выделяет ключевые жанры, а также поджанры, их развитие, ключевые принципы и

² Brown T., Vidal B. The Biopic in Contemporary Film Culture / T. Brown, B. Vidal. – Routledge, 2013. – 328 с.

^{3 3} Огнев К. К. Реалии истории в художественной системе фильма: Основные типологические модели на основе мирового кинопроцесса: Дис. д-р искусствоведения: 17.00.03 / ВГИК. – М., 2003. – 353 с.

⁴ Altman R. Film/Genre / R. Altman. – British Film Institute, 1998. – 246 с.

каноны. Для определения характеристики фильма-биографии как жанра используются посвященные ему монографии. Работа Дж.Ф. Кастена⁵ исследует байопики, снятые в период с 1930 по 1960 гг., выявляя их функционирование в сфере публичной истории. Монография Д. Бингхема⁶ анализирует особенности жанра, влияющие на его развитие: кроме того, Бингхем предлагает разделение биографических фильмов, основывающееся на гендерной принадлежности центрального персонажа – мужские и женские байопики. Э. Чешир⁷, в свою очередь, упорядочивает фильмы-биографии по принципу их тематической направленности, точнее – по принципу профессии главного героя: среди выделенных автором присутствуют спортивные, музыкальные, актёрские, политические биографические фильмы. Сборник статей Т. Брауна и Б. Видаля⁸ исследует жанр и за пределами американского кинематографа, так же изучая тему байопика как механизма публичной истории и определяя ряд тенденций и характерных черт жанра.

Феномен достоверности представляет собой рассмотрение данного термина в нескольких областях, поскольку распространённое определение «достоверного» как того, что не вызывает сомнений, требует некоторого уточнения. В определении исторической и философской достоверности следует обратиться к посвященным этой теме научным статьям и монографиям. Например, как пишет И.В. Демин⁹, историческая достоверность тесно связана с личностью историка, который субъективен в своём восприятии. Субъективность достоверности как философской категории утверждает Н.Н. Панченко¹⁰, предлагая в своей работе различать понятия «истинность» и «достоверность». Отсутствие научности в философской

⁵ Custen G.F. *Bio/pics: How Hollywood Constructed Public History* / G.F. Custen. – Rutgers University Press, 1992. – 304 с.

⁶ Bingham D. *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre* / D. Bingham. – Rutgers University Press, 2010. – 433 с.

⁷ Cheshire E. *Bio-pics: a life in pictures* / E. Cheshire. – Columbia University Press, 2015. – 144 с.

⁸ Brown T., Vidal B. *The Biopic in Contemporary Film Culture* / T. Brown, B. Vidal. – Routledge, 2013. – 328 с.

⁹ Демин И.В. Проблема истинности исторического знания в нарративной философии истории / И.В. Демин // Вестник СамГУ. – 2008, №60. – С. 3-10.

¹⁰ Панченко Н.Н. Когнитивные категории «истинность» и «достоверность»: общее и различное / Н.Н. Панченко // Знание. Понимание. Умение. – 2009, №1. – С. 132-136.

достоверности, то есть её относительность для всех, что также подчёркивает её субъективную природу, отмечает и К. Ясперс¹¹.

Рассмотрение феномена достоверности в контексте кинематографа включает в себя обращение к трудам А. Базена¹² и Ю.М. Лотмана¹³. Оба автора выделяют создание иллюзии реальности как одно из важнейших свойств кинематографа. Уподобление кинематографа действительности и создание отличающейся художественной реальности представляют собой одну из важных проблем понимания художественного кинематографа. Т.В. Постникова¹⁴ исследует её через обращение к понятиям «симулякр» и «копия»¹⁵¹⁶.

Анализ биографических фильмов основывается на жанровой теории, теории драматургии и теории изобразительного искусства В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой¹⁷. Теория драматургии разработана Л.Н. Нехорошевым¹⁸ и заключается в следующем: драматургия кинофильма разделяется на пять компонентов, находящихся в соподчинении, представляя таким образом иерархическую лестницу. Движущееся и звучащее изображение, композиция, сюжет, образ целого и идея – пять основных компонентов – анализируются отдельно друг от друга, но анализ каждого элемента позволит получить целостное представление о фильме. Это разделение на компоненты, как объясняет автор, является условным, поскольку в самом кинофильме они существуют слитно, и именно поэтому анализ компонентов даёт возможность понять систему их взаимодействия, соотношения друг с другом и то, как каждый из них выступает формой для более глубинного компонента и содержанием для более поверхностного.

¹¹ Ясперс К. Введение в философию / К. Ясперс. – Мн.: Пропилеи, 2000. – 192 с.

¹² Базен А. Что такое кино? Сборник статей / А. Базен // Пер. с фр., вступ. ст. И. Вайсфельда. – М.: Искусство, 1972. – 384 с.

¹³ Лотман Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство, 2005. – 752 с.

¹⁴ Постникова Т.В. Онтология кино: мимесис и симулякр / Т.В. Постникова // Молодой ученый. Чита: Издательство Молодой ученый. – 2009, №12. - С. 208-214.

¹⁵ Делез Ж. Платон и симулякр / Ж. Делез // Интенциональность и текстуальность. – Томск: Водолей, 1998. – С. 225-241.

¹⁶ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр // пер. О.А. Печенкиной. – Тула, 2013. – 204 с.

¹⁷ Жуковский, В.И. Теория изобразительного искусства / В.И. Жуковский. – СПб.: Алетейя, 2011. – 496 с.

¹⁸ Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма / Л.Н. Нехорошев. – М.: ВГИК, 2009. – 344 с.

Также в степени изученности присутствует ряд монографий¹⁹²⁰²¹²², включающих исследование жанра байопик в кинематографе Великобритании и США, анализ творчества режиссёров и их работ. Помимо этого, представлено несколько рецензий, так как они являются, по сути своей, кратким анализом того или иного кинематографического произведения, что может быть использовано в данном исследовании в качестве вспомогательного материала.

Объект данного исследования – это творчество таких режиссёров, как Ричард Аттенборо, Том Хупер, Мартин Скорсезе.

Предметом исследования выступает биографический фильм как произведение, сочетающее в себе реалистичность истории и художественную составляющую, достоверность и вымысел.

Целью является понимание того, как влияет реальная история в качестве потенциального сюжета кинематографического произведения на его драматургические особенности и создание визуальных образов.

Заявленная цель предполагает наличие следующих задач:

- 1) Определение общей характеристики биографического фильма как жанра;
- 2) Рассмотрение феномена достоверности в историческом, философском и кинематографическом контексте;
- 3) Анализ фильма-биографии в британском кинематографе 1980-2010-х гг. на примере работ режиссёров Ричарда Аттенборо и Тома Хупера;
- 4) Анализ фильма-биографии в американском кинематографе 1980-2010-х гг. на примере работ режиссёра Мартина Скорсезе;
- 5) Сравнение жанра в кинематографе Великобритании и США и выявление особенностей, характерных для фильма-биографии в целом.

¹⁹ Minier M., Pennachia M. *Adaption, Intermediality and the British Celebrity Biopic* / M. Minier, M. Pennachia. – Routledge, 2016. – 248 с.

²⁰ Wernblad A. *The Passion of Martin Scorsese: A Critical Study of the Films* / A. Wernblad. – McFarland, 2010. – 267 с.

²¹ Street S. *British National Cinema* / S. Street. – Taylor & Francis, 2009. – 282 с.

²² Conard M. *The Philosophy of Martin Scorsese* / M. Conard. – University Press of Kentucky, 2007. - 280 с.

Методология основывается на общенаучных методах в отношении работы с общей теоретической базой; что касается практической составляющей бакалаврской работы, здесь используется философско-искусствоведческий анализ, заключающийся в изучении кинопроизведения на трёх уровнях. Определение особенностей монтажа, операторской работы, цвета, света и звука относится к материальному уровню, индексный уровень предполагает анализ сюжета, персонажей и тем, иконический уровень выявляет идею анализируемого произведения. Данный метод позволяет понять, какие технические и художественные приёмы используются в кинофильме для выражения идеи и создания визуальных символов в контексте культуры.

Гипотеза состоит в следующем: осуществление данного исследования предполагает собой определение специфики драматургии байопика, обусловленной достоверностью как жанрообразующим элементом. Результат исследования представит ряд характерных черт, присущих жанру фильма-биографии: поскольку жанр уникален благодаря аспекту достоверности, предполагается выявление его возможностей как, например, указанная выше способность передавать исторические знания. Достоверность должна в чём-то ограничивать жанр, но и в чём-то быть причиной его собственных функций.

Теоретическая и практическая значимость. Исследование может быть использовано как материал для изучения жанра байопик, его истории и развития. Тема исследования предполагает возможность его дальнейшего применения в рассмотрении явлений, относящихся к сферам киноведения, культурологии, социологии.

Структура работы: данное исследование состоит из двух глав. Первая глава посвящена рассмотрению фильма-биографии как жанра и содержит два параграфа. Первый параграф представляет общую характеристику жанра: он включает обзор научной литературы, предмет которой – исследуемый киножанр: определяются общие тенденции и проблемы. Также отдельное

внимание в параграфе уделено истокам биографии, её определению как жанра литературы. Второй параграф содержит анализ термина «достоверность» как научного и философского определения. Помимо этого, «достоверность» исследуется как имитация реальности в контексте кинематографа.

Вторая глава включает в себя три параграфа. Она является практическим исследованием специфики драматургии фильма-биографии. Первый параграф – это исследование четырёх биографических фильмов, относящихся к кинематографу Великобритании 1980-2010-х гг., в результате которого определяется развитие жанра и общие особенности. Второй параграф посвящен анализу четырёх фильмов-биографий американского кинематографа 1980-2010-х гг., цель которого так же заключается в выявлении общих положений. Третий параграф представляет собой сравнительный анализ фильмов жанра в кинематографе Великобритании и кинематографе США, обнаружение сходств и различий. Он предполагает заключение вывода об особенностях и возможностях биографического фильма с точки зрения взаимоотношения художественности и достоверности.

1.1.

«совокупность подходов и практик, направленных на идентификацию, сохранение, интерпретацию и презентацию исторических артефактов, текстов, структур и ландшафтов во взаимодействии историков-профессионалов с широкой публикой»; 2) «комплекс средств для представления научного исторического знания широкой публике и для формирования знаний о прошлом в обыденной жизни». Как следует из обоих определений, суть публичной истории заключается в том, что историческое знание не закрыто в рамках академической дисциплины, а существует в обществе, поэтому кинематограф, как неотъемлемая часть медиа, участвует в функционировании публичной истории.

Возвращаясь к монографии Кастена, механизм публичной истории, конструируемый биографическими фильмами, в силу особенностей периода, к которому он принадлежит, зависел от разных факторов: взгляды и интересы продюсеров, цензура (кодекс Хейса), юридические соображения, типаж актёров.

Переходя к современному состоянию жанра, автор утверждает, что к последнему десятилетию двадцатого века байопик потерял в актуальности, лишь изредка появляясь на большом экране, пример – фильм «Дорз» (режиссёр – Оливер Стоун, 1991 год). Но спустя несколько лет Кастен в дополнение к монографии заключил, что жанр переживает некое медленное возрождение, причина которого – в шарме личной жизни звёзд, в очаровании возможности заглянуть за кулисы, и именно поэтому различные телевизионные шоу с участием звёзд пользуются популярностью.

Д. Бингхем в монографии “Whose Lives Are They Anyway: The Biopic as Contemporary Film Genre”²⁸ 2010 года разделяет на отдельные поджанры фильмы-биографии про мужчин и фильмы-биографии про женщин, находя принципиальные различия в конструировании мужских и женских образов. Байопики о мужчинах более разнообразны в контексте формы – иногда они

²⁸ Bingham D. Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre / D. Bingham. – Rutgers University Press, 2010. – 433 с.

носят даже пародийный характер – в то время как байопики о женщинах напрямую зависят от отношения к роли женщины в обществе, поэтому на протяжении долгого времени преобладали главные героини-мужчины. По мнению Бингхема, единственный возможный путь развития поджанра байопиков о женщинах – в подходе к их созданию с феминистской точки зрения.

Помимо этого, автор идентифицирует жанр, и именно в этом заключается вторая значительная проблема жанра: ввиду того, что фильму-биографии посвящено не так много работ, его границы и особенности требуют серьёзного уточнения. Более того, долгое время биографический фильм не воспринимался как жанр по причине фривольности воссоздания реальных событий, имевшей место в эпоху студийной системы – периода, который анализировался в монографии Дж. Ф. Кастена. Проблема заключалась в том, что собственный, голливудский взгляд на историю существенно вредил достоверности – краеугольному аспекту жанра, поэтому у зрителей биографические ленты не вызывали доверия, они попросту не верили происходящему на экране. Особенность жанра и, соответственно, его положения в голливудской системе, как пишет Бингхем, в главном отличии фильма-биографии от других жанров: они могут задать параметры идеального зрителя, создав «желание» и удовлетворив его, то есть создав законы, по которым развивается художественная реальность того или иного жанра. Байопик же, в свою очередь, должен балансировать на грани между художественностью и достоверностью, что означает, что реальность фильма должна функционировать как реальность человека, о жизни которого снят фильм – фактически, это реальность зрителя. Выделяя этот важный момент, Бингхем касается аспекта достоверности, одного из ключевых определений фильма-биографии. Также автор выделяет следующие этапы развития жанра:

- классический байопик (мелодрама: 1930-1940-е гг.);
- байопик «без прикрас» (мелодрама/реализм: 1950-1960-е гг.);
- переход от студийного байопика к авторскому (с 1980-х гг.);

- критическое исследование и разбор субъекта (с 1940-х гг.);
- пародия («антибайопик»: с 1980-х гг.);
- появление меньшинства на экране (феминизм, сексуальные меньшинства: с 1980-х гг.);
- неоклассический байопик: сочетание различных элементов (с 2000 гг.).

Через эти стадии развития фильма-биографии можно проследить, что менялись формы и акценты: в начале преобладала сама история, основа, что впоследствии сменилось на главенство автора и его взгляд на историю.

Э. Чешир в монографии “Bio-pics: A Life In History”²⁹, вышедшей в 2014 году, как и Д. Бингхем, классифицирует фильмы-биографии. Её подход основывается на тематике, точнее, профессии главного героя байопика. Выделяются следующие категории: фильмы о музыкантах, фильмы об актёрах и режиссёрах, фильмы о спортсменах, фильмы о писателях, фильмы о политических деятелях, фильмы о правителях. Каждая категория имеет свои характерные черты: например, продемонстрировать писательскую работу так, чтобы это не вызывало скуки у зрителя, достаточно сложно, в то время как спортивный байопик заведомо имеет более высокие шансы на зрелищность. Чешир выявляет через популярность жанра одну из важных его особенностей: в 2014 году среди номинантов на премии Оскар и BAFTA в основных категориях – таких, как «Лучший фильм», «Лучший режиссёр», «Лучшая мужская/женская роль», «Лучшая мужская/женская роль второго плана», «Лучший адаптированный сценарий» – оказалось тринадцать биографических фильмов. Кроме этого, согласно годовому статистическому отчёту Британского института кино за 2013 год, из двенадцати наиболее успешных кассовых фильмов в Великобритании только два сняты по оригинальному материалу. Причина популярности фильма-биографии, в том числе и у продюсеров и кинокомпаний, в известных героях и сюжетах, и в этом смысле байопики вписываются в коммерческую линию кинематографа: франшизы,

²⁹ Cheshire E. Bio-pics: a life in pictures / E. Cheshire. – Columbia University Press, 2015. – 144 с.

основывающиеся на сиквелах, перезапусках и спин-оффах, работают точно по тому же принципу знакомых героев и сюжетов. В связи с этим, обнаруживается тенденция, присущая байопикам последних лет – они сфокусированы, в основном, на фигурах современности и XX века. Популярность также обусловлена – в частности, в американском кинематографе, – соответствию жанра идее индивидуализма, господствующей в обществе. Большинство биографических лент повествует о достижениях героя в той или иной сфере, успехе, достигнутом своими руками: это воплощает принципы того, что принято определять термином “self-made”³⁰.

Чешир, как и Бингхем, поднимает проблему рамок жанра: фильм-биография выделяется тем, что не имеет каких-либо строгих жанровых канонов и принципов. Во-первых, автор выделяет разнообразие возможных вариантов создания биографического фильма: он может быть и мелодрамой, и эпическим фильмом, и даже триллером. Зачастую биографический фильм определялся как поджанр исторического фильма, но Чешир заключает, что байопик можно считать, по сути своей, метажанром, именно благодаря свойству менять жанровую форму, и это одно из главных противоречий фильма-биографии. Во-вторых, автор уточняет границы: фильмы, снятые по мотивам реальной истории – то, что называется “inspired by”, – не относятся к фильмам-биографиям (пример – фильм «Терминал» (режиссёр – Стивен Спилберг, 2004 год), в основу сюжета взявший реальную историю). Это означает, что не каждый фильм, так или иначе основанный на реальных событиях – то есть, в некоторой степени уже имеющий определённую степень достоверности, – может являться байопиком. Следовательно, одного присутствия аспекта достоверности не может быть достаточно – достоверность должна присутствовать в киноленте в такой мере, что фильм следовал бы реальному развитию событий, не слишком явно отходя от оригинальной истории. Конечно, для максимально достоверной визуализации

³⁰ Коновалова Ж.Г. Специфика биографического жанра в кино: образ писателя и его художественная трансформация / Ж.Г. Коновалова // Филология и культура. – 2012, №4. – С. 262-265.

существует отдельный вид кинематографа – документальные фильмы, и именно поэтому перед фильмом-биографией возникает такой совершенно уникальный и важный нюанс, который заключается в балансе между художественностью и достоверностью.

Сборник статей “The Biopic in Contemporary Film Culture” под редакцией Т. Брауна и Б. Видаля³¹ посвящен изучению жанра, его принципам и положению в современном кинематографе, причём исследования касаются не только американского кинематографа, но и мирового – отдельные статьи разбирают фильмы-биографии во Франции и Южной Корее. Ключевой тезис, на котором основываются исследования: байопик – постоянно меняющийся в условиях современного кино и культуры в целом жанр, поэтому в нём всегда возникают новые тренды – как, например, акцент на историях ещё живущих людей (пример – «Социальная сеть» (режиссёр – Дэвид Финчер, 2010 год), в центре сюжета которого создатель Facebook Марк Цукерберг), но в то же самое время, наравне с трендами, существуют постоянно повторяющиеся особенности – то, что называют циклами. Причина существования циклов и трендов в том, что жанр выполняет всё те же задачи – рассказать историю человека, не теряя как в художественной, так и в достоверной ценности, – но меняя форму, соответствуя запросам времени и зрителя. Важный момент заключается в том, что не только американские биографические киноленты, но и киноленты других стран, помимо визуализации жизни одного субъекта, также визуализируют национальную идентичность в целом. На основании всех этих особенностей можно заключить, что фильм-биография – скорее, метажанр, чем поджанр исторического фильма.

