

УДК: 007; 316.776.22; 791.43
[10.69975/2074-0832-2026-67-1-43-56](https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-43-56)

Научная статья | Research article



О репрезентации личности художника в кинематографе на примере фильма «Девушка с жемчужной сережкой»

М.Ф. Малолеткин¹

Всероссийский государственный университет кинематографии
им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.
ORCID: 0000-0003-3724-5346
mail@ffbsoffa.org

АННОТАЦИЯ

Репрезентация личности художника в кинематографе сопровождается неизбежными информационными трансформациями. На примере фильма «Девушка с жемчужной сережкой» прослеживается путь образа Яна Вермеера через многоуровневую систему перекодирований — от литературной интерпретации до экранного воплощения. Недосказанность выступает здесь не помехой, а продуктивной формой информационного искажения, а исторические детали легитимируют художественный вымысел. Осуществляется первичная апробация теоретической модели информационной цепи «создатель — фильтры — зритель». Статья продолжает серию исследований «информационного шума» в экранных искусствах, начатую в №3/2024 журнала «Художественная культура».

ключевые слова

информационный шум, репрезентация художника, Ян Вермеер, теория коммуникации, экранные искусства, аутентичный шум, Питер Веббер, «Девушка с жемчужной сережкой»

для цитирования

Малолеткин М.Ф. О репрезентации личности художника в кинематографе на примере фильма «Девушка с жемчужной сережкой» // Вестник ВГИК. 2026. Т. 18, № 1. С. 43–56.
<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-43-56>

¹ **Максим Федорович Малолеткин**
аспирант ВГИКа. AuthorID: 1306511

© М.Ф. Малолеткин, 2026

On the Representation of the Artist's Personality in Cinema: the Case of "Girl with a Pearl Earring"

Maxim F. Maloletkin¹

Russian State University of Cinematography n. a. S. A. Gerasimov (VGIK),
3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia.

ORCID: 0000-0003-3724-5346

mail@ffbsoffa.org

ABSTRACT

The cinematic representation of an artist's persona inevitably entails informational transformations. Through an examination of "Girl with a Pearl Earring", this study traces the trajectory of Jan Vermeer's image through a multilayered system of recordings — from literary interpretation to screen incarnation. Rather than serving as an impediment, understatement emerges as a productive form of informational distortion, whilst historical details legitimise artistic fiction. This article continues a series of investigations into "informational noise" within screen arts, previously explored in scholarly publications.

keywords

informational noise, artist representation, Jan Vermeer, communication theory, screen arts, authentic noise, Peter Webber, "Girl with a Pearl Earring"

for citation

Maloletkin M.F. On the representation of the artist's personality in cinema: the case of "Girl with a Pearl Earring". *Vestnik VGIK*, vol. 18, no. 1, 2026, pp. 43–56. (In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-43-56>

¹ **Maxim F. Maloletkin**

post-graduate student, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK). AuthorID: 1306511

ВВЕДЕНИЕ

Репрезентация личности художника в кинематографе представляет собой сложный процесс, в ходе которого историческая фигура трансформируется в художественный образ. При этом исходная информация о человеке неизбежно подвергается искажениям. Последние можно проанализировать с использованием концепции информационного шума — феномена, связанного с непреднамеренными и преднамеренными изменениями сообщения при его передаче от источника к получателю, что в кинорепрезентации исторической личности проявляется как совокупность искажений на всех этапах создания и восприятия образа (согласно математической теории коммуникации К.Э. Шеннона).

«Девушка с жемчужной сережкой» (реж. Питер Веббер, 2003), экранизация одноименного романа Трейси Шевалье (1999), представляет собой интерпретацию истории создания знаменитого портрета работы Яна Вермеера, художника XVII века. В контексте исследований о проявлениях информационного шума в экранных искусствах [4; 5] этот фильм демонстрирует многоуровневый процесс течения информации: от исторического художника — к роману — к кинопроизведению — к зрителю. Такая последовательность создает коммуникативную цепь, на каждом этапе которой возникают различные формы информационных искажений.