Для того, чтобы более полно охарактеризовать биографию как киножанр, следует обратиться к его истории. Как и множество других жанров, биография пришла в кинематограф из мира литературы, в котором она долгое время развивалась ещё до появления такого вида искусства как кино.

³¹ Brown T., Vidal B. The Biopic in Contemporary Film Culture / T. Brown, B. Vidal. – Routledge, 2013. – 328 с.

Согласно статье Е.А. Ивановой «Теоретические основы и актуальные проблемы жанра биографии»³², биография, как и в сфере кино, – востребованный литературный жанр. Его популярность вызвана, как пишет Е.А. Ушакова³³, среди других причин, катаклизмами и резкими метаморфозами разного рода, случившимися в двадцатом веке, вследствие чего человек лишился духовной опоры, потому он чаще обращается к жизнеописаниям великих людей, живших в прошлом. Примечательно, что при нынешней востребованности, история биографии довольно богата – она берёт своё начало ещё в античные времена: в частности, жанр получил большое развитие в Древней Греции и Древнем Риме. На протяжении сменяющих друг друга эпох менялся и сам жанр, но некоторые важные черты сохранились ещё с древности. Одна из таких – это понимание жанра³⁴, точнее, его сути. Определение биографии, по утверждению Холикова, сопряжено с собственной недостаточностью, потому что биография понимается буквально: с греческого *bio* означает «жизнь», а *grapho* – «пишу». Одного «жизнеописания» не хватит для того, чтобы организовать структуру жанра, это слишком абстрактное понятие, и именно по этой причине – отсутствию чёткого определения и устройства – существует мнение, что биография – это не жанр. Возникает закономерный вопрос: почему биографию можно считать жанром? Единственный жанровый признак, который и позволяет считать биографию жанром, заключается в воссоздании истории жизни личности: эту дефиницию следует понимать как воссоздание истории с позиции биографа, то есть с позиции писателя, потому биография – писательский жанр. Следующий закономерный вопрос касается самого воссоздания, и он порождает несколько взаимосвязанных пунктов, важных для характеристики жанра.

³² Иванова Е. А. Теоретические основы и актуальные проблемы жанра биографии / Е.А. Иванова // Изв. Саратовского университета. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. – 2012, №3. – С.43-49.

³³ Ушакова Е.В. Литературная биография как жанр в творчестве П. Акройда: Дис. кан. фил. наук: 10.01.03 / МГУ. – М., 2001. – 195 с.

³⁴ Холиков А.А. Биография писателя как жанр: учеб. пособие / А.А. Холиков. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 96 с.

Первый из них – неопределённость границ, возникающая из-за свободы выбора формы. В данном пункте важен аспект соотношения текста и автора этого текста: это означает, что преобладание той или иной составляющей существенно повлияет на форму текста. Далее следует второй пункт – это многообразие самих форм. К. Бруммак в своей работе³⁵ пишет об уникальности биографии, заключающейся в том, что её нельзя отнести к какому-либо конкретному роду литературы, поскольку она может быть написана в любом из них. Традиционная классификация – разделение литературных биографий на академические, научные, художественные – в современное время заметно теряет в своей актуальности из-за аспекта «текст-автор», постоянно меняющимся соотношением приводящего к возникновению промежуточных жанров.

Холиков приходит к заключению³⁶, что учёный-биограф должен заниматься не только реконструкцией фактов, но и их наиболее подходящим художественным изложением. Собственно, этот тезис и влияет на аспект «тезис-автор». Слияние художественности и документальности привело к появлению самой распространённой формы биографии – художественно-биографического романа. Последний, но не менее значительный пункт – это индивидуальность, означающая, что биография следует не общей истории и историческим событиям в целом, а рассмотрению их в контексте жизни одной конкретной личности. Индивидуальность также нужно отметить в вопросе понимания роли автора: от его стиля и взгляда зависит характер биографии.

Таким образом, у биографии литературной и биографии кинематографической идентичные проблемы и, следовательно, особенности. Будучи лишь жизнеописанием в первоначальном понимании, жанр определяет единственное условие – достоверность и следование ей. Это условие выявляет двойственные свойства. Неопределённость рамок – это та же свобода выбора

³⁵ Brummack K. Theorie und Praxis der Biographie am Beispiel von Marieluise Fleißer / K. Brummack. – Taschenbuch, 2007. – 161 с.

³⁶ Варакина Е.Р. Холиков А. А. Биография писателя как жанр / Е.Р. Варакина // Вестник ПСТГУ. Серия 3: Филология. – 2010, №19. – С.87-95.

формы для изложения, с другой стороны. И в этом наличии возможности выбрать какой-либо жанр, стиль изложения, построение композиции заключается художественный аспект – присутствие и влияние автора: это относится как к литературному биографическому тексту, так и к фильму-биографии. При этом, очень важно, чтобы художественный аспект не занимал подавляющую позицию по отношению к аспекту достоверному. Данное правило работает и в обратную сторону: достоверность не должна подавлять художественность.

Если художественное начало будет намного более явно представлено в байопике, чем достоверное, то есть документальность будет пожертвована в угоду драматургии и зрелищности, тогда фильм исказит реальные события и, следовательно, изменит представления о них. Из этого исходит следующий важный момент: каждый биографический фильм, в силу лежащей в основе достоверности, выступает транслятором не только жизни какого-либо человека, но и эпохи, в которой этот человек жил. На самом деле, даже фильм, события которого вымышлены, в той или иной степени формирует культурную память, однако жанр фильма-биографии совершает этот процесс более наглядно и действенно.

В статье «Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти» Е.В. Волкова и Е.В. Пономаревой³⁷ выражается тезис, что игровой кинематограф транслирует, с одной стороны, знания, а с другой – мифы о прошлом. Мифы возникают благодаря нескольким факторам, среди которых авторы выделяют накопленные знания о различных событиях истории, господствующую в обществе идеологию, а также интересы и мнения создателей фильма. В частности, что касается биографического фильма, в этом жанре полярность знаний и мифов заметна, чем в большинстве других жанров, и оттого чрезвычайно важна. Для того, чтобы предотвратить трансляцию

³⁷ Волков Е.В., Пономарева Е.В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти / Е.В. Волков, Е.В. Пономарев // Вестник Южно-Уральского государственного университета. – 2012, №10. – С. 22-25.

исторического мифа, создателям фильма, как заключается в статье, необходимо обладать «чувством истории», что означает умение понимать мотивы поступков и анализировать события.

Английский биограф Г. Николсон³⁸ в своей работе 1927 года выделил три главных элемента биографии: искусство, документальность и индивидуальность. В жанре фильма-биографии присутствуют аспекты художественности и достоверности, что соответствуют двум первым элементам биографии по Г. Николсону. Индивидуальность же подразумевает автора, то есть человека, который выстраивает соотношение между художественностью и достоверностью. Возвращаясь к тезису о кино как трансляторе знаний и мифов, автор фильма должен быть способен передать знания, но не навредить эстетической ценности. Особенность – и отличие создания фильма-биографии от фильмов других жанров – выражается в том, что автор фильма начинает работу над фильмом с оригинальной истории, то есть с уже существующих знаний: историю жизни для байопика выдумать нельзя. Причём наличие какого-либо документа совершенно необязательно, как показывает тренд на фильмы о всё ещё живущих людях – достаточно просто фактов, которые становятся историей в ходе создания биографической киноленты. Это значит, что достоверность невозможно увеличить, в отличие от исключительно художественных характеристик как, например, зрелищность.

Как пишет К. К. Огнев³⁹, в каждом фильме можно выделить три аспекта: это субъективное – авторское – начало, объективное – обозначающее возможности киноязыка – начало и политическое, подразумевающее время создания фильма. Анализ кино в рамках исторического исследования осуществляется в двух направлениях. Первое – анализ соответствия людей и событий фильма людям и событиям прошлого – анализ достоверности, а

³⁸ Nicolson H. The Development of English Biography / H. Nicolson. – L. & Virginia Woolf, 1927. – 157 с.

³⁹ Огнев К. К. Реалии истории в художественной системе фильма: Основные типологические модели на основе мирового кинопроцесса: Дис. д-р искусствоведения: 17.00.03 / ВГИК. – М., 2003. – 353 с.

второе направление – анализ фильма как транслятора коллективной памяти. Второе направление, по мнению автора, более перспективное, и оно предполагает этапы анализа: докинематографический – замысел и история создания фильма, кинематографический – анализ кинотекста, посткинематографический – реакция власти и общества. Однако первое направление анализа не прописано в работе Огнева, из чего следует важный вопрос о восприятии и оценке достоверности.

Каждый биографический фильм предполагает кинодраматургическую переработку существующей истории жизни личности, он транслирует образ этой личности и конструирует публичную память. Технически, каждый фильм-биографию можно проанализировать по обоим направлениям, описанным К.К. Огневом, потому что проведение анализа достоверности кинообразов и событий сюжета выполнимо в рамках кинематографического этапа анализа. Но как для первого, так и для второго направления необходимо точно понимать определение достоверности, поскольку изначально именно этот аспект в процессе создания авторами киноленты подвергается художественной обработке. Как уже писалось ранее, жизнь личности существует до создания фильма-биографии о ней, следовательно, создатели фильма работают с реальной историей. Исследование того, насколько фильм сохраняет правдивость событий в условиях законов драматургии и особенностей кинематографического пространства, насколько он следует реальной истории, предполагает наличие представления об этой правдивости, о самом понятии «достоверность». Безусловно, подобное исследование включает в себя анализ композиции биографического фильма и кинотекста в целом, так как с помощью аспекта художественности история жизни личности встраивается в тот самый механизм публичной памяти.

История биографии как киножанра непрерывно связана с его ключевыми особенностями, которые, в основном, воспринимаются как проблемы: это неопределённость границ и недостаток жанровых принципов и кодов, происходящие из самого понимания понятия «биография» как

жизнеописания. Однако благодаря этим особенностям фильм-биография менялся на протяжении всей своей истории и продолжает меняться – отсутствие жёстких рамок позволяют жанру постоянно менять форму, взаимодействуя с другими жанрами. Проблемами эти характерные черты считаются, поскольку они создают трудности в теоретическом исследовании жанра, в формировании его структуры и внутренней классификации.

В то же самое время, достоверность, как единственное важное условие, влияет на художественную реальность каждой биографической ленты, что влияет, в свою очередь, на отличающееся от других жанров зрительское восприятие. Фильм-биография должен быть одновременно художественно ценным и достоверным для аудитории. Достоверность также является фактором того, что байопики выступают в роли конструкта публичной истории. И по этой причине, в рамках изучения вопроса о драматургии жанра фильма-биографии, следует отдельно рассмотреть такой термин, как «достоверность».

Фильм-биография не характеризуется жанровыми принципами, кроме следования достоверности, поэтому он постоянно изменяется в соответствии с более общими, социальными переменами. Каждая история жизни личности, выбранная для сюжета биографической киноленты, требует адаптации к киноэкрану, то есть драматургической обработки. Фильм-биография создаёт образ этой личности, вписывая её в пространство массовой культуры, в поле публичной истории. Возникновение различных трендов и свойств – это результат взаимодействия художественности и достоверности, то есть некоей рефлексии и воплощения образов различных существовавших или существующих людей.

1.2.

Понятие «достоверность» связано, в первую очередь, со знанием. Выделяют знание научное, знание философское, и значение и нюансы определения меняются в зависимости от области. Но, в целом, достоверность – и научная, и в философском понимании – имеет непосредственное отношение к таким терминам, как «истинность», «правда», «вероятное», «сомнение». Как пишет Н.Н. Панченко в статье «Когнитивные категории «истинность» и «достоверность»: общее и различное», зачастую понятия «истинность» и «достоверность» выступают в качестве синонимов⁴⁰, то есть их значения идентичны друг другу.

Истинность и достоверность тождественны и, следовательно, взаимозаменяемы в контексте исторического знания⁴¹. В вопросе исторической истины, то есть исторической достоверности, существенную роль играет объективность знания⁴². В своей статье «Историческая истина и историческое знание» И.М. Савельева и А.В. Полетаев отдельно рассматривают это определение, наряду с такими понятиями, как «истина», «реальность», «факт».

В истории, как и в науке в целом, всегда присутствовала значительная доля субъективности, поскольку историк, в любом случае, не способен абсолютно объективно представить события и их ход, не «искажив» ничего. Долгое время – вплоть до прошлого столетия – историки, начиная ещё с Полибия⁴³, при изучении влияния личности автора, так или иначе допускали возможность создания истории, которая была бы объективна с точки зрения истории как определённого знания. И только современное представление таково, что не предполагает возможность существования идеального знания. Если знание всегда в какой-либо степени субъективно, то возникает проблема его достоверности. История, будучи наукой, является наукой гуманитарной,

⁴⁰ Панченко Н.Н. Когнитивные категории «истинность» и «достоверность»: общее и различное / Н.Н. Панченко // Знание. Понимание. Умение. – 2009, №1. – С. 132-136.

⁴¹ Демин И.В. Проблема истинности исторического знания в нарративной философии истории / И.В. Демин // Вестник СамГУ. – 2008, №60. – С.3-10.

⁴² Савельева И.М., Полетаев А.В. Историческая истина и историческое знание / И.М. Савельева, А.В. Полетаев // Логос. – 2001, №2 (28). – С. 4-24.

⁴³ Кашеев В.И. Полибий и его «прагматическая история» / В.И. Кашеев // АМА. – 2002, №11. – С. 23-30.

поэтому она близка к философии: в частности, философия, очевидно, повлияла на взгляды об объективности знания, на понятие «истина» - это значит, что историческая достоверность, как минимум, отчасти испытала влияние философии.

Согласно определению, данному Новой философской энциклопедией⁴⁴, достоверное знание – «это знание, истинность которого строго установлена», в отличие от знания вероятного. К. Ясперс⁴⁵ утверждает, что отличие достоверности философской – и в этом суть предмета философии – от научной достоверности заключается в следующем: достоверность в философии – это некоторое убеждение, она не научна, то есть не одинакова для всех. Наука, независимо от какой-либо конкретной области, отличается тем, что знание является общепризнанным, что совершенно не характерно для философии: философское мышление лишено единодушия, которое присутствует в науке.

Возвращаясь к статье ««Когнитивные категории «истинность» и «достоверность»: общее и различное» Н.Н. Панченко, необходимо выделить следующий тезис: понятия «истинность» и «достоверность» не являются синонимами, они не идентичны. Несомненно, они родственны, но между ними есть ключевое отличие. Истинность – это общая категория, присущая теоретическому мышлению, в то время как достоверность – это понятие, которое имеет отношение к мышлению практическому, связанному с опытом и чувственным восприятием. Истинность абсолютна, достоверность же – «градуируемая квалификационная характеристика», она требует доказательства. Как уже указывалось выше, достоверное знание – знание, истинность которого строго установлена: это означает, что оно должно быть доказано.

Доказательство достоверности предполагает наличие объективного фактора, заключающегося в обоснованности и аргументации мнения. Вместе

⁴⁴ Новая философская энциклопедия: в 4 т. Т. 1 / гл. ред. В.С. Степин. – 2-е изд., испр. и допол. – М.: Мысль, 2010. – 744 с.

⁴⁵ Ясперс К. Введение в философию / К. Ясперс. – Мн.: Пропилеи. 2000. – 192 с.

с тем, присутствует и субъективный фактор – это «присвоенность» истины, убежденность: то, о чём писал К. Ясперс, рассуждая о философской достоверности. Истинность, в силу абстрактности, не принадлежит субъекту, выступающему носителю знания, достоверность же относится к сознанию субъекта. Таким образом, если достоверное знание предполагает доказательство для подтверждения своей истинности, то достоверность – это производное от понятия истинности значение.

«Достоверность» – сугубо субъективное определение, и если считать, что идеального знания не существует, то достоверность знания всегда в той или иной мере субъективно. Слово «мера» действительно важно для понимания достоверности, поскольку она подразумевает степень. По причине того, что любой фильм – это воплощение воображения автора⁴⁶, что уже вносит долю субъективного восприятия, роль и значение достоверности как кинематографического аспекта совершенно особенные.

Ю.М. Лотман в книге «Об искусстве»⁴⁷, в работе «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» отмечает, что зритель на эмоциональном уровне воспринимает происходящее на киноэкране как настоящее событие, что объясняется одним из главных свойств кино, которое заключается в создании иллюзии реальности. Например, кинокритик и идеолог французской «новой волны» А. Базен⁴⁸ считал, что в искусстве эта функция является самой важной, но только фотографии и затем кино окончательно удалось «перенести» реальность на плёнку. Между реальностью и кинопространством Базен ставит знак равенства: по его мнению, это обязательное условие кино – максимально объективное воплощение реальности.

С технической точки зрения, кино можно воспринимать как развитие фотографии⁴⁹, а фотография, как пишет Ю.М. Лотман, в системе культурных

⁴⁶ Познин В.Ф. Экранное пространство: реальное и воображаемое / В.Ф. Познин // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. – 2015, №1. – С. 18-25.

⁴⁷ Лотман Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство, 2005. – 752 с.

⁴⁸ Базен А. Что такое кино? Сборник статей / А. Базен // Пер. с фр., вступ. ст. И. Вайсфельда. – М.: Искусство, 1972. – 384 с.

⁴⁹ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.

текстов начала XX века была таким документом, который воспринимался как наиболее достоверный. Запечатленная на фотографии реальность воспринималась такой, какой она и является. Кино же – как движущиеся фотографии – привнесло способность представить движение на экране, что трактовалось как появление объёмности в изображении. Именно поэтому зритель переживает события фильма, чувствует себя их очевидцем, как считает Лотман. Таким образом, кино – максимально достоверный способ запечатлеть реальность по причине технических возможностей, но с позиции восприятия зрителем, и это очень важное уточнение в вопросе кинематографической достоверности.

Достоверное воспроизведение жизни, как функция, было изначально заложено в кинематографе, но его влияние было весьма двойственным: это позволяло кинематографу быть информативным, с одной стороны, а с другой – вызывало у аудитории зрителей эмоции низшего порядка, свойственные пассивным наблюдателям происшествий, и тем самым создавало возможность для манипуляции зрителями, что, например, нашло широкое применение на телевидении. Информативность означает, что кинематограф действительно является носителем знания и, следовательно, инструментом познания. Однако прежде, чем кино стало самостоятельным видом искусства, ему пришлось пройти через различные сложности, вызванные достоверностью как свойством кинематографа.