Сам роман Шевалье возник как результат субъективной интерпретации картины. Автор признавалась, что идея написать книгу пришла, когда она лежала в постели, разглядывая постер с картиной Вермеера, висевший в ее спальне с 19 лет. Шевалье внезапно подумала: «Интересно, что сделал с ней Вермеер, чтобы она выглядела

так» [8]. Это был первый раз, когда она восприняла картину как портрет взаимоотношений, а не просто изображение девушки. Отсутствие исторических сведений о личности девушки, позировавшей художнику, создало информационную лакуну, которую писательница заполнила художественным вымыслом. Подобная реконструкция уже на литературном уровне порождает значительное информационное искажение, которое затем усиливается в процессе экранизации.

Интересно, что для значимой части аудитории (включая автора исследования) знакомство с полотном Вермеера происходило фрагментарно, без погружения в исторический контекст. В этом смысле такая лакуна становится благодатной почвой для заполнения вымышленным нарративом, что многократно усиливает эффект информационного шума.

В данной работе применяется аналитический подход, основанный на теории информации Шеннона и современных исследованиях информационных искажений в кинонарративах. Этот подход рассматривает движение информации через три ключевых элемента: «Создатель», «Промежуточные фильтры» и «Зритель», каждый из которых становится специфичным источником информационного шума.

В случае анализируемого фильма компонент «Создатель» представляет собой сложную предцепь: *исторический Вермеер* → *писательница Трейси Шевалье* → *режиссер Питер Веббер* → *съёмочная группа*. На каждом из этих подуровней возникает искажение, вызванное трансформацией идеи в конкретные аудиовизуальные решения. Субъективность видения, технические ограничения, психоэмоциональные аспекты творчества и самоцензура становятся факторами, искажающими ис-

ходное сообщение о личности художника. Существенное значение имеют также механизмы адаптации литературного текста и особенности съемочного и монтажно-тонировочного периодов, вносящие дополнительный вклад в формирование сообщения.

«Промежуточными фильтрами» в данной ситуации выступают национальные кинокомиссии, организации, отвечающие за финансирование фильма, кинопрокатные компании и органы власти, регулирующие кинопоказ. Здесь формируется «шум канала» (по Шеннону), связанный с институциональными и алгоритмическими искажениями при передаче информации. Фильм, созданный в начале 2000-х годов, отражает определенную эпоху в кинопроизводстве, когда историческая драма должна была соответствовать жанровым ожиданиям и коммерческим требованиям, что дополнительно деформировало образ Вермеера.

«Зритель» как компонент характеризуется «шумом восприятия» — избирательным вниманием, когнитивными фильтрами и предубеждениями аудитории. Здесь особенно значимы когнитивные ограничения (теория «магического числа 7 ± 2 » Дж. Миллера), позиции декодирования (модель С. Холла), информационная перегрузка и темпоральные флуктуации восприятия — изменения в интерпретации информации зрителем в зависимости от временного контекста просмотра и культурно-исторических условий. Современный зритель, обладающий различными знаниями об искусстве XVII века, воспринимает кинематографический образ Вермеера через призму современных представлений о художнике как о творческой личности, что создает дополнительный слой интерпретационного шума. Этот компонент является наиболее слож-

ным в силу особенностей психологического устройства человека. Хотя каждый зритель индивидуален, выявление групп со схожими характеристиками восприятия позволяет определить устойчивые закономерности информационных искажений на этой стадии.

О СЮЖЕТЕ, ХУДОЖНИКЕ И ЕГО НЕДОСКАЗАННОСТИ

Анализируя репрезентацию личности художника в фильме, следует отметить два ключевых аспекта нарративной организации: линейную структуру повествования и принцип недосказанности как доминирующий художественный прием. Фильм построен по традиционной трехактной системе (приход Грит в дом Вермеера, ее вовлечение в мир искусства, кульминация с созданием портрета), что создает основу для последовательного раскрытия образа художника. Эта последовательность не нарушается ретроспекциями или временными скачками, что соответствует эстетике классического кинематографа. Линейность повествования усиливает доверие зрителя к изображаемым событиям. Отсутствие нелинейной фрагментарности позволяет аудитории глубже погрузиться в представленный мир XVII века, принимая художественный вымысел за потенциально возможную историческую реальность. Такой подход предохраняет зрителя от излишней перегрузки, позволяя наслаждаться каждой минутой фильма.