Вместе с тем, с присутствующей в самой природе кинематографа тяге к запечатлению реальности, есть и «чувство условности», репрезентирующее кино как вид искусства. Оба чувства – реальности и вымысла, достоверности и условности – сосуществуют в кино: они, несомненно, противоположны друг другу, но при этом их сосуществование – причина такой уникальности отношения к искусству в целом и кино в частности. С фильмом это работает следующим образом: зритель понимает, что художественный фильм – в той или иной степени «вымысел», но эмоционально он воспринимает события фильма как настоящие – так, будто они случились в реальности. Развивая тезис

о двойственном восприятии, Лотман пишет о том, что условность и достоверность находятся в прямой пропорциональности относительно друг друга, то есть, чем больше похожи искусство и жизнь, тем сильнее должно проявляться чувство условности у зрителя.

В этом контексте дуализма, чувства реальности и чувства условности, интересно рассмотрение достоверности в «Энциклопедическом словаре культуры XX века» В.П. Руднева⁵⁰. Анализируя статью Л. Витгенштейна «О достоверности»⁵¹, автор, наоборот, защищает недостоверность. Статья Витгенштейна посвящена языку, но языку не научному, а обычному. Суть обычного языка, как пишет Витгенштейн, заключается в правильном словоупотреблении. Правильным словоупотребление является потому, что такова природа языка: это значит, что есть некоторые вещи, чья достоверность закреплена в языке. Общество сформировано так, что принимает эти вещи как бесспорно достоверные. Но, поскольку общество не находится в статичном положении, представления в нём постоянно меняются. В противном случае, без возможности смены парадигм, невозможно никакое развитие философии и науки⁵². По мнению Витгенштейна, основу любого знания составляет признание: достоверным признаётся то мнение, которое разделяет большинство. Руднев же, в свою очередь, настаивает на огромном значении недостоверности, в противоположность такой «признанной» достоверности. В «Энциклопедическом словаре культуры» он пишет о том, что современность – это эпоха тотальной недостоверности: например, можно вспомнить возможность кинематографа играть на эмоциях зрителей. Автор утверждает: «Осознание недостоверности есть наиболее краткий путь к достоверности». К кинематографу это относится следующим образом: чтобы понять, что события

⁵⁰ Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты / В.П. Руднев. – 3-е изд., доп. – М.: Аграф. – 2001. – 599 с.

⁵¹ Витгенштейн Л. Философские работы. Часть I / Л. Витгенштейн // Пер. с нем., составл., вступ. стат., примеч. М.С. Козловой – М.: Гнозис, 1994. – 612 с.

⁵² Зотов А.Ф. Современная западная философия: Учебн. / А.Ф. Зотов. – 2-е изд., испр. – М.: Высш. шк., 2005. – 781 с.

фильма, вызывающие настоящие эмоции, выдуманные, необходимо то самое чувство условности.

В статье, посвященной кинематографу, Руднев как раз подтверждает этот тезис о двойственности достоверности и условности. Он пишет о том, что кино, в определенном смысле, создало образ XX века, и в кино, как и во всём столетии в целом, также заложена проблема разграничения текста и реальности. Парадоксальность кинематографа в том, что он способен выступать документом реальности, но при этом этот документ может являться «самой достоверной фальсификацией». Автор отмечает, что в самом начале своего появления кинематограф предстал перед аудиторией не только как развлечение – он вызвал культурный шок, поскольку каждый кинофильм может подать иллюзию как настоящую реальность: в качестве примера Руднев приводит знаменитый фильм братьев Люмьер «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» 1896 года. Как и Лотман, Руднев пишет о сплетении недостоверности и достоверности в кинематографе.

В статье «Онтология кино: мимесис и симулякр»⁵³ Т.В. Постникова исследует вопрос о том, должна ли реальность кинематографа передавать действительность. Как отмечали А. Базен и Ю.М. Лотман, технически, кинематограф – самый совершенный документ реальности, поэтому не только документальное, но и художественное кино обязано соответствовать предметной реальности: это является обязательным условием. Разбирая тему соответствия художественной реальности и настоящей реальности, автор обращается к понятиям «мимесис» и «симулякр», а также к платоновскому мифу о пещере. Различие между копией и симулякром, которое заключается в возможности симулякра изменить связи между мнениями и предметами, говорит о том, что искусство именно симулирует реальность, а не копирует.

⁵³ Постникова Т.В. Онтология кино: мимесис и симулякр / Т.В. Постникова // Молодой ученый. Чита: Издательство Молодой ученый. – 2009, №12. - С. 208-214.

Ж. Бодрийяр⁵⁴ утверждал, что симулякр – это обман, который замещает реальность, но автор статьи пишет о том, что копия, по сути своей, также замещает реальность, и по этой причине симулякр у Бодрийяра очень похож на копию: в этом он наследует традиции Платона. В свою очередь, Ж. Делез⁵⁵ отходит от них, находя следующее важное различие: копия зависима от своей модели: её оценка – это оценка сходства, в то время как сходство в симулякре отсутствует. Исходя из трактовки Делеза, Т.В. Постникова и делает вывод о том, что искусство симулирует реальность. Благодаря симуляции реальности возможно достигнуть сущности кинообраза, поэтому копия, как репрезентация реальности, не должна быть доминирующей. Так автор отвечает на вопрос о том, насколько обязательным можно считать условия соответствия реальности и художественной реальности. В ходе исследования Т.В. Постникова ссылается на работу канадского философа А. Джарви «Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics»⁵⁶, в которой он, доказывая разницу между кинематографом и пещерой Платона, заключает следующую мысль: зритель во время просмотра фильма может осознать себя зрителем, то есть отвлечься от фильма. Этот тезис является важным аргументом, подтверждающим условность художественной реальности, несмотря на, очевидно, присутствующую реальность в качестве предметов и мнений, связи между которыми могут быть и искажены, в силу симуляции реальности, а не её копирования.

В заключение параграфа необходимо сделать выводы о достоверности в кинематографе и в жанре фильма-биографии в частности. Во-первых, достоверность – это субъективное понятие, что означает, что, например, при адаптации одной истории жизни к киноэкрану два разных автора придут к разным результатам, потому что они имеют свои собственные мнения, убеждения, которые влияют на их восприятие истории. Поэтому

⁵⁴ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр // пер. О.А. Печенкиной. – Тула, 2013. – 204 с.

⁵⁵ Делез Ж. Платон и симулякр / Ж. Делез // Интенциональность и текстуальность. – Томск: Водолей, 1998. – С. 225-241.

⁵⁶ Jarvie I. Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics / I. Jarvie. –New York and London: Routledge & Regan Paul, 1987. – 392 с.

достоверность в байопиках – это не постоянная величина, биографические фильмы создаются с разной степенью достоверности событий, которые в них происходят.

Во-вторых, отношение зрителя к кинематографу уже содержит в себе двойственность, которая соответствует двойственности художественности и достоверности, присутствующей в байопике как жанре. И, если биографический фильм должен быть больше похож на реальность, чем фильмы других жанров, то художественный аспект должен быть соответствующим. Эта мысль приводит к третьему важному пункту: абсолютно не важно, насколько достоверно фильм будет передавать события истории жизни кого-либо, реальность этого фильма художественная, она условная. Эта реальность, по причине того, что она художественная, допускает изменения, которые невозможны в реальности настоящей: как пример, это может быть изменение какого-либо события истории либо порядок этих событий. Как отмечает Г. Ли, биография – это не просто представление фактов, а форма нарратива⁵⁷. При этом, даже в случае с фильмом-биографией, правильнее будет рассматривать и анализировать его художественную ценность, а не степень достоверности. Несомненно, это важный, жанрообразующий аспект, но он не доминирующий, потому что иначе жанр не имел бы отношения к художественному кино.

И в-четвёртых, достоверность, заложенная в сути кинематографа, позволяет ему быть информативным, что означает, что каждый биографический фильм способен передавать зрителю реальные знания о личности, историю жизни которого он рассказывает. Собственно, именно поэтому фильм-биография может влиять на публичную историю. Однако, как уже уточнялось выше, это не самое главное в жанре, поэтому при анализе любого биографического фильма необходимо, в первую очередь, исследовать его с художественной точки зрения, то есть как произведение искусства, а не

⁵⁷ Lee H. Biography: A Very Short Introduction / H. Lee. – Oxford University Press, 2009. – 170 с.

как документ, но, несмотря на это, реальная история в данном случае будет выступать обязательным условием создания этого фильма. Это означает, что анализ может включать в себя рассмотрение того, какую работу проделал автор при перенесении истории из реальности настоящей в реальность кинематографическую.

2. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ СПЕЦИФИКИ ЖАНРА БАЙОПИК В АМЕРИКАНСКОМ И БРИТАНСКОМ КИНО

2.1. Фильм-биография в британском кинематографе: 1980-2010-е гг.

Великобритания имеет богатую историю и не менее богатую культуру. Кинематограф, в свою очередь, наследует культурные традиции: британские фильмы зачастую взаимодействуют с национальной историей, национальной литературой, театром. Несомненно, голливудская система кинопроизводства оказала существенное влияние на британское жанровое кино и индустрию в целом, но именно культурное наследие и постоянное стремление найти нечто своё, стремление отличаться от Голливуда, позволили кинематографу выработать свою идентичность⁵⁸.

Анализ жанра фильма-биографии в британском кинематографе 1980-2010 гг. представляет собой обзор четырёх байопиков, каждый из которых относится к отдельному десятилетию. Рассмотрение фильмов и выявление характерных особенностей позволит выстроить цепочку, демонстрирующую развитие жанра и ряд общих характерных черт, свойственных британскому фильму-биографии.

Первым фильмом является «Ганди», снятый Ричардом Аттенборо в 1982 году. Кинолента посвящена жизни одной из самых выдающихся личностей XX века – Махатмы Ганди (1869-1948), политического деятеля, чьё имя неразрывно связано с историей Индии и её обретением независимости. Долгое время Индия являлась колонией Британской империи, поэтому символично, что именно британский режиссёр экранизирует историю Ганди.

На протяжении всей своей работы Ганди выступал за ненасильственное сопротивление, что повлияло на взгляды и развитие общества. Фильм Ричарда Аттенборо – не единственный байопик о Ганди, но именно эта кинокартина

⁵⁸ Street S. British National Cinema / S. Street. – Taylor & Francis, 2009. – 282 с.

стала знаковой по причине нескольких важных моментов. Во-первых, «Ганди» относится к биографическим фильмам, задавшим тенденцию для британских байопиков, которая заключалась в выборе не белых британцев в качестве главных героев⁵⁹: для того периода подобные Ганди личности только начали появляться в фильмах-биографиях. Специфика выбора Ганди как центральной фигуры кинокартины играет действительно большую роль, поскольку следующие особенности являются производными от выбора истории жизни для адаптации к киноэкрану.

Во-вторых, фильм, среди других байопиков о Ганди, выделяется своим значением в контексте западной культуры. Как отмечает С. Хэй⁶⁰, «Ганди» Р. Аттенборо, по сути, раскрыл западному миру личность индийского деятеля, ведь при жизни самого героя о нём были сняты всего два новостных репортажа на американском телевидении и короткометражный документальный фильм на BBC. Создание образа Ганди как части массовой культуры подразумевает, что фильм также позиционируется как составляющая публичной истории, однако этому способствовало и широкое признание: кинокартина получила 8 премий «Оскар» и 5 премий Британской академии BAFTA, среди которых – награды в главных номинациях как, например, «Лучший фильм», «Лучшая режиссура», «Лучшая мужская роль». Признание важно для функционирования фильма как механизма публичной истории, так как этот процесс подразумевает вовлеченность общества, его реакцию: функционирование публичной истории основывается на взаимодействии. Ценность «Ганди» как своеобразного урока истории подчёркивает и Р. Эберт в своей рецензии⁶¹, указывая на то, что для многих американцев, на момент премьеры киноленты, Ганди был слабо освещенной исторической фигурой – несмотря на то, что в 1930 году американский журнал Time назвал его «Человеком года»: сцена фотосъёмки для обложки журнала даже присутствует

⁵⁹ Robinson M. Mapping the British Biopic: Evolution, conceptions, reception and masculinities: PhD / University of the West of England. – Bristol, 2016. – 397 с.

⁶⁰ Hay S. Attenborough's "Gandhi" / S. Hay // The Public Historian. – 1983, Vol. 5, №3. – С. 85-95.

⁶¹ Ebert R. "Gandhi" Review / R. Ebert // Chicago Sun-Times. – January 1, 1982.

в фильме. К факту о малой степени известности Ганди в США обращается и А. Вудсон⁶², замечая, что сейчас, спустя более тридцати лет, подобное довольно трудно представить. Тем не менее, Р. Эберт утверждает, что восприятие фильма не должно сводиться только к его исторической функции: «Ганди» не столько о конкретном человеке, сколько о человеке, в принципе, то есть о том, кем он может быть, о его возможностях. Видение Эберта интересно тем, что приводит к следующему тезису: биографический фильм не только преследует цель рассказать о чьей-либо жизни, но и изображает эту жизнь как призму для чего-то большего, общечеловеческого. Например, «Ганди» – это не просто история Ганди, но и фильм о равенстве, гуманизме, пацифизме, что далее будет рассмотрено подробнее.

Кинолента, по причине принадлежности к британскому кинематографу и ориентированности на западную аудиторию, представляет, соответственно, – и в этом заключается её третья особенность – взгляд западного человека на фигуру Ганди, о чём пишет М.Р. Паранджапе, разбирая фильмы, снятые о жизни деятеля⁶³. Вместе с тем, этот автор так же выделяет значимость кинокартины, высказывая мысль о том, что благодаря фильму и его успеху среди кинокритиков и зрителей Ганди стал глобальной иконой всего через 34 года после своей смерти. По мнению Паранджапе, фильм Аттенборо сумел превратить образ главного героя из антиколониального и даже экзотичного для западного общества политического деятеля в святого двадцатого столетия, однако это истолкование образа Ганди, как современного мученика, является преобладающим в понимании этой личности, оно далеко не новое.

Обращаясь к рассмотрению данного фильма, автор углубляется в историю его создания: долгое время Ричард Аттенборо вынашивал замысел о биографической киноленте, посвященной жизни Ганди, однако не мог найти средства для реализации съёмок. В результате, производство осуществлялось

⁶² Woodson A. Ethics on Film: Discussion of “Gandhi” / A. Woodson // Carnage Council. – 2015. Режим доступа: https://www.carnegiecouncil.org/publications/ethics_onfilm/0016

⁶³ Paranjape M.R. The Death and Afterlife of Mahatma Gandhi / M.R. Paranjape. – Routledge, 2014. – 230 с.

при поддержке правительства Индии, предоставившего места, объекты и материалы для создания фильма, что стало беспрецедентным шагом в истории страны. Таким образом, «Ганди» – это масштабный проект, снятый в традициях голливудского кинопроизводства. В нём было задействовано большое количество ресурсов, и всё это ради реалистичности событий, показанных в картине.

Фильм открывается текстом – авторским предисловием, объясняющим представление создателей фильма о визуализации жизни Ганди. Текст содержит важную для анализа любого фильма-биографии мысль о том, что ни одна жизнь не может быть уложена в одно повествование, и потому главное в адаптации истории жизни к киноэкрану – это верность фактам и стремление проникнуть в духовный мир человека, то есть понять его мировоззрение, ориентиры, систему ценностей.

В контексте истории жизни Ганди этот принцип осуществляется благодаря композиции фильма. Первый сюжетный эпизод показывает зрителю убийство Ганди, что задаёт соответствующий характер всему последующему нарративу. С самого начала образ героя подаётся как образ мученика именно вследствие сцены его смерти, которая стоит в начале сюжета: следует отметить реакцию персонажа, его последние слова – он произносит только «О Господи», не проявляя ни страха, ни агонии, ни ненависти и удивления. Ганди смиренно принимает смерть и будто отдаёт себя в руки Бога.

Такое начало сюжета делает композицию киноленты кольцевой, то есть замкнутой в себе, что предполагает законченность истории, поскольку зритель сразу видит её финал. В понимании жизни героя такой характер композиции может означать, что картина, скорее, больше похожа на библейские поучительные – поучительная, в том числе, и как «урок истории», о чём писал Р. Эберт, – притчи. В этом ключе фильм можно воспринимать как логичное продолжение голливудских исторических фильмов 1950-1960-х гг., и это также подтверждается в жанровом отношении картины.

С точки зрения жанровой принадлежности, «Ганди» может быть определен как биографический фильм, как драма, а также как эпический фильм. В основе драмы лежит конфликт⁶⁴, и в фильме он задаётся сразу после сцен похорон: события сюжета пропускают детство и юность главного героя, начинаясь сразу с истории в Южной Африке, где тогда ещё молодой адвокат Мохандас К. Ганди столкнулся с предрассудками в отношении к индийцам: он был вышвырнут из поезда за отказ перейти в вагон третьего класса из вагона первого класса, хотя он не был прислугой, получил образование адвоката в Лондоне, купил билет на место первого класса как любой другой находящийся в этом вагоне пассажир, но, тем не менее, это никак не изменило отношение белых британцев к герою. Этот эпизод определяет конфликт: взгляды Ганди сталкиваются с общепринятыми нормами, выявляя противопоставление устоявшегося в обществе принципа господства белых людей и стремления персонажа жить свободной жизнью (рис. А.1). Ганди известен, в первую очередь, как борец за независимость, за свободу своей страны, и эпизод в поезде устанавливает этот вектор раскрытия образа. Жанр эпического фильма присутствует в киноленте, поскольку она визуализирует исторические события⁶⁵, что объясняется тем, что Ганди – это историческая фигура, человек, повлиявший на ход истории. Драма и эпический фильм переплетаются в изображении жизненного пути Ганди: например, присутствует сцена, где главный герой срывается на свою жену, что добавляет к его образу мученика характер обычного человека – сомневающегося и не всегда понимающего, что именно он должен делать. Эпический жанр – это также масштабность и пафос, характерные для картины: это и сцены похорон (рис. А.2), массовых шествий, столкновений (рис. А.3), и стремление изобразить героя как святого своего времени. Необходимо отметить, что жанры, к которым принадлежит «Ганди», определяются оригинальной историей, служащей основой для фильма. Иначе

⁶⁴ Аристотель. Поэтика / Аристотель // Пер. М.М. Позднева. – Книга сочинителя. – СПб.: Амфора, 2008. – 320 с.

⁶⁵ Santas C. The Epic in Film: From Myth to Blockbuster / C. Santas. – Rowman & Littlefield, 2008. – 235 с.

говоря, жанр – это не столько свободный выбор авторов картины, сколько требование самой истории жизни героя.

В определённой степени, «Ганди» – фильм, который ознаменовал начало диалога культур, но диалога культур на равных, что, в свою очередь, напрямую связано с глобализацией. На самом же деле, политика Ганди – это уже своеобразный результат взаимодействия западной культуры и восточной: как пишет В.С. Степин в статье «Глобализация и диалог культур: проблема ценностей», западная система ценностей устроена таким образом, что человек нацелен на преобразование мира, на внешние изменения, в то время как восточная культура направляет человека в сторону внутренних изменений, она включает его в уже сформированный мир⁶⁶. Вся деятельность Ганди носит совершенно «западный» характер, но она сплетается с восточными традициями: например, в принципе ненасилия чётко прослеживается их влияние. Биографический фильм о нём, в свою очередь, лишь окончательно утверждает диалог культур как общепринятое направление и подчёркивает равенство как неотъемлемое условие этого диалога: совершенно не случайно поддержка Индии при создании. Более того, эта тема равенства, борьбы с расовыми предрассудками актуальна и в нынешнее время, поэтому можно заключить, что «Ганди», в некоторой мере, представил направления развития западного общества.