Центральным элементом создания образа художника в фильме становится принцип недосказанности. Вермеер в исполнении Колина Ферта представлен как замкнутый, молчаливый гений, чьи мотивы и творческие процессы остаются

ся в значительной степени скрытыми не только от окружающих его персонажей, но и от зрителя. Минимализм диалогов Вермеера выполняет двойную функцию: с одной стороны, он мистифицирует образ художника, создавая вокруг него ауру таинственности, с другой — компенсирует отсутствие достоверных исторических сведений о личности реального Вермеера. В сценах, где художник объясняет Грит принципы смешивания красок или организации композиции, его немногословность создает впечатление глубинной мудрости, транслируемой избранному ученику. Однако, с точки зрения информационного шума, такие сцены парадоксальным образом усиливают явление, при котором технологически точные детали и историческая достоверность отдельных элементов создают впечатление общей фактической подлинности, тем самым легитимируя вымышленные аспекты повествования в восприятии зрителя.

Характерно, что фильм избегает прямого изображения момента творческого озарения или раскрытия внутреннего мира художника через монологи. Вместо этого режиссер Питер Веббер использует систему визуальных кодов — взглядов, жестов, полутонов, — которые органично передают невербальную сущность художественного восприятия. Такое решение минимизирует информационный шум, позволяя зрителю воспринимать процесс творчества непосредственно, без избыточных вербальных объяснений, которые могли бы исказить представление о глубинных механизмах творческого процесса. Режиссерская стратегия недосказанности становится не недостатком, а осознанным художественным приемом, соответствующим кинематографической природе медиума и самой сути визуального искусства.

В этом случае молчание и визуальные коды становятся не источником информационной энтропии, а, напротив, точным инструментом трансляции той невербальной коммуникации, которая происходит между художником, моделью и создаваемым произведением.

Концепция «аттракциона», разработанная С.М. Эйзенштейном, находит отражение в структуре фильма как система эмоционально насыщенных моментов, призванных произвести сильное воздействие на зрителя [7; 3, с. 8–27]. В контексте анализа информационного шума эти аттракционы выполняют роль «эмоциональных якорей», которые одновременно привлекают внимание аудитории и компенсируют недостаток исторической достоверности образа художника.

Ключевыми визуальными аттракционами в фильме становятся сцены, связанные с творческим процессом: момент, когда Грит впервые видит камеру-обскуру; эпизод прокалывания уха для ношения сережки; финальная сцена позирования. Эти эпизоды сняты с использованием особой световой драматургии, имитирующей живописную технику Вермеера (боковое освещение, контрастные светотеневые решения, насыщенная цветовая гамма). Такой подход создает визуальные «потрясения», вызывающие у зрителя эмоциональную реакцию и одновременно формирующие представление о художественном видении Вермеера.

Особого внимания заслуживает сцена, в которой Вермеер объясняет Грит принципы смешивания красок. Этот эпизод функционирует как интеллектуальный аттракцион, апеллирующий не к эмоциям, а к познавательному интересу зрителя. Погружение в технические аспекты живописи XVII века создает у аудитории иллю-

зию причастности к творческому процессу и достоверности представленного образа художника. Однако с точки зрения информационного шума такие сцены парадоксальным образом усиливают эффект «аутентичного шума» — когда технологически точные детали служат для легитимации вымышленного повествования.

Такой подход перекликается с идеей творческого процесса как сакрального таинства, недоступного непосвященным. Вермеер систематически скрывает свои незавершенные работы от домочадцев, заказчиков и посторонних наблюдателей. Это не только создает драматическое напряжение в сюжете, но и формирует определенное представление о личности художника как хранителя знания, раскрываемого лишь избранным.

Особенно показательна сцена, в которой Вермеер запрещает жене входить в свою мастерскую, когда он работает. Этот эпизод иллюстрирует не только исторический аспект гендерных отношений XVII века, но и транслирует через него определенный образ творческой личности — как существа, требующего абсолютной изоляции для реализации своего дара. С точки зрения информационного шума такая репрезентация создает искаженное представление о творческом процессе, основанное не на исторических свидетельствах о работе Вермеера (которых практически не сохранилось), а на романтическом мифе о художнике.

Молчание становится особой формой коммуникации между Вермеером и Грит. В сценах позирования доминируют визуальные средства выражения: взгляды, жесты, расположение тел в пространстве. Это киноязыковое решение позволяет передать невербальную природу художественного видения, делая восприятие

более индивидуализированным и личностным. Зритель интерпретирует эти невербальные сигналы через призму собственного культурного опыта, что создает множественность прочтений образа художника без искажений, характерных для избыточных вербальных объяснений.

Избирательность Вермеера в объяснении технических аспектов живописи (он делится знаниями с Грит, но не с собственной женой или заказчиками) также формирует представление о его личности как о человеке, сознательно ограничивающем доступ к профессиональному знанию. Этот аспект образа художника может быть интерпретирован как отражение исторически достоверной практики защиты профессиональных секретов в цеховой системе XVII века. Однако в контексте фильма он приобретает романтизированное звучание, создавая образ художника-отшельника, оторванного от повседневных социальных взаимодействий.

Вместе с тем показательна, что Вермеер выбирает Грит не только как модель, но и как помощницу. Фильм тонко подчеркивает ее природное художественное чутье: деликатный вопрос о возможности вымыть окна в мастерской, сопровождаемый пониманием того, что «свет изменится» (00:25:25 — 00:25:47, см. рис. № 1), замороженность при знакомстве с камерой-обскуром (00:32:53 — 00:32:55, см. рис. № 2), мгновенное схватывание замечания Вермеера о переменчивости цвета облаков (00:39:56 — 00:40:28, рис. № 3) и, наконец, искренняя увлеченность процессом приготовления красок (00:47:13, см. рис. № 4). Эта общность эстетического восприятия углубляет образ художника — Вермеер показан не просто как гений-одиночка, но как человек, способный распознать и оценить родственную художественную

чувствительность вне зависимости от социальных условностей.

В целом недосказанность становится доминантой в формировании образа Вермеера в фильме. Создается информационный парадокс: зритель получает минимум прямой информации о личности художника, но максимум визуальных и эмоциональных стимулов для самостоятельного конструирования этого образа. Такая стратегия одновременно минимизирует конкретные исторические искажения (поскольку не делает категорических утверждений) и создает пространство для множественных интерпретаций, позволяя зрителю активно участвовать в конструировании образа художника. Это отличает фильм Веббера от более эксплицитных биографических картин о художниках, таких как «Фрида» (реж. Джули Теймор, 2002) или «Поллок» (реж. Эд Харрис, 2000), где творческий процесс часто объясняется через вербализацию внутренних состояний протагониста. Здесь мы наблюдаем характерную для киноязыка трансформацию идеи в аудиовизуальное решение, где информационные искажения становятся художественным приемом. Парадоксальным образом недосказанность не увеличивает деструктивный информационный шум (искажающий смысл), а создает его продуктивную форму — контролируемую неопределенность, которая активизирует интерпретационные механизмы зрителя и соответствует природе визуального искусства, всегда предполагающего соучастие воспринимающего сознания в конструировании смысла.

О БЫТОВЫХ ДЕТАЛЯХ

В репрезентации личности художника повседневные элементы нарратива функционируют двояко: формируют представ-

ление о материальной культуре XVII века и одновременно раскрывают характер Вермеера через его взаимодействие с бытовым пространством. Эпизод с закадровым рождением ребенка представляет собой пример эйзенштейновского аттракциона, понимаемого как «сильный момент воздействия на зрителя» [6], где противопоставление визуального отсутствия и звукового присутствия создает эмоциональный шок, стимулирующий активное зрительское восприятие. Режиссерский прием вынесения физиологического процесса за пределы визуального ряда при сохранении звукового сопровождения (крики роженицы, суета домочадцев) создает сильный эмоциональный стимул, контрастирующий с визуальной эстетикой основного повествования. Возникающий информационный разрыв между слышимым и видимым зритель заполняет собственным воображением, что интенсифицирует восприятие образа художника как человека, существующего одновременно в двух мирах: возвышенно-эстетическом и бытовом.

Сцены болезни детей, финансовых затруднений и взаимоотношений с кредитором создают представление о социально-экономической реальности художественной профессии XVII века. Финансовые трудности, визуализированные через скудность некоторых помещений дома, и напряженность в отношениях с тещей конструируют образ художника как человека, находящегося в постоянном противоречии между творческими устремлениями и материальными потребностями. Подобная репрезентация формирует в сознании зрителя классическую дихотомию «гений и быт», придающую образу художника дополнительную психологическую глубину.