Нельзя не подчеркнуть стремление сохранить реалистичность, начинающееся с мест съёмок и заканчивающееся причёсками, характерными для того времени: например, Н. Смит в обзоре и анализе фильма⁶⁷, при рассмотрении визуализации западной культуры, отмечает, что речь американского журналиста Винса Уокера, чей образ отчасти вдохновлён реально существовавшим американским журналистом Уэббом Миллером, в разговоре с американцами и британцами полна сленговых слов, которые

⁶⁶ Степин В.С. Глобализация и диалог культур: проблема ценностей / В.С. Степин // Век глобализации. – 2011, №2. – С. 8-17.

⁶⁷ Smith N. Summary, Analysis and Review of the Film “Gandhi” (1982) / N. Smith // Article Myriad. – 2011. Режим доступа: <http://www.articlemyriad.com/summary-analysis-review-film-gandhi/>

основываются на культуре 1920-х и 1930-х гг. Дело в том, что без соответствующих знаний у зрителя, с учётом дубляжа, эта важная деталь может легко затеряться.

Последняя важная черта, выделяющаяся в картине – это тенденция обращения к личностям недавнего прошлого: на момент выхода «Ганди» прошло, как указывалось выше, 34 года со смерти самого Ганди и 35 лет с получения Индией статуса независимого государства. Что более важно, обращение к жизни Ганди произошло, если рассматривать это в общих чертах, со стороны представителя той страны, которая и управляла Индией всего 35 лет назад. По причине этого можно заключить, что создание такого фильма – это ещё и некая рефлексия, попытка осознать перемены, происходящие прямо сейчас.

Спустя десять лет, в 1992 году, вышел так же снятый Ричардом Аттенборо биографический фильм о Чарли Чаплине. «**Чаплин**» был снят на основе автобиографии великого режиссёра⁶⁸ и книге Д. Робинсона “Chaplin: His Life and Art”⁶⁹.

В некоторой степени, этот фильм наследует драматургические приёмы, используемые в фильме «Ганди». «Чаплин» так же, как и «Ганди», имеет нелинейную структуру композиции: сюжет фильма начинается с того, что уже постаревший герой обсуждает рукопись своей автобиографии с редактором Джорджем Хэйденом, который является вымышленным персонажем, о чём говорят титры в конце, повествующие о дальнейшей судьбе каждого из героев картины. Это интересный ход, поскольку фильм снят по автобиографии, но по сюжету она ещё не опубликована – редактор и главный персонаж ещё обсуждают некоторые моменты в ней, которые требуют уточнения. Повествование строится таким образом, что все последующие сцены – это флешбэки, воспоминания Чаплина о его детстве, начале карьеры, отношениях с ФБР, приезде в США и отъезде из страны, а также о других значимых

⁶⁸ Chaplin C. My Autobiography / C. Chaplin. – 1st edition. – Simon & Schuster, 1964. – 512 с.

⁶⁹ Robinson D. Chaplin: His Life and Art / D. Robinson. – 1st edition. – McGraw-Hill, 1985. – 792 с.

моментах своей жизни. Помимо этого, интересным с точки зрения драматургии фильма является введение выдуманного редактора, который и является двигателем повествования фильма: он задаёт главному герою вопросы о его жизни, стараясь максимально прояснить все события. Образ Хэйдена может быть отождествлен непосредственно с самими авторами фильма, которые стараются проникнуть в жизнь главного героя, понять его. Кроме того, Хэйден – это своеобразный мост между зрителем и Чаплином.

Но в отличие от «Ганди», «Чаплин» охватывает всю жизнь главного героя, с самого детства и до его старости. Также важное различие байопиков заключается в степени известности личностей: если «Ганди» рассказывал историю деятеля, открывал её для западного зрителя, то в случае с Чарли Чаплином цель фильма-биографии должна быть другой, потому что герой этого фильма – уже известная и знакомая аудитории персоне. Специфика Чаплина как выбранной для изображаемой на экране личности такова, что создателям необходимо расставить приоритеты: иначе говоря, байопик о довольно известном человеке, о котором и так многое написано и является достоянием общности, требует определённых акцентов – например, рассматривая Чаплина, можно изобразить его как обычного человека, то есть со стороны, которая оставалась скрыта от зрительских глаз, можно раскрыть его как режиссёра, исследовать героя с его творческой стороны, либо же возможен вариант комплексного подхода к визуализации персонажа, но, безусловно, последнее является наиболее трудной задачей.

Как и в случае с «Ганди», многие характерные особенности в фильме про Чаплина задаёт сама история личности. Будучи великим комиком, Чаплин прожил сложную жизнь: его детство проходило в бедности, мать была больна, а отец бросил семью. Когда же у режиссёра были слава и деньги, у него были большие трудности в личной жизни: постоянная смена партнёров в итоге обернулась более масштабными проблемами – разбирательствами в суде и попытками скомпрометировать героя. В самой истории уже заложен контраст

между Чаплином на экране и Чаплином в жизни, поэтому биографический фильм о нём содержит в себе элементы драмы и комедии.

Кадром диалога главного героя и редактора предшествует идущая вместе с начальными титрами чёрно-белая сцена, которая постепенно становится цветной: герой в образе Бродяги входит в тёмное пространство по направлению к зрителю и закрывает за собой дверь. Будучи уже перед зеркалом, по мере снятия грима, то есть того, как персонаж буквально выходит из образа Бродяги, сцена приобретает цвета (рис. А.4). Этот вступительный эпизод, который и не имеет отношения к основному сюжету, подразумевает дальнейшее раскрытие настоящего Чаплина – человека, которого зрители знали, в большинстве своём, только по его ролям. Таким образом, исходя из значения открывающей фильм сцены, «Чаплин» относится к биографическим фильмам, которые следуют детальной достоверности, принципу изображения собственного мира героя, что соответствует вступительному тексту из фильма «Ганди». Аттенборо в этом смысле придерживается своего видения фильма-биографии, продолжая двигаться в заданном фильмом о Ганди направлении. Это также отмечают в своих рецензиях Р. Эберт⁷⁰ и В. Кэнби⁷¹: Эберт пишет о том, что авторов фильма не интересует Чаплин как режиссёр, что значит, что эта сторона персонажа не является ключевой в картине, то есть, кинолента не оказывается помещенной в рамки осмысления Чаплина только с его творческой стороны, она старается взять во внимание всю его жизнь, Кэнби же отмечает тщательность в подходе к созданию фильма и изображению событий, заключая, что «Чаплин» выглядит как автобиография. Однако оба кинокритика указывают на неясную цель фильма, и причина такого мнения состоит в следующем: кинолента, акцентируя внимание на настоящей жизни Чаплина, тем самым старается объяснить, откуда произошли все образы и идеи, которые режиссёр воплотил на экране, словно образ Чаплина пытается

⁷⁰ Ebert R. Chaplin Movie Review & Film Summary / R. Ebert // Chicago Sun-Times. – January 8, 1993.

⁷¹ Canby V. Robert Downey Jr. in Charlie Chaplin Life Story / V. Canby // The New York Times. – December 25, 1992.

раскрыться со всех сторон, но некоторые важные (Чаплин как режиссёр) оказываются упущенными – это комплексный подход, который является неполным. Иначе говоря, это – проблема во взаимоотношении достоверности и художественности: усиленный уклон в сторону правдивости приводит к тому, что присутствие художественности становится неуместным: в данном контексте уместно замечание Кэнби о том, что сцены из жизни Чаплина, стилизованные под его фильмы (рис. А.5), выглядят неудачными, хотя, в то же самое время, А. Эрриго⁷² выделяет их как одно из достоинств фильма.

Особенность стилизации имеет большое значение в фильме: поскольку Чаплин сам являлся актёром, Роберт Дауни-младший, исполнявший главную роль в картине, в некоторых сценах – таких, как съёмки фильма – играл главного героя, когда главный герой играл собственного героя (рис. А.6). Воссоздание съёмок естественно сочетается со вставками отрывков из оригинальных фильмов главного героя, которые в этой киноленте уже в некоторой мере носят характер документа, что наглядно демонстрирует свойственное жанру сочетание документальности и художественности.

Х. МакХэффи⁷³ в рецензии на фильм выражает мнение, что «Чаплин» не удался, поскольку его создатели старались сделать картину максимально выверенной с точки зрения истории жизни и достаточно художественной, чтобы погрузиться в личность героя. Тем самым, МакХэффи так же поднимает проблему взаимоотношения художественности и достоверности, связанную с жанром фильма-биографии в целом. По утверждению рецензента, личность Чаплина потерялась под беспорядочными слоями картины: фильм о Чаплине следует делать либо сугубо с исторической точки зрения, придерживаясь лишь событий и фактов, либо как исследование личности, с преобладающей долей вымысла, поскольку это, скорее, психологический портрет, но портрет реального человека.

⁷² Errigo A. “Chaplin” Review / A. Errigo // Empire. – 2000. Режим доступа: <http://www.empireonline.com/movies/chaplin/review/>

⁷³ McHaffie H. “Chaplin” (1992) by Richard Attenborough / H. McHaffie // *Unsung Films*. – 2013. Режим доступа: <http://www.unsungfilms.com/11388/chaplin/>

Как и «Ганди», «Чаплин» продолжает тенденцию выбора в качестве героя персоны из недавнего прошлого или настоящего. Однако повышенная степень известности этой персоны может стать затруднением, потому что перед фильмом задача о том, как показать героя, встанет ещё острее, поскольку его жизнь и образ уже известны людям.

«Король говорит!» – фильм, снятый Томом Хупером и вышедший в 2010 году. В тематическом плане «Король говорит!» относится к байопикам о монархии, что является отличительной особенностью британской культуры. Биографические фильмы о британских политических деятелях, особенно – о членах королевской семьи, являются важным сегментом британского кинематографа, так как именно эти фильмы наиболее явно репрезентируют национальную идентичность и, конечно, выступают в качестве конструкта публичной истории.

Фильм во многих смыслах не типичен для байопиков о королевской семье. Вместе с появлением в байопиках феминистского взгляда на женских персонажей возникла тенденция переосмысления героев-мужчин, и фильм Тома Хупера визуализирует эту тенденцию. Сюжет повествует о герцоге Йоркском, младшем сыне короля Георга V, у которого присутствуют дефекты речи, а именно – заикание, вследствие чего он совершенно не справляется с публичными выступлениями. Но, будучи членом королевской семьи, Альберт вынужден смириться с публичностью, которая является неотъемлемой частью его жизни, поэтому он долгое время ищет подходящего специалиста, пока Елизавета, жена герцога, не обращается к Лайонелу Логу – логопеду из Австралии, методы которого существенно отличаются от стандартных способов лечения. Отношения Альберта и Лога перерастают рамки формальных: они становятся друзьями, и Лог влияет на становление Альберта как короля Георга VI, на осознание герцогом своего предназначения.

Байопик «Король говорит!» характеризуется как историческая драма. Историзм, помимо биографической основы, проявляется в событиях, на фоне которых развивается основной нарратив фильма, а он, как и в каждом фильме-

биографии, сфокусирован на жизни субъекта – одного человека, а не истории в целом. В картине, события которой охватывают период с 1925 года по 1939 год, изображены смерть Георга V, отречение от престола Эдуарда VIII и грядущее начало Второй мировой войны, посредством документальной хроники выступления Гитлера (рис. А.7). Это время в британской истории связано с кризисом британской монархии, и не только по причине отказа старшего брата Альберта от короны, но и потому, что королевская власть теряла своё влияние, становясь всё более символической, нежели действительной. Ведь именно это и требовалось от главного героя – проявить себя как лидер нации, стать её символом в предстоящей войне.

Жанр эпического фильма, который представлен в фильме «Ганди», нельзя отнести к рассматриваемой киноленте, поскольку масштабность и – зачастую – пафос, свойственные эпическим фильмам, чужды баойпику о герцоге Альберте. В этом кроется его отличие от биографических фильмов о королевской семье, что выделяет в своей рецензии Р. Эберт⁷⁴, замечая, что большая часть действий происходит в закрытых пространствах – коридорах, комнатах, и эти действия имеют отношение к достаточно закрытому кругу людей, что тоже говорит о присущей фильму «камерности»: британский народ, которым управляет король, возникает в кадре лишь, по большей части, в сценах обращения короля к нему, не более этого. Следует отметить, что обращения – это единственный представленный способ взаимодействия монарха и народа: эпизод, в котором Георг V говорит о важности системы радиовещания, имеет большое значение в понимании института монархии как символа.

Драма, в свою очередь, присутствует как в истории каждого из двух главных действующих фигур, так и в истории их взаимоотношений: раскрывается личность Альберта, чья болезнь уходит корнями в его детство, обнажая конфликт человека и, фактически, общества: оно устроено так, что

⁷⁴ Ebert R. The King's Speech Movie Review / R. Ebert // Chicago Sun-Times. – January 10, 2011.

изначально определяет место человека, которое он должен принять. Подобный конфликт, но менее проявленный, можно обнаружить и в истории Лайонела Лога: он работает логопедом, но не является полноценным специалистом, поскольку не имеет должной подготовки, в его случае это больше призвание, чем профессия. Проблема в том, что именно профессия, а не призвание, означает статус – то, что является одним из столпов общества. Тем более символично, что именно Лог помогает будущему королю осознать его призвание. Процесс осознания проходит через борьбу с заиканием: словенский философ С. Жижек⁷⁵ видит этот дефект как символ неспособности героя понять собственное предназначение. Заикание можно трактовать как признак неуверенности в себе, а именно уверенности не хватает Альберту, чтобы взять на себя обязанности короля, даже если этот титул станет формальностью. Из этого следует идея, присутствующая в фильме и имеющая значение для всего направления байопиков о королевской семье: институт монархии – это не только, но и самопожертвование⁷⁶.

Образы Лога и Альберта весьма контрастны: эксцентричный и активный Лог старается раскрыть замкнутого в себе героя, и в истории их отношений присутствуют принципы поджанра бадди-муви⁷⁷. Конечно, бадди-муви отчётливее проявляется в более зрелищных жанрах: боевике, вестерне, приключенческом фильме – в них этот поджанр выглядит более традиционным, но он всё же играет роль в драматургии фильма «Король говорит!».

Бадди-муви смещает акцент, распространённый в большинстве байопиков: почти всегда биографический фильм посвящен жизни одного человека, «Король говорит!», в свою очередь, посвящен, скорее истории дружбы, нежели самому королю. Если из названий фильмов «Ганди» и

⁷⁵ Zizek S. *Less Than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism* / S. Zizek. – Verso Books, 2012. – 1056 с.

⁷⁶ Minier M., Pennachia M. *Adaption, Intermediality and the British Celebrity Biopic* / M. Minier, M. Pennachia. – Routledge, 2016. – 248 с.

⁷⁷ Altman R. *Film/Genre* / R. Altman. – British Film Institute, 1998. – 246 с.

«Чаплин» очевидно, о ком повествуют фильмы, то название «Король говорит!» ошибочно наводит изначальный фокус на короля: оригинальное название – “The King’s Speech” – в этом плане является более точным, потому что обращает внимание на речь короля, следовательно, на его дефект, а в этом как раз заключается завязка отношений главных героев. Й. Нэйтан характеризует фильм как броманс, и эта дружба важна для короля, поскольку у него не было детства и настоящей дружбы⁷⁸. Понятие «броманс» получило широкое распространение в середине первой декады нынешнего столетия: его используют в кинематографе и телевидении для обозначения сильной эмоциональной связи между мужчинами, притом эта связь не носит сексуальный характер⁷⁹ – в целом, оно достаточно близко к термину «бадди-муви». В контексте байопиков о королевской семье, «Король говорит!» выделяется этим проявлением бадди-муви и характеристикой «броманс», что, во-первых, всё-таки является новой тенденцией, а во-вторых, что закономерно образовывается из первого, – совершенно не свойственной биографическим фильмам этого направления. Постер фильма наглядно демонстрирует эту тенденцию (рис. А.8).

Отдельной темой в исследовании фильма представляется образ, который репрезентирует картина. Возвращаясь к тезису о том, что фильмы-биографии о королевской семье наиболее явно передают национальную идентичность, необходимо отметить, что «Король говорит!» воплощает на экране распространённый стереотип о британцах – то, что Д. Кокс⁸⁰ назвал «эмоциональной блокировкой». В своей статье он обращается к истории: социальный историк Г. Перкин⁸¹ писал, что за 100-150 лет до событий фильма, «между 1780 и 1850 гг. англичане перестали быть одной из самых агрессивных, жестоких и кровожадных наций в мире и стали одной из самых

⁷⁸ Nathan I. The King’s Speech Review / I. Nathan // Empire. – November 29, 2010. Режим доступа: <http://www.empireonline.com/movies/king-speech/review/>

⁷⁹ DeAngelis M. Reading The Bromance: Homosocial Relationships in Film and Television / M. DeAngelis. – Wayne State University Press, 2014. – 318 с.

⁸⁰ Cox D. The King’s Speech flies for a stiff upper lip that no longer exists / D. Cox // The Guardian. January 10, 2011.

⁸¹ Perkins H. The Origins of Modern English Society / H. Perkins. – 2nd edition. – London: Routledge, 2002. – 486 с.

закрытых, вежливых, аккуратных, щепетильных и лицемерных». За исключением некоторых определений, это описание действительно подходит Альберту, и Д. Кокс прав, утверждая, что герой представляет собой стереотип британца, ведь именно на этом стереотипе и основывается контраст Лайонела Лога и герцога. Автор считает, что заикание будущего короля укрепляет это распространённое мнение об эмоциональной замкнутости британцев. С другой стороны, герой всё-таки стремится справиться со своим недугом, что при проекции на стереотипность говорит о том, что этот шаблон преодолевается.