Социальная стратификация изображается через пространственное распределе-

ние персонажей и их перемещения. Положение служанки визуализируется через ее локализацию в непарадных помещениях (кухня, подсобные комнаты) и редкие появления в основной части дома. Преодоление этой пространственной сегрегации в сценах приглашения девушки в мастерскую художника формирует представление о персонаже-художнике как о человеке, способном трансцендировать социальные барьеры ради творческих целей.

Бытовые практики эпохи (стирка белья, приготовление пищи, уборка) демонстрируются с внимательностью к историческим деталям, что, помимо создания исторической аутентичности, выполняет функцию характеристики главной героини. Демонстрируемые качества (старательность, внимание к деталям, аккуратность) в дальнейшем повествовании переносятся в контекст художественной деятельности, формируя представление о личности художника, ценящего те же свойства в процессе творчества, что и в повседневных практиках.

Контраст религиозных аспектов (католичество служанки против протестантизма семьи художника) вводится как элемент, имеющий историческое подтверждение, и используется для создания дополнительного драматического напряжения. Визуализация религиозного контекста происходит через интерьерные детали, поведенческие практики (молитвы, посещение церкви) и вербальные маркеры, что способствует формированию образа художника как личности, для которой эстетические ценности преодолевают профессиональные различия.

С точки зрения теории когнитивных ограничений Миллера бытовые сцены могут функционировать как «когнитивные передышки» между эпизодами, насыщен-

ными сложной визуальной информацией и философскими подтекстами. Чередование интеллектуально насыщенных и бытовых сцен позволяет зрителю не превысить предел одновременно обрабатываемой информации (7 ± 2 единицы), обеспечивая оптимальное восприятие сложного культурного материала. Эта структура ритмически организует повествование, создавая комфортные условия для декодирования зрителем основного сообщения о личности и творчестве художника.

Согласно модели декодирования Холла, бытовые детали интерпретируются зрителями с трех основных позиций. При доминантном декодировании происходит полное принятие исторической реконструкции за достоверную, что характерно для массовой аудитории. Переговорная позиция подразумевает частичное принятие исторического нарратива с элементами критической оценки, что свойственно образованной публике с общим представлением об эпохе. Опозиционное декодирование, типичное для профессиональных историков искусства, характеризуется полным осознанием художественной условности представленной реконструкции. Такая множественность прочтений порождает вариативность восприятия образа художника различными категориями зрителей.

Тщательно реконструированные бытовые реалии XVII века формируют доверие аудитории к изображаемому повествованию, что распространяется и на вымышленные элементы сюжета. В результате вымышленные взаимоотношения между художником и моделью воспринимаются как потенциально достоверные, что способствует более глубокому эмоциональному вовлечению зрителя в представленный нарратив о творческой личности.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ «СОЗДАТЕЛЯ» И «ПРОМЕЖУТОЧНОГО ФИЛЬТРА»

История создания фильма представляет особый интерес в контексте анализа информационного шума. Здесь наиболее отчетливо проявляется сложная взаимосвязь между компонентами «Создатель» и «Промежуточные фильтры», которые рассматривались выше. Эти элементы не существуют изолированно, но постоянно влияют друг на друга, формируя многогранную систему преобразования информации на пути от исторической личности XVII века к кинообразу начала XXI столетия.

Проект изначально развивался как международное сотрудничество между кинематографистами Великобритании, Люксембурга и США (IMDb, 2025). Британская Archer Street Productions, люксембургская Delux Productions и американская Lions Gate Films выступили точками сопряжения творческого замысла с институциональными требованиями кинорынка (Синегора, 2002). Примечательно, что голландские киноорганизации отказали создателям в финансировании — иллюстративный пример того, как «Промежуточные фильтры» блокируют определенные каналы передачи информации.

Внутри компонента «Создатель» движение информации от литературного текста Трейси Шевалье к киноязыку Питера Веббера осуществлялось через сценарную адаптацию Оливии Хетред. Она исключила примерно треть сюжета и сознательно отказалась от перенесения внутренних монологов Грит на экран в их первоначальной форме. «Я большая поклонница того, чтобы оставлять вещи за кадром», — признавалась Хетред, подтверждая принцип селективной

передачи информации (Variety, 2004). Здесь мы наблюдаем информационное искажение уже внутри компонента «Создатель», без вмешательства внешних фильтров.