«Король говорит!» представляет собой «поп-исторический» тип фильмов⁸², то есть кинолента является наглядным примером публичной истории: исторические факты подаются в фильме без излишней академичности, через призму близких каждому зрителю ситуаций – в данном случае, это история дружбы, что, безусловно, понятно аудитории. Помимо этого, фильм воплощает тенденцию обращения к персонам недавнего прошлого, по меркам истории. Король Георг VI – отец правящей королевы Елизаветы II, поэтому события фильма – в самом деле, не очень далёкое прошлое. Если брать во внимание тематическую направленность байопика и его признание – 7 премий BAFTA и 4 премии «Оскар» – можно заключить, что фильмы о королевской семье интересны не только британцам, но и зрителям из других стран. Д. Кокс видит в этом не совсем положительную тенденцию, так как фильм изображает шаблонный образ британца, а зрители его считают, принимают и оценивают, более важно, что фильм, в целом, схватывает дух времени – это уход в сторону камерности (избранность без пафоса) и переосмысление жанра (переоценка фигуры мужчины в фильмах-биографиях), характеристика «броманс», проявляется, по большей части, второстепенная тема равенства: в диалогах героев иногда проскальзывают слова о том, что Лог из колонии, с периферии, но их дружба – это всё же

⁸² Dargis M. The King's English, Albeit With Twisted Tongue / M. Dargis // The New York Times. – November 25, 2010.

дружба на равных. Если «Ганди» только заявлял о том, что в мире нет какой-либо главной расы и главной страны, то «Король говорит!», хоть и помещен в события, предшествующие независимости Индии, тактично обходит расовые вопросы, заявляя о равенстве в условиях времени, когда Британия всё ещё была империей. Также в фильме присутствует психологический аспект, что делает картину многослойной.

Последний фильм из рассматриваемых – «**Девушка из Дании**», кинокартина 2015 года, так же снятая Томом Хупером на основе одноимённого романа, написанного Д. Эберсхоффом⁸³. Развивая тенденцию переосмысления мужского персонажа в байопиках, английский режиссёр обращается к теме трансгендерности: «Девушка из Дании» рассказывает о датском художнике Эйнаре Вегенере, который стал первым человеком, сменившим пол в ходе нескольких операций. Как и «Король говорит!», «Девушка из Дании» вновь заостряет внимание на проблеме осознания человеком самого себя через отношения с близким человеком, в чём так же скрыт психологический контекст.

Начать необходимо с названия – словосочетание «девушка из Дании» отсылает зрителя к главному нарративу о том, как герой становится героиней. В фильме же это выражение произносится всего единожды, и оно используется в контексте о Герде, жене главного героя, также художнице. Именно Герда попросила мужа заменить натурщицу, и для этого ему пришлось надеть чулки и туфли: именно тогда он начал понимать, что всю жизнь ощущал себя женщиной. Таким образом, в целом, название описывает главного героя, в реплике же – его жену. Это приводит ко второй сходной черте фильмов Тома Хупера – отсутствие ярко выраженного центрального персонажа, что вновь подтверждает постер (рис. А.9).

Как и в предыдущем фильме, история жизни героя, во-первых, ограничена временным отрезком в шесть лет, что не совсем соответствует

⁸³ Ebershoff D. The Danish Girl: A Novel / D. Ebershoff. – Viking, 2000. – 720 с.

действительности, то есть посвящена конкретному периоду, и во-вторых, эта история раскрывается сквозь призму взаимодействия двух героев, а именно – семейной пары. Хотя название и в большей мере относится к Эйнару, ставшему Лили Эльбе, события также посвящены переживаниям его жены. Фигура Герды сосредотачивает эмоциональный центр картины⁸⁴, уравновешивая время, уделённое главной линии повествования.

Как и байопик о герцоге Альберте, «Девушка из Дании» представляет собой стилизованную костюмированную драму, освещающую актуальные для современного общества темы⁸⁵. Помимо очевидной и преобладающей темы трансгендерности, в картине присутствует типаж современной женщины, проявляющийся в образе Герды. Она старается поддерживать мужа в тяжёлые моменты, продолжая жить с ним даже после его первой операции. Для многих её поступков свойственно проявление стойкости характера, при этом она продолжает оставаться женщиной. Интересно отметить, что в отношениях героев Герда всегда брала на себя инициативу – это означает, что она, определённо, не занимала второстепенное положение по отношению к супругу, и их зависимость друг от друга изначально была примерно равной.

Так же, как и в предыдущем рассматриваемом фильме, в «Девушке из Дании» обнаруживается психологический аспект, отдельно исследованный в статье А. Лоренц⁸⁶. Она обращается к теории структурного психоанализа, разработанной Ж. Лаканом, точнее – к введённому им понятию «стадия зеркала»⁸⁷.

Стадия зеркала – один из первоначальных этапов развития человека. Поскольку он первоначальный, то относится к ребёнку и его реакции на собственное отражение в зеркале. Ребёнок идентифицирует себя с отражением, однако оно не является им, это образ идеального я. Идеал-я

⁸⁴ Scott A.O. Review: “The Danish Girl”, About a Transgender Pioneer / A.O. Scott // The New York Times. – November 26, 2015.

⁸⁵ Romney J. The Danish Girls review – a little too much gloss... / J. Romney // The Guardian. – January 3, 2016.

⁸⁶ Lorenz A. “The Danish Girl” (2015) and the De/Construction of Gender Identity / Inquiries Journal. – 2016, Vol.8, №6.

⁸⁷ Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию я, какой она раскрывается в психоаналитическом опыте / Ж. Лакан // Кабинет: Картины мира, пер. В.Е. Лапицкого. – СПб.: Инапресс, 1998. – С. 136-142.

связан с категорией Воображаемого, так как он представляет собой «иллюзия единства», что может быть понято как иллюзия гармонии. В контексте фильма учение о стадии зеркала имеет значение в двух сценах. Первая сцена изображает Эйнара в балетной студии подруги семьи Уллы, где герой стоит перед зеркалом, видя себя женщиной (рис А.10). Вторая сцена происходит в борделе, где Эйнар наблюдает через маленькое окно за танцем проститутки (рис А.11). В сущности, она выступает его имаго, то есть Воображаемым, и это стекло становится зеркалом. Идеал-я героя – это внешний вид женщины, движения и манеры женщины, именно к такому образу он стремится на протяжении всего сюжета.

Время, в котором происходят события картины, хронологически располагается достаточно близко ко времени сюжета фильма «Король говорит!». Иначе говоря, вновь наблюдается обращение к истории недавнего прошлого. Байопик «Девушка из Дании» подкрепляет свою актуальность этой реальной историей, подразумевая, что образы, которые создаются в киноленте, не являются вымышленными.

Итак, три из четырёх выбранных биографических фильмов имеют отношение к британской истории. Три из четырёх фильмов освещают лишь конкретный период жизни личности, не стремясь к охвату всей истории. При этом наблюдается переход от масштабности к камерности, то есть использование новых форм: например, «Король говорит!» и «Девушка из Дании» близки по духу независимому кино, что никак нельзя отнести к фильму «Ганди». Британским байопикам свойственно смещение акцентов с субъекта на взаимоотношения субъектов с номинальной центральной фигурой фильма. Названия тоже важны – от прямолинейности они двигаются в сторону намёков и вариантов трактовки.

Особенного ухода в сторону экспериментов, при всех своих изменениях, в жанре не присутствует, так как эти фильмы всё же рассчитаны на широкую аудиторию. В целом, они соответствуют тенденциям, обозначенным в первом параграфе: они обращаются к современным персонам либо персонам

прошлого столетия, следуют актуальным темам и актуальным явлениям (равенство, трансгендерность, «броманс»), демонстрируют переосмысление роли мужчины и женщины, тем самым визуализируя образы культуры и конструируя публичную историю. Многие в биографических фильмах зависят от нарратива и расставления акцентов, поэтому сокращение всей истории до нескольких лет позволяет сохранить достоверность от выбора и компоновки событий, а также их монтажа. Следует отметить усложнение структуры фильмов: в концепцию «история и общечеловеческое значение, раскрытое через призму этой истории» байопики добавляют новые аспекты (в частности, психологический).

2.2. Фильм-биография в американском кинематографе: 1980-2010-е гг.

Как известно из первого параграфа первой главы, с 1980-х гг. в американском кинематографе начался новый этап развития жанра фильма-биографии – это авторский байопик, связанный в том числе и с именем Мартина Скорсезе.

В данном параграфе в качестве анализируемых представлены фильмы именно этого режиссёра: это связано с тем, что позволит проследить не только развитие жанра в рамках американского кино, но и в рамках творчества М. Скорсезе.

«**Бешеный бык**» – фильм 1980 года, снятый по автобиографии боксёра Джейка ЛаМотты⁸⁸. «Бешеный бык из Бронкса» – это прозвище героя на боксёрском ринге, но фильм не заиклен на спортивной карьере персонажа: бои в нём составляют только часть повествования.

⁸⁸ LaMotta J., Carter J., Savage P. Raging Bull: My Story / J. LaMotta, J. Carter, P. Savage. – N.J.: Prentice-Hall, 1971. – 218 с.

Изначально фильм получил смешанные отзывы, однако впоследствии он был признан лучшим фильмом своего десятилетия, лучшим фильмом о боксе и спортивной драмой в целом⁸⁹.

Кинолента начинается с 1964 года: ЛаМотта, постаревший и набравший вес, репетирует своё выступление в гримёрке клуба. Вся его история – это один большой флешбэк. Зритель видит героя в матче 1941 года, где боксёр впервые терпит поражение. Большинство следующих матчей представляют собой монтажные вставки, показанные вместе со стилизованным под хронику цветными кадрами второй свадьбы, свадьбы брата, который является промоутером героя, рождением детей. С первой женой ЛаМотта разошёлся после того, как встретил пятнадцатилетнюю Вики. Нужно отметить, что эти кадры любительской, домашней хроники (рис. Б.1) – единственные цветные кадры в фильме, весь он – чёрно-белый. Здесь же применяется интересное монтажное решение: сюжет будто перематывает жизнь героя, останавливаясь на тех, что важны для повествования. Именно так фильм складывает события в цепочку и создаёт образ персонажа.

Чёрно-белое цветовое решение отсылает не только к классическим голливудским фильмам, принцип нарратива которых «финал отвечает на вопросы начала»⁹⁰, но и к трагедии, поскольку трагедией является «Бешеный бык»⁹¹. Это история о том, как главный герой потерял всё – жену и детей, брата, карьеру, деньги, свой клуб – исключительно по собственной вине. То же изображение боксёрских поединков – оно раскрывает бой не как тактическое действие, а как выплеск энергии, выплеск гнева и злости. Абсолютно так же ЛаМотта ведёт себя в обычной жизни: он периодически бьёт жену, резок в высказываниях и поступках. Таким образом, фильм – это трагедия о взлёте и падении Джейка ЛаМотты: свет и тень, чёрный и белый цвет, выступают своеобразной метафорой дуализма, заданного в трагедии,

⁸⁹ Hayes K.J. Martin Scorsese's Raging Bull / K.J. Hayes. – Cambridge University Press, 2005. – 164 с.

⁹⁰ Wood R. Hollywood from Vietnam to Reagan...and Beyond: A Revised and Expanded Edition of the Classic Text / R. Wood. – Columbia University Press, 2012. – 480 с.

⁹¹ Cook P. Masculinity in Crisis? / P. Cook // Screen. – 1982, T. 23, №3-4. – С. 39-46.

дуализма залитого светом ринга, где герой стал чемпионом и имел всё, и тёмной тюремной камеры, где он остался одиноким и потерявшим всё (рис. Б.2). Учитывая символизм чёрно-белого цветового решения, кадры хроники приобретают собственное значение: они являются единственными цветными, потому что это – единственные счастливые моменты, когда жизнь героя в буквальном смысле была полна красок. Но они занимают лишь малую часть повествования, уступая вставкам боёв и дальнейшим чёрно-белым эпизодам. Развитие трагедии можно увидеть в физическом изменении персонажа: на ринге он всегда был подтянут, после завершения своей карьеры он располнел, и его физическое совершенство, также в эстетическом смысле, пришло в логичный упадок.

Сцена в тюрьме является поворотной в истории ЛаМотты: именно в ней он выбирает путь искупления грехов. Когда Мартин Скорсезе описывал главного героя, он обратился к высказыванию Фомы Аквинского о том, что животные служат Господу лучше, чем люди, поскольку они естественны, чисты в своей природе⁹². В тюрьме же герой повторяет фразу: «Я не животное!», что имеет прямое отношение к названию. «Бешеный бык» – это, как указывалось выше, спортивное прозвище боксёра. Его прозвали так, потому что он был неудержим на ринге, вымещал на соперниках всю свою злость как бык, раззадоренный тряпкой красного цвета. Но что более важно, в жизни ЛаМотта был тем же самым бешеным быком – он был слеп (слово «слеп» как никакое другое подходит для описания жизненного пути героя), живя на поводу у своих доведённых до крайности чувств. Его целиком поглотило чувство ревности, из-за чего он в итоге перестал жить с женой и общаться с братом. Им владело чувство чревоугодия – как говорил сам герой в интервью, уже после завершения спортивной карьеры, он только и думал, что о весе, так как испытывал трудности со сбрасыванием лишнего веса перед

⁹² Malcolm D. Martin Scorsese: Raging Bull / D. Malcolm // The Guardian. – December 9, 1999.

боем. В итоге, название – это не просто прозвище, констатация выбора героя для биографического фильма, это описание его характера, причина трагедии.

Ревность и чревоугодие – это отдельный слой фильма, раскрывающий духовный аспект. Как отмечают Бергесен и Грили⁹³, «Бешеный бык» содержит в себе аналогию с фигурой Иисуса Христа и семь смертных грехов. Ревность ассоциируется с алчностью, чрезмерным желанием обладать своей супругой. На самом деле, ЛаМотта не видел в Вики равного себе партнёра, она была для него кем-то вроде собственности, которой он может распоряжаться – из этого стремления обладать и происходили все ссоры. Чревоугодие более остальных грехов наглядно продемонстрировано в фильме, за исключением, разве что, гнева, который в прямом смысле заложен уже в названии картины. В определённом смысле, зависть можно отнести к ревности, а также к гордыне, которая проявлялась в следующем: ЛаМотта отказывался сотрудничать с мафией и проигрывать бои по указке, потому что всего хотел добиться самостоятельно, в то же самое время он всегда выходил на ринг с принципом «я никогда не упаду», что ярко проявляется в сцене его очередного поражения, где главный герой позволяет сопернику избивать себя, совсем не защищаясь, и только лишь для того, чтобы доказать, что он никогда не упадёт – даже несмотря на то, что проиграет. Единственный намеренно проигранный им матч проигрывается ЛаМоттой настолько небрежно, что это вызывает подозрение у специальной комиссии, расследующей договорные матчи. Ничего, кроме разочарования, этот вынужденный поступок персонажу не приносит. Лению, или унынием, можно считать поведение ЛаМотты после решения о прекращении выступлений на ринге, поскольку он просто плывёт по течению, резко набирает большой вес, чрезмерная ревность к жене сменяется собственной распущенностью. Похоть присутствует в эпизоде, где герой проводит ночь в своём клубе, последствия которой и приведут его в тюрьму.

⁹³ Bergesen A.J., Greeley A.M. *God in the Movies* / A.J. Bergesen, A.M. Greeley. – Transaction Publishers, 2003. – 186 с.

Аналогия с Христом, точнее – с мучеником, прослеживается в отношениях ЛаМотты с мафией. Главный герой – американец итальянского происхождения, сын итальянских эмигрантов. В общественном сознании укоренено мнение, что итало-американцы добиваются успеха только тогда, когда имеют какие-либо связи с мафией. Именно об этом и постоянно напоминает Джейку его брат Джоуи: если он не согласится проиграть, они не дадут ему стать чемпионом. В этом смысле персонаж выглядит как жертва мира, которому он принадлежит.

Фильм завершается цитатой из Евангелия от Иоанна, повествующей об одном из совершенных Христом чудесных деяний, исцелении слепорождённого. Эта цитата является данью уважения учителю Скорсезе Хейгу Манугяну и в то же время имеет непосредственное отношение к сюжету: слепота – это то самое точное определение «слеп в следовании чувствам», будь то чувство гордыни, чувство гнева или чувство ревности.

Помимо религиозного подтекста, в «Бешеном быке» содержится психоаналитический аспект⁹⁴. Отношение Джейка к Вики визуализирует комплекс Мадонны и блудницы⁹⁵⁹⁶. Комплекс Мадонны-блудницы обозначает собой противоречие, которое заключается в том, что мужчина ищет такую женщину, которая одновременно была бы верной и способной удовлетворить его сексуальное желание, что противоположно верности и образу Мадонны⁹⁷. Проявление этого комплекса является причиной измены, в фильме же – это причина повышенной ревности, характерной для главного героя. С одной стороны, Вики, которая вышла замуж за него в возрасте шестнадцати лет, ещё ребёнок, а, следовательно, она невинна, с другой – среди её знакомых есть мафиози, одно присутствие которых выводит Джейка из равновесия. Следует отметить, что влияние теории психоанализа Фрейда – а именно Фрейд впервые дал описание этому комплексу – проявилось в голливудском кинематографе в

⁹⁴ Nicholls M. Scorsese's Men: Melancholia and the Mob / M. Nicholls. – Indiana University Press, 2005. – 191 с.

⁹⁵ Ebert R. Raging Bull Movie Review / R. Ebert // Chicago Sun-Times. – May 10, 1998.

⁹⁶ Grist L. Masculinity, Violence, Resistance: A New Psychoanalytic Reading of Raging Bull / L. Grist // Atlantis. – 2007, Vol. 29, №1. – С. 11-27.

⁹⁷ Bernstein W.M. A Basic Theory of Neuropsychanalysis / W.M. Bernstein. – Karnac Books, 2011. – 296 с.

1940-1950-х гг., когда чёрно-белая съёмка была ещё достаточно распространённым явлением⁹⁸, поэтому применение чёрно-белой цветовой гаммы отчасти символично и в контексте психоанализа: как противопоставление «Мадонна-блудница», так и отсылка к появлению фрейдистской теории в голливудских фильмах.

Что касается «Бешеного быка» как конструкта публичной истории, то здесь можно выделить два ключевых положения. Первое: фильм рассказывает историю Джейка ЛаМотты – боксёра, который не просто был жив к моменту выхода фильма, но и выступал в роли консультанта на съёмках⁹⁹, поэтому его персона, в принципе, относится к современной истории. Однако «Бешеный бык», в отличие от Ганди, не затрагивает какие-либо общие актуальные темы, он просто рассказывает историю Джейка ЛаМотты. Второе положение связано с тем стереотипом об итало-американцах, который упоминался в анализе фильма с точки зрения религии. Используя его в нарративе, кинолента укрепляет это расхожее суждение.

«Бешеный бык» заслужил признание не столько благодаря своим функциям в сфере публичной истории, сколько художественной составляющей. На примере анализа наглядно видно, как история жизни наполнилась различными смыслами: присутствуют и осмысление истории в самой себе, что следует из названия, религиозный и психоаналитический контексты. Цветовое решение, светотень, монтаж – всё в этой картине подчинено художественной идее. Именно благодаря художественной обработке «Бешеный бык» представляет собой один из ярких примеров авторского байопика, в то время как «Ганди», вышедший двумя годами позже, скорее, относится к студийным байопикам.

Присутствие самого Джейка ЛаМотты при создании фильма говорит о том, что «Бешеный бык», при всей своей художественности, не уходил от

⁹⁸ Schickel R. Brutal Attraction: The Making of Raging Bull / R. Schickel // Vanity Fair. – 2010, March, №3.

⁹⁹ Александровский Л. Магическая формула Мартина Скорсезе / Л. Александровский // Искусство кино. – 1998, №7.

достоверности, поэтому можно заключить, что «Бешеный бык» – это пример баланса аспекта художественности и аспекта достоверности.

Следующий байопик – «Славные парни» – так же снят по литературному произведению: картина основывается на книге журналиста Н. Пиледжи “Wiseguy”¹⁰⁰. Фильм вышел на экраны в 1990 году, спустя десять лет после появления «Бешеного быка». Николас Пиледжи выступил в качестве сценариста, то есть в адаптации оригинала, вместе с самим Мартином Скорсезе.

Сюжет киноленты повествует о жизни Генри Хилла: с самого детства он крутился среди гангстеров, и впоследствии Хилл закономерно стал одним из них. Хилл имел отношение ко множеству преступлений: незаконным ставкам, убийству, поджогам, ограблениям, продаже наркотиков, поэтому, когда героя арестовали, он, взамен на помощь со стороны ФБР – по программе защиты свидетелей – дал показания в суде против всех, кто стал ему семьей.

Фильм «Славные парни» стал одним из культовых гангстерских фильмов. Кинолента переопределила этот жанр: после успеха «Крёстного отца» большинство фильмов о гангстерах были сняты в похожей манере: неторопливой, пафосной – манере, свойственной масштабным кинематографическим полотнам. Кинолента Скорсезе, в свою очередь, совершенно не стремилась к созданию мифологии, она была менее пафосной, однако её драматургические особенности раскрыли гангстерский фильм с новой стороны¹⁰¹.

Картина отличается своей операторской и монтажной работой. Для повествования характерен сменяющийся, сбивчивый темп, создаваемый за счёт монтажа. Например, часто встречается приём вертикального монтажа: совмещения музыки, эмоционально соответствующей событиям в кадре. Музыка выступает в качестве своеобразного двигателя нарратива, в некоторых сценах она совмещается с закадровым голосом и звуками, имеющими

¹⁰⁰ Pileggi N. Wiseguy / N. Pileggi. – Simon & Schuster, 1985. – 400 с.

¹⁰¹ Sims D. Was “Goodfellas” the Last Truly Great Mobster Film? / D. Sims // The Atlantic. – September 19, 2015.

отношение к действиям в кадре. Существенно на темп влияет короткий монтаж¹⁰² - это монтаж коротких кадров, идущих друг за другом, как, например, в сцене свадьбы Генри и Карен, где гости по очереди поздравляют невесту, вручая ей конверты с деньгами: статично расположенная камера снимает руку героини, в которую вкладывают каждый раз новый конверт.

В фильме используются абсолютно разнообразные по характеру кадры: крупный и дальний планы, панорамные съёмки и субъективная камера (вид от первого лица), длинные, протяжённые во времени и пространстве кадры и короткие отрывки, постоянно используются стоп-кадры для перехода от одной сцены к следующей, которая развивает уже следующую мысль. Множество крупных планов позволяет фокусировать внимание зрителя на отдельных деталях, а именно детали зачастую имеют большое значение в образах гангстеров: это начищенные туфли, дорогие запонки, револьвер. Субъективная камера, как и короткий монтаж, работает на усиление динамизма: кадры, где отец бьет героя (рис. Б.3), и Карен наводит пистолет в кровати на Генри, подаются то с позиции одного персонажа, то глазами другого, и эта постоянная смена формирует характер повествования. Отдельного внимания заслуживают длинные кадры без монтажных склеек, снятых с помощью Стедикам: это и представление второстепенных персонажей, которые составляли круг общения Хилла, и знаменитая трёхминутная сцена в клубе Копакабана, куда Генри и Карен заходят через служебный вход, проходят в зал через кухню, а камера всё это время следует за ними.

В картине присутствуют кадры, звуковая дорожка в которых продолжается даже после смены изображения. В основном, подобный приём используется в сочетании закадрового голоса и стоп-кадров. Монтажные решения в совокупности с операторской работой фильма напоминают построение музыкальной композиции: перебивки в виде короткого монтажа,

¹⁰² Brady T. Goodfellas, Martin Scorsese's all-out wiseguy whirlwind, is back in cinemas / T. Brady // The Irish Times. – June 18, 2017.

паузы в виде стоп-кадров, различные ускорения и замедления, присутствие лиричных и энергичных сцен. В кадрах завершения истории герой смотрит в камеру и обращается прямо к зрителю (рис. Б.4), также им предшествует параллельный монтаж, демонстрирующий завершение истории каждой из ключевых фигур повествования.

Темп, создающийся техническими средствами, соотносится с темпом жизни самих гангстеров – героев этого фильма. Их образ жизни такой же сбивчивый, с паузами и резкими сменами действий.

Р. Властелица отмечает, что в этом заключается главное достоинство фильма в контексте адаптации литературного произведения, которое в большинстве случаев остается незамеченным зрителями и критиками: камера в фильме – но не только камера, но и монтаж, в том числе, – используется для расширения истории¹⁰³.

Итак, история в фильме начинается с середины, что чётко разделяет композицию на две половины – до сцены и после неё – и три части. Эта сцена изображает Генри и двух главных его партнёров – Джимми Конуэя и Томми ДеВито – в машине, в багажнике которой находился человек, тело которого они везут прятать. Однако это убийство отличается от других, поскольку имеет серьёзные последствия, влияющие на судьбу каждого из трёх персонажей.

Литературный оригинал, в свою очередь, начинается с момента, когда главный герой начинает сотрудничество с полицией и ФБР в рамках программы защиты свидетелей, что подаёт историю уже завершённой. Фильм же, открываясь другой сценой, позволяет чётко разделить взлёт и падение Генри Хилла. Тема взлёта и падения также присутствовала в «Бешеном быке», но возникала она не из-за дробления сюжета. Помимо этого, в качестве элемента нарратива вновь используются стилизованные под домашнюю

¹⁰³ Vlastelica R. Goodfellas turned Wiseguy's simple prose into cinematic gold / R. Vlastelica // The A.V. Club. – September 18, 2015. Режим доступа: <http://www.avclub.com/article/goodfellas-turned-wiseguys-simple-prose-cinematic--224013>

съёмку кадры – своеобразная фикция, вымысел, призванный усилить достоверность.

От литературного произведения «Славные парни» также отличается рядом других нюансов: например, персонаж Томми по сюжету объединяет в себе двух героев истории, тем самым сохраняя акцент на взаимоотношениях троицы Генри-Джимми-Томми и их судеб. Книга Н. Пиледжи была написана от первого лица и использовала развёрнутые рассказы Генри и его жены Карен для главного повествования: кинолента пропускает присутствие журналиста, напрямую обращаясь к истории: основной закадровый голос – голос героя, в некоторых сценах рассказ ведёт его супруга. И конечно, фильм использует возможности изображения: там, где персонаж в книге говорит какую-либо фразу, фильм представляет в виде визуальных образов, передавая тот же самый смысл.

Особенность характера персонажа Генри Хилла в том, что он не поддаётся однозначному определению. С одной стороны, он действительно увлекает своим рассказом, вызывая симпатию не столько к его образу, сколько к образу его жизни, с другой же – его жизнь всё же разрушалась, в его собственном понимании, которое он и передаёт зрителю. Эта двойственность в восприятии героя соответствует двум разделённым частям нарратив – до убийства и после него.

Изменение взгляда на Хилла и мир, в котором он живёт, возможно благодаря полному раскрытию жизни гангстеров¹⁰⁴. Реалистичность, которой является одной из главных черт фильма, достигается не только за счёт следования оригинальной истории, но и через акцентирование на отдельных моментах, которые вместе составляют общее представление.

Одна из таких деталей, элементов гангстерской жизни – насилие¹⁰⁵. Специфика изображения насилия такова, что любое проявление жестокости

¹⁰⁴ Murray N. Goodfellas / N. Murray // The Dissolve. – May 11, 2015. Режим доступа: <https://thedissolve.com/reviews/1577-goodfellas/>

¹⁰⁵ Brody R. Scorsese's Achievement with "GoodFellas" / R. Brody // The New Yorker. – June 19, 2015.

выглядит максимально естественным в условиях мира, которому принадлежат герои. В некоторой степени, жестокость выступает в качестве неотъемлемой части контакта членов этого достаточно явно очерченного круга преступников с внешним миром – нечто вроде языка. Это разграничение между мирами проводится с самого начала и проходит сквозь весь фильм. Что примечательно, кадры, демонстрирующие жестокость, не просто не оцениваются негативно внутри самого фильма – они совсем никак не оцениваются, то есть подаются они просто как факт. Внимание уделено реакции самих участников и свидетелей насилия – тому, что они ощущают при убийстве и как себя ведут. Это означает, что «Славные парни» – картина, которая не романтизирует криминальный образ жизни и всё, что с ним связано, потому она и считается одной из самых реалистичных. Бесспорно, жизнь Генри Хилла очаровывает зрителя, но только потому, что сам Генри Хилл очарован ей. Более того, выбор героя не приводит к хорошим последствиям, и только предательство своих близких позволяет ему избежать наказания. Финальная часть картины интересна сама по себе, даже в отрыве от экранизации, как часть истории: Хилл не раскаивался в предательстве, объясняя это тем, что знал, что они совершили, всё, о чём он жалел – это прошлая жизнь, о которой он мечтал с самого детства.

Фильм визуализирует правдивый образ жизни в криминальной среде, внешний лоск которого прельщает всех, кто впервые сталкивается с ним посредством киноэкрана. Возможно, отсутствие мифологизирующего аспекта, присущего «Крёстному отцу», объясняется тем, что «Славные парни» – это кинолента, не конструирующая, а, наоборот, развенчивающая миф о красивой гангстерской жизни, лёгких деньгах и постоянных праздниках. При этом художественный аспект истории в этом фильме почти совсем не противоречит достоверности: многие характерные детали, имеющие отношение к выразительным средствам и сюжетным ходам, работают на усиление эффекта реалистичности всего происходящего. Подходящий пример – заключительный кадр, где персонаж Томми ДеВито стоит прямо перед

камерой и совершает выстрел в неё (рис. Б.5). Этот кадр имеет два значения: первое – это оммаж одному из первых вестернов в истории кино – «Большому ограблению поезда», снятому в 1903 году Эдвином Портером. Второе значение кадра проявляется в контексте сюжета: главный герой живёт обычной жизнью, зритель видит, как он выходит из дома за газетой, смотрит в камеру и после возвращается внутрь, и после этого появляется кадр с Томми – как воспоминание героя о прошлом, как ностальгия, отчасти – как паранойя, потому что Томми всё же стреляет, а Хилл вынужден жить под чужим именем, тем самым скрываясь от тех, кто остался на свободе и может прийти за ним. Таким образом, этот финальный кадр имеет общее кинематографическое значение и сугубо текстуальное, являясь при этом авторским добавлением, долей вымысла, результатом адаптации истории жизни героя.

Следует отметить, что, вспоминая о субъективной природе достоверности, взгляд на мир Генри Хилла является весьма субъективным: не каждый человек видит столько очарования и достоинств преступной жизни. Затем его личная, то есть субъективная история перерабатывается Н. Пиледжи и М. Скорсезе, чьи воззрения так же представляются субъективными, но, в отличие от Хилла, они находятся по другую сторону этой проведённой между мирами черты, поэтому их взгляд привносит нечто новое. Именно благодаря их представлению истории, стремления избежать излишней романтизации и приукрашивания, формируется образ итало-американской, а также ирландской мафии, тесно связанной с эмигрантами и их потомками. Как и «Бешеный бык», «Славные парни» – это фильм, который создаёт, скорее, негативное представление о гангстерах, с нравственной и моральной точки зрения. В сфере публичной истории, оба этих фильма не рассказывают какую-либо поворотную историю, не знаменуют собой актуальную в обществе тему: по большей части, фильмы, являясь авторскими, но в рамках коммерческого кинематографа, создают образы массовой культуры, подкреплённые прототипами из реальной жизни.

«Авиатор» – первый в данном списке преимущественно коммерческий проект, нежели авторский фильм¹⁰⁶. Картина была выпущена в 2004 году, её сюжет рассказывает о Говарде Хьюзе (1905-1976) – американском бизнесмене, деятеле кинематографа и авиации.

В основном, действия сосредоточены на кинопроизводстве и авиастроении, однако фильм освещает события личной жизни героя – его детство, многочисленные отношения, создавая общий портрет.

Сам Мартин Скорсезе охарактеризовал Хьюза как человека с типом личности XIX столетия, изобретателя и визионера¹⁰⁷. Именно такой образ и визуализирует данный биографический фильм.

В контексте достоверности, экранный Хьюз выглядит более приятной фигурой, чем его реальный прототип¹⁰⁸. Однако, дело в том, что в «Авиаторе», как пишет А. Вернблад, правдивость носит не исторический характер, а психологический и кинематографический – более того, автор выражает мнение, что «Авиатор» – это не фильм-биография. Исходя из данного в первой главе определения жанра, фильм всё же принадлежит к нему, но он не представляет историю жизни в традиционном понимании.

В. ЛоБрутто, при рассмотрении киноленты, заключил, что она представляет не просто коммерческий фильм, но и развлекательный, снятый в стиле Стивена Спилберга и Джорджа Лукаса, с использованием цифровых технологий, несвойственной для Скорсезе компьютерной графики. Тем не менее, «Авиатор» наследует принципы «Бешеного быка», выражающиеся в наполнении истории новыми смыслами.

Но начать следует с материального уровня. Картина использует необычное цветовое решение: события фильма с 1927 года по 1938 год предстают стилизованными под чёрно-белые классические голливудские фильмы, далее кадры становятся цветными, своей эстетикой напоминая

¹⁰⁶ LoBrutto V. Martin Scorsese: A Biography / V. LoBrutto. – Greenwood Publishing Group, 2008. – 444 с.

¹⁰⁷ Wernblad A. The Passion of Martin Scorsese: A Critical Study of the Films / A. Wernblad. – McFarland, 2010. – 267 с.

¹⁰⁸ Conard M. The Philosophy of Martin Scorsese / M. Conard. – University Press of Kentucky, 2007. - 280 с.

кинематограф 1940-х гг. Подобное решение – это проявление кинематографической достоверности, некая дань уважения, которая наблюдалась ранее и в «Бешеном быке», и в «Славных парнях». Кроме того, такая цветовая схема, конечно, не имеет выраженного отношения к жизни Хьюза, но может быть связана с его страстью к кинематографу, которую разделяет Скорсезе.

Образ новатора впервые обнаруживается именно при съёмках фильма «Ангелы ада», где Хьюз с маниакальной одержимостью стремился к максимальному совершенству: он точно уловил переход к звуковому кино, поэтому решил переснять фильм, что ещё больше затянуло и без этого долгое производство. Как авиатор, Хьюз, в большинстве сцен, развивает этот образ, но в этом контексте героя можно разделить на две ипостаси: Хьюз-изобретатель и Хьюз-пилот. Через эти роли картина воплощает древнегреческий миф о Дедале и Икаре. Тяга к авиации может пониматься как метафора стремления преодолеть земные барьеры, как противопоставление духовного и физического.

Миф повествует о греческом изобретателе Дедале и его сыне Икаре. Именно Дедал построил лабиринт Минотавра для критского царя Миноса, при дворе которого он жил. Но жизнь на острове стала тяготить мастера, поскольку Минос не хотел его отпускать, и поэтому Дедал решил сбежать с острова. Он сделал крылья, которые были скреплены воском, поэтому Икару он велел не подниматься слишком высоко при полёте, иначе солнце растопит воск, и не опускаться слишком близко к воде, чтобы крылья не намокли. Но Икар увлёкся и хотел взлететь как можно выше, и солнце растопило воск: крылья распались, и Икар утонул в море¹⁰⁹. В фильме Хьюз проводит несколько пробных полётов, один из которых заканчивается аварией. В самом эпизоде роль Дедала берёт на себя Оди, работающий у Хьюза инженер, который просит его вернуться на базу, но герой задерживается и так и не возвращается.

¹⁰⁹ Кун Н.А. Легенды и мифы Древней Греции / Н.А. Кун. – М.: Астрель, 2000. – 205 с.

В пользу ипостасей персонажа и их ассоциаций с античным мифом также говорит отсутствие отца в картине: мать героя появляется только в одной сцене, отец же – ни разу.

Эта детскость, которая характеризует Говарда, когда он за штурвалом самолёта, раскрывает психологический контекст фильма. Он открывается той самой сценой с матерью: она моет героя и предупреждает, что вокруг много инфекций и болезней и что он не находится в безопасности (рис. Б.6). Эта сцена демонстрирует истоки обсессивно-компульсивного расстройства, развивающегося у Хьюза по ходу фильма. Его родители умирают, оставляя юному Говарду большое наследство и нефтяную компанию. Его дальнейшая жизнь – это проявление Эдипова комплекса, но не в понимании Фрейда, а трактовке Фромма¹¹⁰. Он пишет, что Эдипов комплекс проявляется в инфантилизме и желании как можно дольше сохранить заботу матери, но это желание никак не связано с сексуальным аспектом, в рамках которого описал этот термин Фрейд.

Кэтрин Хепбёрн, знаменитая американская актриса и одна из двух главных женских персонажей фильма, похожа на мать Говарда тем, что подтверждает чувство небезопасности, заложенное в Говарде с детства. Например, можно провести параллель между первой сценой фильма и сценой, где Кэтрин ведёт героя в ванную комнату, чтобы промыть его пораненную при посадке самолёта ногу (рис. Б.7). Вторая главная героиня, Ава Гарднер, также известная актриса, впервые в фильме рассеивает паранойю Хьюза, говоря, что в мире нет ничего безопасного. Следовательно, в личной жизни главного героя можно проследить этапы его взросления через обращение к психоанализу.

И так же, как в случае с анализом «Бешеного быка», сюжет фильма «Авиатор» может быть рассмотрен с позиции христианской культуры. Если авиация – это действительно метафора духовного стремления, то ОКР – это метафора того, как плоть тяготит героя. В картине содержится ряд

¹¹⁰ Фромм Э. Величие и ограниченность теории Фрейда / Э. Фромм // Пер. А.В. Александровой. – М.: АСТ, 2011. – 221 с.

соотносимых противопоставлений: небо и земля, духовное и плотское, детскость и взрослость – даже в делах кино и своей авиакомпании Хьюз сталкивается с определёнными устоявшимися порядками, которые так же выступают противоположностью героя. М. Конард в своей монографии “A Philosophy of Martin Scorsese”¹¹¹ отмечает, что жизнь Говарда Хьюза в «Авиаторе» – это борьба с кинокомпаниями, авиакомпаниями, различными комиссиями, борьба с чем-то большим, чем он сам, что гармонично дополняет его образ визионера и новатора, так как это переносит двойственность в сферу противопоставления нового и старого.