Взаимодействие «Создателя» с «Промежуточными фильтрами» наиболее ярко проявилось в вопросе локаций. Необходимость снимать в Люксембурге, а не в Нидерландах (диктуемая условиями финансирования) создала ситуацию, когда финансовый императив сформировал визуальную эстетику картины. Дом Вермеера был построен на одной из крупнейших люксембургских киностудий, с периодическими выездами съемочной группы в Бельгию и Голландию (Fodors, 2004). Так финансовые ограничения — функция «Промежуточных фильтров» — трансформировались в эстетическое решение — функцию «Создателя».

Оператор Эдуардо Серра, действуя в рамках компонента «Создатель», разработал визуальную концепцию, имитирующую живописную технику Вермеера. Его работа с источниками света, фильтрами и цветовой палитрой создавала не просто визуальный ряд, но формировала определенное представление о восприятии мира художником XVII века (ShotOnWhat?, 2003). Специальные светофильтры, боковое освещение (чаще с левой стороны кадра, как у Вермеера) и контрастная цветокоррекция стали инструментами информационной трансформации, передающими современному зрителю эстетику голландской живописи.

Монтаж завершал преобразования внутри компонента «Создатель». Как признавался Питер Веббер: «Эмоциональная линия изменилась просто потому, что отношения теперь снимались», — что потребовало «множества сложных решений о перестановке сцен» (Future Movies, 2015). Этот финальный этап обработки инфор-

мации внутри компонента «Создатель» подготовил фильм к взаимодействию со следующим звеном коммуникативной цепи — «Промежуточными фильтрами» кинопроката и кинопоказа.

Маркетинговые соображения, определяемые «Промежуточными фильтрами» глобального кинорынка, проникли в самую ткань повествования еще на стадии производства. Международный статус проекта требовал акцентирования универсальных тем — творчества, запретного влечения, противостояния социальным нормам — в ущерб культурно-специфическим элементам голландского общества XVII века. В этом заключается парадоксальное свойство кинематографической информации: «Промежуточный фильтр» способен воздействовать на «Создателя» еще до того, как будет создан конечный информационный продукт.

Таким образом, в фильме наблюдается не линейное движение информации от «Создателя» через «Промежуточные фильтры» к «Зрителю», но сложная система обратных связей и предвосхищающих влияний. «Создатель» интернализирует требования «Промежуточных фильтров», трансформируя свой художественный замысел до его полной реализации. «Промежуточные фильтры», в свою очередь, адаптируются к уникальности творческого продукта. И этот динамический процесс создает многослойное информационное поле, в котором историческая личность Вермеера оказывается многократно преобразованной, превращаясь в культурный конструкт, отвечающий эстетическим и коммерческим ожиданиям начала XXI века.

В ЗАВЕРШЕНИЕ

Недосказанность, функционирующая как сознательная художественная стра-

тегия, создает пространство для множественных интерпретаций личности творца, одновременно минимизируя риск конкретных исторических искажений. Бытовые детали, с одной стороны, конструируют иллюзию исторической достоверности, с другой — формируют романтизированное представление о взаимоотношениях гения и повседневности. Процесс создания фильма, проходящий через систему институциональных и художественных фильтров, демонстрирует неизбежность информационных трансформаций при переходе от исторического материала к аудиовизуальному произведению.

Актерское воплощение становится еще одним убедительным примером продуктивного использования информационных лакун, когда скупость исторических сведений преобразуется в пространство для художественной интерпретации. Минималистичная выразительность, выбранная актерами, резонирует с самой эстетикой живописи Вермеера — искусства тонких визуальных намеков и сдержанной эмоциональности.

Проведенный анализ позволяет проследить, как информационный шум в художественной репрезентации исторической личности трансформируется из потенциальной помехи коммуникации в продуктивный элемент художественной структуры. Преобразования образа Вермеера через литературную интерпретацию и кинематографическое воплощение формируют многоуровневую систему смыслов, где исторические лакуны заполняются художественным вымыслом. Подобный процесс согласуется с природой искусства, которое предполагает пространство для субъективного восприятия, вовлекая зрителя в активное соучастие в смыслообразовании.