Противостояние героя и какой-либо системы напоминает о взаимоотношениях Джейка ЛаМотты и мафии. Подобно тому, как мафия преграждает путь боксёра к чемпионскому титулу, различные компании мешают претворению амбициозных планов Хьюза в жизнь. Когда герой закрывается на долгое время в кинозале, он фактически проигрывает эту борьбу, но всё же он возвращается, чтобы отстаивать своё стремление к открытиям. Эпизод, когда Ава приходит к Хьюзу накануне первого заседания комиссии, является аллюзией на Марию Магдалену, которая первой увидела Христа после воскрешения.

«Авиатор» – пример биографического фильма, в котором историчность уступает художественности. Будучи представителем своего жанра, фильм демонстрирует субъективное определение достоверности (достоверность мотива к действию, а не достоверность действия) для изображения общего реалистичного портрета личности в ущерб различным событиям и фактам.

Из пространства байпиков, публичной истории и актуальных тем, «Авиатор» смещается в сторону художественных произведений других жанров, раскрывая идею с нескольких аспектов. При этом авторы обращаются к фигуре прошлого века, также к известным актрисам, которые всё ещё популярны в американском обществе. Цель этого фильма – не создание

¹¹¹ Conard M. The Philosophy of Martin Scorsese / M. Conard. – University Press of Kentucky, 2007. - 280 с.

определённого образа героя, а анализ истории его жизни через различные области (христианство, античные мифы, психоанализ) и её художественное воплощение.

«Волк с Уолл-стрит», в свою очередь, более функционален в сфере публичной истории. Фильм был снят по одноимённой книге Джордана Белфорта и вышел на экраны в 2014 году¹¹².

Как и в других байопиках, оригинальная история определила жанровые формы, которые проявляются в картине. «Волк с Уолл-стрит» – несвойственная Скорсезе чёрная комедия, но в этом фильме режиссёр использует те же драматургические приёмы, что и в «Славных парнях», что также было отмечено рецензентами¹¹³¹¹⁴.

На материальном уровне фильм использует те же стоп-кадры, короткий монтаж, вертикальный монтаж, закадровый голос, обращения героя в камеру (рис. Б.8-9), что влияет на композиционную структуру кинокартины, которая также схожа с композицией сюжета «Славных парней».

В художественном плане «Волк с Уолл-стрит» использует уже применённый и наработанный подход, но при этом он не выглядит повтором, поскольку содержит свою собственную идею. Несмотря на сходство оригинальных историй, «Волк с Уолл-стрит» визуализирует уникальный образ.

Фильм «Славные парни» как механизм публичной истории, по причине своих жанровых особенностей, в первую очередь, создавал образ гангстеров. Но, кроме этого, можно сказать, что «Славные парни» – это изображение альтернативной Американской мечты: герой имел семью, дом, машину, различные варианты дохода, но это материальное благополучие и статус были получены незаконным путём. «Волк с Уолл-стрит» представляет настоящую

¹¹² Белфорт Дж. Волк с Уолл-стрит / Дж. Белфорт. – М.: АСТ, 2014. – 704 с.

¹¹³ Kermode M. The Wolf of Wall Street – review / M. Kermode // The Guardian. – January 19, 2014.

¹¹⁴ Цыркун Н. Поймай меня, если сможешь. «Волк с Уолл-стрит» / Н. Цыркун // Искусство кино. – 2014, №2.

Американскую мечту¹¹⁵¹¹⁶. У героя есть всё: собственная фирма, семья, красивый и большой дом, стабильный и главное – легальный – доход, и внешне это звучит действительно привлекательно.

Но образ жизни, который ведёт герой и который скрывается за традиционными для американского общества ценностями вроде семьи и материального успеха, совершенно меняет этот образ Американской мечты. «Волк с Уолл-стрит» представляет её как «нигилистическую вакханалию». Именно этот негативное изображение и формирует культурную память и публичную историю. При этом история, к которой обращается фильм, относится не к прошлому, а к настоящему времени, что усиливает этот эффект кризиса общества, который проявляется в кинокартине.

Как и «Славные парни», «Волк с Уолл-стрит» стремится сохранить достоверность при художественном оформлении истории, но не столько ради кинематографической ценности, сколько ради высказывания. Следовательно, данный фильм изначально задан как механизм публичной истории, при этом образ личности, который она вносит, может и не стать культовым или иконическим, потому что более важным является идея, призмой для которой он выступает. Это напоминает фильм «Ганди», где образ Ганди раскрывал актуальные темы, определяющие вектор развития общества, движение от колониальной политики и расизма к равенству и глобализации. «Волк с Уолл-стрит» так же, как и «Ганди», является фильмом-рефлексией, но его задача – не задать вектор, а обнаружить проблемы, осветить их, дать понять массовой аудитории, что уже устоявшаяся система неисправна.

Рассмотренные биографические фильмы американского кинематографа 1980-2010-х гг. заключают в себе тенденции, обозначенные в первом параграфе первой главы. К киноэкрану адаптируются истории фигур прошлого века и настоящего времени. Зачастую байопики обращаются к

¹¹⁵ Collin R. The Wolf of Wall Street, Scorsese's best film in 20 years / R. Collin // The Telegraph. – January 16, 2014.

¹¹⁶ Roller J.P. An Ethicist on Wolf of Wall Street: The Most Anti-Greed Movie Ever? / J.P. Roller // The Atlantic. – February 26, 2014.

актуальным жанрам («Славные парни» и гангстерский фильм), и в случае успеха биографической ленты популярность жанра только возрастает. С 1980-х гг. наблюдается использование критического подхода к личности, то есть её переосмысления, и использование ярко выраженного художественного подхода к истории жизни этой личности.

Жанр развивается и использует новые формы: различные технические средства как, например, компьютерная графика, жанры (спортивная драма, гангстерский фильм, чёрная комедия), композиционные структуры и внедрение каких-либо художественных деталей, имеющих значение и вне контекста истории жизни.

В рамках публичной истории фильмы-биографии американского кинематографа, безусловно, имеют большое значение, но в некоторых случаях подход к созданию байопика предполагает намеренное преуменьшение его исторической функции.

2.3. Сравнительный анализ специфики фильма-биографии в британском и американском кино

В результате анализа биографических фильмов в кинематографе двух стран и обнаружении ряда особенностей, характерных для байопика как жанра национального кинематографа Великобритании и США, можно выделить сходства и различия.

Во-первых, как британские, так и американские байопики используют свойство жанра выступать как репрезентант национальной идентичности. Более того, в контексте мирового кинематографа биографические фильмы как репрезентанты национальной идентичности способны передавать стереотипы через истории жизни, а, следовательно, формировать эти стереотипы и переосмысливать.

Стереотипы связаны с культурой страны, и для того, чтобы они заняли своё место в публичной истории, фильмы-биографии соединяются в себе

культурное наследие и актуальные формы и темы. Из этого следует второе сходство: тенденции обращения к фигурам прошлого века и современности, к актуальным культурным явлениям, актуальным остросоциальным проблемам, тенденция выбора конкретного отрезка в жизни для последующей адаптации к киноэкрану наблюдаются в фильмах жанра фильма-биографии в кинематографе и Великобритании, и США. В некоторой степени, именно эти тенденции в совокупности с культурным наследием определяют уровень успеха байопика среди кинокритиков и зрителей.

В-третьих, для трансляции национальной идентичности важно выбрать позицию по отношению к адаптируемой истории, а это напрямую связано с драматургией фильма-биографии: именно художественная обработка и оформление определяют то, какой образ будет иметь личность, какой характер будет носить повествование о его жизни, и, соответственно, общие, культурные образы. Драматургия имеет огромное значение в изображении истории, и внутрижанровое сходство в кинематографе двух стран заключается в том, что, несмотря на развитие жанра в каждой из стран и появление новых актуальных явлений, достоверность, как минимум, сохраняется в качестве опоры для подтверждения создаваемых биографическим фильмом образов публичной истории.

Важное различие – это как развитие жанра в британском и американском кино. На примере сопоставления фильмов «Ганди» и «Бешеный бык» становится заметно, что в кинематографе США жанр фильма-биографии имеет более богатую историю и более развит. Те аспекты, которые были выявлены в «Бешеном быке» Мартина Скорсезе, в британском кинематографе обнаружили только в фильме «Король говорит!». Более того, байопик как жанр американского кинематографа представляется более глубоко проработанным, поскольку на примере творчества Мартина Скорсезе проявляется возможность не только сохранить в значительной степени достоверность, создать образ личности и образ национальной идентичности, как, например, образ итало-американской мафии, что присуще только

американской культуре, с ярко выраженной характеристикой, но и визуализировать эти образы с помощью аллюзий на культуру человечества в целом. Это приводит к следующему важному различию – подходам к созданию фильма-биографии.

В ходе анализа байопика в американском кинематографе были выявлены два разных подхода, один из которых близок британским биографическим фильмам. Он предполагает акцент на возможности фильма функционировать в сфере публичной истории, и из этого определяется соотношение аспекта художественности и аспекта достоверности. Достоверность в этом подходе зачастую сохраняется максимально возможно, поскольку фактологическая и событийная аккуратность выступает в качестве непосредственного гаранта убедительности образа публичной истории. Этот подход наблюдается в таких фильмах, как «Ганди», «Король говорит!», «Славные парни», «Волк с Уолл-стрит». Несмотря на временную разницу между выходом этих кинокартин, а, следовательно, развитие кинематографа в целом и жанра в частности, они создают образ, максимально близкий к оригинальному материалу.

Второй подход, представленный только в американском кинематографе, имеет противоположную цель. Этот подход заключается не в точном следовании фактам, то есть не в стремлении придерживаться достоверного изображения истории жизни, а в визуализации общего портрета личности. Это существенно влияет на художественность, поскольку она выходит на первый план. Подобный подход нагляднее всего наблюдается в фильме «Авиатор». В гораздо меньшей степени он присутствует в биографическом фильме британского кинематографа «Чаплин». По причине преобладания художественности образы, которые создаются этими байопиками, могут быть искажены в процессе адаптации истории. Поэтому эти фильмы-биографии не следует серьёзно и полноценно воспринимать в роли механизма публичной истории – как носителей исторической функции, способных передавать знания, так как именно это – не соответствующее действительности изображение историй жизни личностей – произошло с жанром в студийную

эпоху Голливуда, и именно поэтому жанр перестал вызывать доверие у зрителей и критиков. Но, тем не менее, эти биографические фильмы представляют более ярко выраженную художественную ценность, потому что как раз в этом заключается цель рассматриваемого подхода к созданию байопика – в содержании существенной доли вымысла ради исследования собственного мира личности. При этом такой подход, несмотря на огромный риск изменения уже случившихся событий, имеет право на существование, ведь достоверность, будучи субъективной, имеет не фактологический характер, а сугубо личностный: достоверность может быть кинематографической, то есть проявляться исключительно в рамках истории кинематографа, также может быть психологической, что гораздо более применимо к анализу природы конкретного, выбранного в качестве героя фильма-биографии человека. Психологическая достоверность в данном случае функционирует в ущерб исторической, поскольку в центре внимания находится не столько факт или действие, сколько то, почему это имело место быть, что двигало человеком, как он сам видит свою жизнь в целом, а не историки, авторы биографий, режиссёры, читатели и зрители.

Вместе с тем, проявляется важное свойство, характерное для британских байопиков. Анализ жанра в британском кинематографе выявил масштабность образов и их влияния в контексте массовой культуры. Безусловно, в определённой мере, это зависит от выбора фильмов для анализа, поскольку американская система кинопроизводства долгое время удерживала мировое лидерство по конструированию массовой культуры, что отчётливо видно из монографий о жанре, рассмотренных в первом параграфе первой главы. Тем не менее, в сравнении с биографическими кинолентами Мартина Скорсезе, такие фильмы, как «Ганди» и «Король говорит!» имеют больший масштаб не только в плане значения исторической фигуры – бесспорно, Ганди и король Георг VI более известны и влиятельны, чем, например, Генри Хилл, – но и в плане механизма публичной истории. Следует отметить, что этот масштаб только «Ганди» присущ как к кинопроизведению, «Король говорит!» же не

выглядит как эпический фильм, громадный проект и изначально задуманный исключительно как коммерческий продукт, но, несмотря на это, «Король говорит!» более успешно визуализирует образ публичной истории, поскольку национальная идентичность в нём находится в нетипичной для главного героя и фильма-биографии о королевской семье в связке с общечеловеческой историей дружбы. Из этой особенности, относящейся только к британскому биографическому фильму следует вторая – помимо тенденции выбора конкретного отрезка жизни, а не экранизации всей жизни, фильм-биография в британском кинематографе стал двигаться в сторону менее выраженного единственного главного героя. Это привело к возможности использования новых жанровых и поджанровых канонов и принципов, которые до этого не были широко распространены в биографическом киножанре.

Продолжая тезис о большем влиянии образов публичной истории, изображенных в британских байопиках, необходимо отметить принципиальную разницу в том, какой характеристикой обладают образы британских биографических фильмов и образы американских биографических фильмов. Например, в контексте создания образа Ганди и Говард Хьюз вполне могут быть сопоставимы по причине их уникальности и противопоставления всему остальному миру. «Ганди» представляет главного героя как борца за независимость и равенство, когда подавляющая часть общества мыслит ещё категориями колоний и империй, периферии и центра мира. «Авиатор» представляет Говарда Хьюза как визионера, человека, чьи идеи и планы оказывались скованными гигантскими компаниями-монополистами. Но образ Ганди более положительный, и, возможно, именно в этом кроется причина большего влияния фильмов-биографий британского кинематографа как конструкта публичной истории – они более положительные, более общечеловеческие и проще считываемые.

Что касается непосредственно драматургических приёмов, построения композиции биографического фильма, в этом аспекте фильмы-биографии кинематографа США и кинематографа Великобритании вновь похожи.

Помимо линейной композиции, где события развиваются в хронологическом порядке, широко используется кольцевая композиция, подающая историю фильма замкнутой в самой себе, также применяется – как, например, в «Славных парнях» и «Волке с Уолл-стрит» – дробление истории, использование в качестве вступительного такого момента, который хронологически располагается между началом и концом. Часто встречаются флешбэки, и вместе с различными вариациями структуры сюжета они не только задают темы, расчерчивают историю (взлёт и падение, а также классическая трёхчастная структура в «Славных парнях») и определяют идею, но и ещё делают фильм более увлекательным, более зрелищным.

Как следует из анализа, зрелищность – одно из важнейших качеств биографического фильма. Для баойпика важно вовлечь зрителя: «Король говорит!» увлекает с помощью контраста двух героев, «Славные парни» и «Волк с Уолл-стрит» – с помощью темпа, пусть даже зритель может и не осознать всех монтажных и операторских решений, динамика повествования затянет его. В сравнении, на первый взгляд, фильм «Чаплин» выглядит более серьёзным, чем «Волк с Уолл-стрит», более художественным, в том числе и за счёт центрального героя картины. Но в степени зрелищности, «Волк с Уолл-стрит» привлекает зрителя больше, и, кроме того, он содержит важное социальное высказывание и создаёт, пусть и кризисный по своей природе, но всё-таки образ, однако всё это имеет форму более зрелищную, чем «Чаплин». То же самое относится и к «Бешеному быку» – так же более серьёзный, на первый взгляд, чем «Волк с Уолл-стрит», но в контексте как достоверности, так и художественной ценности он является более значимым, чем «Чаплин». И что не менее важно, он так же зрелищный: возможно, он не такой динамичный как современные спортивные драмы, но ему удаётся увлечь зрителя благодаря нескольким факторам: колоритный герой, цветовая эстетика, композиционные приёмы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате исследования была определена специфика драматургии жанра фильма-биографии, задаваемая феноменом достоверности.

В ходе теоретического изучения темы были определены важные положения, характерные для байопика. Рассмотрение термина «достоверность» как достоверности исторической, достоверности философской и достоверности кинематографической позволило сделать вывод о субъективной природе данного определения: историческая достоверность тесно связана с проблемой субъективности автора, философская достоверность – с убежденностью как ключевой характеристикой описания философской достоверности, кинематографическая же – с вопросом о том, обязано ли художественное кино уподобляться реальности. Каждая область раскрывает аспект достоверности как элемент жанра байопик.

При этом, данный аспект, несмотря на своё влияние на каждое кинопроизведение этого жанра – возможность заимствовать коды и принципы других жанров, быть информативным и являться частью публичной истории – не является доминирующим, поскольку художественность, как вымысел и иллюзия реальности, представляет собой суть художественного кинематографа.

Практическая часть исследования показала, что биографические фильмы действительно способны взаимодействовать с различными жанрами, однако форма, во многом, определяется оригинальной историей, то есть аспектом достоверности. Особенность создания биографического фильма заключается в соотношении фактов и фикции, правдивости и вымысла, достоверности и художественности.

Данное исследование выявило важность подхода в понимании биографической картины. Именно подход авторов кинокартины к жанру и конкретной экранизируемой истории определяет ценность и достоверность

фильма-биографии как механизма публичной истории. Однако наличие исторической функции не является определяющим в рассмотрении баойпика: фильм-биография – это художественный жанр, а значит, каждый биографический фильм – это, в первую очередь, художественное произведение.

Достоверность не является установленной для фильмов этого жанра: её сохранение зависит от подхода, цели киноленты и последующей адаптации, то есть художественной обработки. Художественные средства позволяют изменить историю, акцентировать внимание на каких-либо деталях, создать визуальный образ массовой культуры. Как было обнаружено в ходе анализа биографических фильмов, преимущество кинематографической биографии перед биографией литературной в возможностях кинематографа как вида искусства. Камера, монтаж, композиционные приёмы способны передавать зрителю уже представленный образ, не оставляя это воображению.

Также специфика драматургии жанра заключается в возможности наполнения истории новыми смыслами посредством соотношения этой истории и различных культурных явлений, мифов, теорий и т.д. Зачастую это связано с искажением достоверности.

Присутствие достоверности как обязательного условия в создании кинопроизведений жанра байопик приводит к взаимодействию художественности и достоверности, что приводит к возникновению новых трендов в развитии жанра. Британские байопики и американские схожи обращением к фигурам недавнего прошлого и настоящего времени, усложнением истории, то есть критическим подходом к личности героя, а также обращением к актуальным жанрам и темам. В британском кинематографе наблюдается смещение акцентов с одного героя на двух, но с сохранением формальной центральной персоны сюжета. Выбор же, в свою очередь, биографических фильмов, относящихся именно к этим странам, объясняется двумя причинами: во-первых, кино как Великобритании, так и США – наиболее успешное национальное кино в мире, с точки зрения кино

как индустрии, поэтому жанры там более развиты, разнообразны, кинематограф этих стран задаёт тренды и формирует массовую культуру. Во-вторых, биографические фильмы представляют собой воплощение западной общественной системы, где одну из наибольших ценностей представляет индивидуальность.

При этом, возвращаясь к способности биографического фильма выступать в качестве урока истории, необходимо отметить огромное значение фильма-биографии в процессах культурной памяти, публичной истории, создания национальной идентичности. В отличие от других жанров, достоверность, с одной стороны, ограничивающая жанр, а с другой – расширяющая его, является значимой опорой для высказывания, которое содержит байопик.

Каждая история жизни существовавшего или существующего человека, ставшая основой сюжета для фильма, изначально задаёт определённые рамки, но драматургия жанра такова, что это история может быть не просто изображена на экране – она может стать призмой для общечеловеческого мотива либо идеи, может иметь ярко выраженную точку зрения авторов фильма, может стать частью популярной культуры, создать влиятельный образ публичной истории и обозначить нынешние актуальные темы через реальные события прошлого или настоящего времени.

Байопик сосредоточен на личности и истории его жизни, субъекте, при этом, большинство кинофильмов этого жанра – это истории успеха, вследствие чего обнаруживается такая особенность жанра, которая заключается в постоянном поиске универсальных историй и универсальных способов их визуализации, что и приводит к байопикам о современниках – это попытка фильма выступить не только как архиватор современности, но и как тот самый поиск наиболее эффективного «рецепта успеха».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Александровский Л. Магическая формула Мартина Скорсезе / Л. Александровский // Искусство кино. – 1998, №7.
2. Аристотель. Поэтика / Аристотель // Пер. М.М. Позднева. – Книга сочинителя. – СПб.: Амфора, 2008. – 320 с.
3. Базен А. Что такое кино? Сборник статей / А. Базен // Пер. с фр., вступ. ст. И. Вайсфельда. – М.: Искусство, 1972. – 384 с.
4. Белфорт Дж. Волк с Уолл-стрит / Дж. Белфорт. – М.: АСТ, 2014. – 704 с.
5. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр // пер. О.А. Печенкиной. – Тула, 2013. – 204 с.
6. Варакина Е.Р. Холиков А. А. Биография писателя как жанр / Е.Р. Варакина // Вестник ПСТГУ. Серия 3: Филология. – 2010, №19. – С.87-95.
7. Витгенштейн Л. Философские работы. Часть I / Л. Витгенштейн // Пер. с нем., составл., вступ. стат., примеч. М.С. Козловой – М.: Гнозис, 1994. – 612 с.
8. Волков Е.В., Пономарева Е.В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти / Е.В. Волков, Е.В. Пономарев // Вестник Южно-Уральского государственного университета. – 2012, №10. – С. 22-25.
9. Делез Ж. Платон и симулякр / Ж. Делез // Интенциональность и текстуальность. – Томск: Водолей, 1998. – С. 225-241.
10. Демин И.В. Проблема истинности исторического знания в нарративной философии истории / И.В. Демин // Вестник СамГУ. – 2008, №60. – С. 3-10.
11. Демченко А.А. Научная биография писателя как тип литературоведческого исследования (статья первая) / А.А. Демченко // Изв. Саратов. ун-та Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. – 2014, №3. – С.52-61.
12. Дубин Б.В. Слово - письмо - литература: Очерки по социологии современной культуры / Б.В. Дубин. – М.: НЛЮ, 2001. – С. 100-119.
13. Жуковский, В.И. Теория изобразительного искусства / В.И. Жуковский. – СПб.: Алетейя, 2011. – 496 с.

14. Зотов А.Ф. Современная западная философия: Учебн. / А.Ф. Зотов. – 2-е изд., испр. – М.: Высш. шк., 2005. – 781 с.
15. Иванова Е. А. Теоретические основы и актуальные проблемы жанра биографии / Е.А. Иванова // Изв. Сарат. ун-та Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. – 2012, №3. – С.43-49.
16. Исаев Е.М. Публичная история в России: научный и учебный контекст формирования нового междисциплинарного поля / Е.М. Исаева // Вестник Пермского университета. – 2016, №2 (33). – С. 7-13.
17. Кащеев В.И. Полибий и его «прагматическая история» / В.И. Кащеев // АМА. – 2002, №11. – С. 23-30.
18. Коновалова Ж.Г. Специфика биографического жанра в кино: образ писателя и его художественная трансформация / Ж.Г. Коновалова // Филология и культура. – 2012, №4. – С. 262-265.
19. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.
20. Кун Н.А. Легенды и мифы Древней Греции / Н.А. Кун. – М.: Астрель, 2000. – 205 с.
21. Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию я, какой она раскрывается в психоаналитическом опыте / Ж. Лакан // Кабинет: Картины мира, пер. В.Е. Лапицкого. – СПб.: Инапресс, 1998. – С. 136-142.
22. Лотман Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство, 2005. – 752 с.
23. Макиенко М.Г. Специфика временного пространства в историческом жанре кино / М.Г. Макиенко // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2009, №6. – С. 73-77.
24. Макиенко М.Г. Формирование профессиональных навыков у режиссеров исторического кино художественно-выразительными средствами киноискусства / М.Г. Макиенко // Молодой ученый. – 2011, №9. – С. 264-267.
25. Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма / Л.Н. Нехорошев. – М.: ВГИК, 2009. – 344 с.

26. Новая философская энциклопедия: в 4 т. Т. 1 / гл. ред. В.С. Степин. – 2-е изд., испр. и допол. – М.: Мысль, 2010. – 744 с.
27. Огнев К. К. Реалии истории в художественной системе фильма: Основные типологические модели на основе мирового кинопроцесса: Дис. д-р искусствоведения: 17.00.03 / ВГИК. – М., 2003. – 353 с.
28. Панченко Н.Н. Когнитивные категории «истинность» и «достоверность»: общее и различное / Н.Н. Панченко // Знание. Понимание. Умение. – 2009, №1. – С. 132-136.
29. Познин В.Ф. Экранное пространство: реальное и воображаемое / В.Ф. Познин // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. – 2015, №1. – С. 18-25.
30. Постникова Т.В. Онтология кино: мимесис и симулякр / Т.В. Постникова // Молодой ученый. Чита: Издательство Молодой ученый. – 2009, №12. - С. 208-214.
31. Репина Л.П. Наука и общество: публичная история в контексте исторической культуры эпохи глобализации / Л.П. Репина // Учен. Зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2015, №3. – С. 55-67.
32. Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты / В.П. Руднев. – 3-е изд., доп. – М.: Аграф, 2001. – 599 с.
33. Савельева И.М., Полетаев А.В. Историческая истина и историческое знание / И.М. Савельева, А.В. Полетаев // Логос. – 2001, №2 (28). – С. 4-24.
34. Савельева И.М. Профессиональные историки в публичной истории / И.М. Савельева // Нов. и новейш. история. – 2014, №3. – С. 141-155.
35. Степин В.С. Глобализация и диалог культур: проблема ценностей / В.С. Степин // Век глобализации. – 2011, №2. – С. 8-17.
36. Тарасова М.В., Жуковский В.И. Коммуникативные основы художественной культуры / М.В. Тарасова, В.И. Жуковский. – Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2012. – 360 с.
37. Тарасова М.В. Теория и практика диалога зрителя и произведения искусства / М.В. Тарасова. – Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2015. – 236 с.

38. Ушакова Е.В. Литературная биография как жанр в творчестве П. Акройда: Дис. кан. фил. наук: 10.01.03 / МГУ. – М., 2001. – 195 с.
39. Фромм Э. Величие и ограниченность теории Фрейда / Э. Фромм // Пер. А.В. Александровой. – М.: АСТ, 2011. – 221 с.
40. Холиков А.А. Биография писателя как жанр: учеб. пособие / А.А. Холиков. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 96 с.
41. Цыркун Н. Поймай меня, если сможешь. «Волк с Уолл-стрит» / Н. Цыркун // Искусство кино. – 2014, №2.
42. Ясперс К. Введение в философию / К. Ясперс. – Мн.: Пропилеи, 2000. – 192 с.
43. Altman R. Film/Genre / R. Altman. – British Film Institute, 1998. – 246 с.
44. Bergesen A.J., Greeley A.M. God in the Movies / A.J. Bergesen, A.M. Greeley. – Transaction Publishers, 2003. – 186 с.
45. Bernstein W.M. A Basic Theory of Neuropsychanalysis / W.M. Bernstein. – Karnac Books, 2011. – 296 с.
46. Bingham D. Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre / D. Bingham. – Rutgers University Press, 2010. – 433 с.
47. Brady T. Goodfellas, Martin Scorsese’s all-out wiseguy whirlwind, is back in cinemas / T. Brady // The Irish Times. – June 18, 2017.
48. Brody R. Scorsese’s Achievement with “GoodFellas” / R. Brody // The New Yorker. – June 19, 2015.
49. Brown T., Vidal B. The Biopic in Contemporary Film Culture / T. Brown, B. Vidal. – Routledge, 2013. – 328 с.
50. Brummack K. Theorie und Praxis der Biographie am Beispiel von Marieluise Fleißer / K. Brummack. – Taschenbuch, 2007. – 161 с.
51. Burnham C. Fredric Jameson and “The Wolf of Wall Street” / C. Burnham. – Bloomsbury Academic, 2016. – 192 с.
52. Cashmore E. Martin Scorsese’s America / E. Cashmore. – Polity, 2009. 304 с.

53. Canby V. Robert Downey Jr. in Charlie Chaplin Life Story / V. Canby // The New York Times. – December 25, 1992.
54. Chaplin C. My Autobiography / C. Chaplin. – 1st edition. – Simon & Schuster, 1964. – 512 c.
55. Cheshire E. Bio-pics: a life in pictures / E. Cheshire. – Columbia University Press, 2015. – 144 c.
56. Collin R. The Wolf of Wall Street, Scorsese's best film in 20 years / R. Collin // The Telegraph. – January 16, 2014.
57. Conard M. The Philosophy of Martin Scorsese / M. Conard. – University Press of Kentucky, 2007. - 280 c.
58. Cook P. Masculinity in Crisis? / P. Cook // Screen. – 1982, T. 23, №3-4. – C. 39-46.
59. Cox D. The King's Speech flies for a stiff upper lip that no longer exists / D. Cox // The Guardian. – January 10, 2011.
60. Custen G.F. Bio/pics: How Hollywood Constructed Public History / G.F. Custen. – Rutgers University Press, 1992. – 304 c.
61. Dargis M. The King's English, Albeit With Twisted Tongue / M. Dargis // The New York Times. – November 25, 2010.
62. DeAngelis M. Reading The Bromance: Homosocial Relationships in Film and Television / M. DeAngelis. – Wayne State University Press, 2014. – 318 c.
63. Ebershoff D. The Danish Girl: A Novel / D. Ebershoff. – Viking, 2000. – 720 c.
64. Ebert R. Chaplin Movie Review & Film Summary / R. Ebert // Chicago Sun-Times. – January 8, 1993.
65. Ebert R. "Gandhi" Review / R. Ebert // Chicago Sun-Times. – January 1, 1982.
66. Ebert R. Raging Bull Movie Review / R. Ebert // Chicago Sun-Times. – May 10, 1998.
67. Ebert R. The King's Speech Movie Review / R. Ebert // Chicago Sun-Times. – January 10, 2011.

68. Errigo A. "Chaplin" Review / A. Errigo // Empire. – 2000. Режим доступа: <http://www.empireonline.com/movies/chaplin/review/>
69. Grist L. Masculinity, Violence, Resistance: A New Psychoanalytic Reading of Raging Bull / L. Grist // Atlantis. – 2007, Vol. 29, №1. – С. 11-27.
70. Hay S. Attenborough's "Gandhi" / S. Hay // The Public Historian. – 1983, Vol. 5, №3. – С. 85-95.
71. Hayes K.J. Martin Scorsese's Raging Bull / K.J. Hayes. – Cambridge University Press, 2005. – 164 с.
72. Jarvie I. Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics / I. Jarvie. – New York and London: Routledge & Regan Paul, 1987. – 392 с.
73. Kermode M. The Wolf of Wall Street – review / M. Kermode // The Guardian. – January 19, 2014.
74. LaMotta J., Carter J., Savage P. Raging Bull: My Story / J. LaMotta, J. Carter, P. Savage. – N.J.: Prentice-Hall, 1971. – 218 с.
75. Lee H. Biography: A Very Short Introduction / H. Lee. – Oxford University Press, 2009. – 170 с.
76. LoBrutto V. Martin Scorsese: A Biography / V. LoBrutto. – Greenwood Publishing Group, 2008. – 444 с.
77. Lorenz A. "The Danish Girl" (2015) and the De/Construction of Gender Identity / Inquiries Journal. – 2016, Vol.8, №6.
78. Malcolm D. Martin Scorsese: Raging Bull / D. Malcolm // The Guardian. – December 9, 1999.
79. McHaffie H. "Chaplin" (1992) by Richard Attenborough / H. McHaffie // *Unsung Films*. – 2013. Режим доступа: <http://www.unsungfilms.com/11388/chaplin/>
80. Minier M., Pennachia M. Adaption, Intermediality and the British Celebrity Biopic / M. Minier, M. Pennachia. – Routledge, 2016. – 248 с.
81. Murray N. Goodfellas / N. Murray // The Dissolve. – May 11, 2015. Режим доступа: <https://thedissolve.com/reviews/1577-goodfellas/>

82. Nathan I. The King's Speech Review / I. Nathan // Empire. – November 29, 2010. Режим доступа: <http://www.empireonline.com/movies/king-speech/review/>
83. Nicholls M. Scorsese's Men: Melancholia and the Mob / M. Nicholls. – Indiana University Press, 2005. – 191 с.
84. Nicolson H. The Development of English Biography / H. Nicolson. – L. & Virginia Woolf, 1927. – 157 с.
85. Paranjape M.R. The Death and Afterlife of Mahatma Gandhi / M.R. Paranjape. – Routledge, 2014. – 230 с.
86. Perkins H. The Origins of Modern English Society / H. Perkins. – 2nd edition. – London: Routledge, 2002. – 486 с.
87. Pileggi N. Wiseguy / N. Pileggi. – Simon & Schuster, 1985. – 400 с.
88. Robinson D. Chaplin: His Life and Art / D. Robinson. – 1st edition. – McGraw-Hill, 1985. – 792 с.
89. Robinson M. Mapping the British Biopic: Evolution, conceptions, reception and masculinities: PhD / University of the West of England. – Bristol, 2016. – 397 с.
90. Roller J.P. An Ethicist on Wolf of Wall Street: The Most Anti-Greed Movie Ever? / J.P. Roller // The Atlantic. – February 26, 2014.
91. Romney J. The Danish Girl's review – a little too much gloss... / J. Romney // The Guardian. – January 3, 2016.
92. Santas C. The Epic in Film: From Myth to Blockbuster / C. Santas. – Rowman & Littlefield, 2008. – 235 с.
93. Schickel R. Brutal Attraction: The Making of Raging Bull / R. Schickel // Vanity Fair. – 2010, March, №3.
94. Scott A.O. Review: "The Danish Girl", About a Transgender Pioneer / A.O. Scott // The New York Times. – November 26, 2015.
95. Sims D. Was "Goodfellas" the Last Truly Great Mobster Film? / D. Sims // The Atlantic. – September 19, 2015.

96. Smith N. Summary, Analysis and Review of the Film “Gandhi” (1982) / N. Smith // Article Myriad. – 2011. Режим доступа: <http://www.articlemyriad.com/summary-analysis-review-film-gandhi/>
97. Street S. British National Cinema / S. Street. – Taylor & Francis, 2009. – 282 с.
98. Vlastelica R. Goodfellas turned Wiseguy’s simple prose into cinematic gold / R. Vlastelica // The A.V. Club. – September 18, 2015. Режим доступа: <http://www.avclub.com/article/goodfellas-turned-wiseguys-simple-prose-cinematic--224013>
99. Wernblad A. The Passion of Martin Scorsese: A Critical Study of the Films / A. Wernblad. – McFarland, 2010. – 267 с.
100. Wood R. Hollywood from Vietnam to Reagan...and Beyond: A Revised and Expanded Edition of the Classic Text / R. Wood. – Columbia University Press, 2012. – 480 с.
101. Woodson A. Ethics on Film: Discussion of “Gandhi” / A. Woodson // Carnegie Council. – 2015. Режим доступа: https://www.carnegiecouncil.org/publications/ethics_onfilm/0016
102. Zizek S. Less Than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism / S. Zizek. – Verso Books, 2012. – 1056 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ А



Рисунок А.1 – «Ганди». Эпизод с поездом



Рисунок А.2 – «Ганди». Сцена похорон Ганди

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



Рисунок А.3 – «Ганди». Сцена массовых столкновений



Рисунок А.4 – «Чаплин». Вступительная сцена

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



Рисунок А.5 – «Чаплин». Эпизод в стиле классических комедий немого кино



Рисунок А.6 – «Чаплин». Сцена воссоздания съёмок: Роберт-Дауни-младший исполняет роль Чарли Чаплина, исполняющего роль Бродяги

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



Рисунок А.7 – «Король говорит!». Использование документальной хроники



Рисунок А.8 – «Король говорит!». Постер фильма

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



Рисунок А.9 – «Девушка из Дании». Постер фильма



Рисунок А.10– «Девушка из Дании». Сцена у зеркала

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



Рисунок А.11 – «Девушка из Дании». Сцена в борделе

ПРИЛОЖЕНИЕ Б



Рисунок Б.1 – «Бешеный бык». Стилизация любительской съёмки



Рисунок Б.2 – «Бешеный бык». Сцена в тюремной камере

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ Б



Рисунок Б.3 – «Славные парни». Использование субъективной камеры и стоп-кадра



Рисунок Б.4 – «Славные парни». Обращение героя к зрителю

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ Б



Рисунок Б.5 – «Славные парни». Финальный кадр



Рисунок Б.6 – «Авиатор». Сцена с матерью

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ Б



Рисунок Б.7 – «Авиатор». Сцена с Кэтрин в ванной комнате



Рисунок Б.8 – «Волк с Уолл-стрит». Использование стоп-кадра

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ Б



Рисунок Б.9 – «Волк с Уолл-стрит». Обращение героя к зрителю

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии



УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

Н.П. Копцева Н.П. Копцева

«20» июня 2017 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

50.03.01 Искусства и гуманитарные науки

СПЕЦИФИКА ДРАМАТУРГИИ ЖАНРА БАЙОПИК 1980-2010-Х ГГ.:
ФЕНОМЕН ДОСТОВЕРНОСТИ
(НА ПРИМЕРЕ РАБОТ РЕЖИССЁРОВ МАРТИНА СКОРСЕЗЕ (США),
РИЧАРДА АТТЕНБОРО И ТОМА ХУПЕРА (ВЕЛИКОБРИТАНИЯ))

Руководитель

к. филос. н., доцент М.И. Букова

Выпускник

Р.Э. Мустафин

Красноярск 2017