Рис. 1. Сцена с вопросом о мытье окна в мастерской (00:25:24 — 00:25:47). Грит демонстрирует интуитивное понимание важности освещения для живописи



Рис. 2. Знакомство с камерой-обскурой (00:32:53 — 00:32:55). Визуальный аттракцион, демонстрирующий технические аспекты живописи XVII века и создающий эффект «аутентичного шума»



Рис. 3. Сцена восприятия облаков (00:39:56 — 00:40:28). Грит демонстрирует художественную восприимчивость и обучаемость, чутко реагируя на замечания Вермеера о цвете



Рис. 4. Работа с красителями (00:47:14). Грит увлеченно занимается приготовлением красок, что подчеркивает ее естественную склонность к художественному творчеству

ЛИТЕРАТУРА

1. Кемарская И.Н. Аттракцион как элемент экранной драматургии // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 2018. № 3. С. 17–30. DOI: 10.30547/vestnik.journ.3.2018.1730
2. Кемарская И.Н. Драматургия телевизионного зрелища как аналог синтаксиса аудиовизуального языка // Вестник Российского университета дружбы народов.

- Серия: Литературоведение. Журналистика. 2021. Т. 26, № 1. С. 99–106. <http://dx.doi.org/10.22363/2312-9220-2021-26-1-99-106>
3. Клюева Л.Б. С. Эйзенштейн. Агрессия дискурса: теоретическое обоснование // Вестник ВГИК. 2020. Т. 12, № 3 (45). С. 8–27.
 4. Малолеткин М.Ф. Проблематика информационного шума в контексте современного кинематографа // Художественная культура. 2024. № 3. С. 534–567. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-534-567>
 5. Малолеткин М.Ф. «О, дивный эфемерный мир!» Размышления о нелинейности в экранных искусствах // Художественная культура. 2025. № 2. С. 414–447. DOI: 10.51678/2226–0072–2025–2-414-447
 6. Эйзенштейн С.М. Метод. Grundproblem. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002. Т. 1. 445 с.
 7. Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. 588 с.
 8. Chevalier T. Girl with a Pearl Earring, Tracy Chevalier's Official Website. URL: <https://tracychevalier.com/my-novels/girl-with-a-pearl-earring> (дата обращения: 19.05.2025).
 9. Ebert R. Girl With a Pearl Earring movie review, 2003. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/girl-with-a-pearl-earring-2003> (дата обращения: 19.05.2025).
 10. Girl with a Pearl Earring, Company credits, 2003. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0335119/companycredits/> (дата обращения: 19.05.2025).
 11. Girl with a Pearl Earring. Technical Specifications, ShotOnWhat? 2003. URL: <https://shotonwhat.com/girl-with-a-pearl-earring-2003> (дата обращения: 19.05.2025).
 12. Hall S. Encoding and Decoding in the Television Discourse. Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, 1973. URL: <https://web.archive.org/web/20201127011216/https://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/history/cccs/stencilled-occasional-papers/1to8and11to24and38to48/SOP07.pdf> (дата обращения: 19.05.2025).
 13. Huggins N. Peter Webber Interview, Future Movies, 2003. URL: <https://www.futuremovies.co.uk/filmmaking/peter-webber-interview/nik-huggins> (дата обращения: 19.05.2025).
 14. Miller G.A. The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information, Psychological Review, 1956, vol. 63. no. 2, pp. 81–97.
 15. Pearl Earring rolls in Luxembourg, Cineuropa, 2003. URL: <https://cineuropa.org/en/newsdetail/17588/> (дата обращения: 19.05.2025).
 16. Shannon C.E., Weaver W. The Mathematical Theory of Communication, The University of Illinois Press, 1964. People.math.harvard.edu. URL: <https://people.math.harvard.edu/~ctm/home/text/others/shannon/entropy/entropy.pdf> (дата обращения: 05.05.2025).
 17. The Girl in the Pearl Earring in Luxembourg, Fodor's Travel Talk Forums, 2003. URL: <https://www.fodors.com/community/europe/the-girl-in-the-pearl-earring-in-luxembourg-383700/> (дата обращения: 19.05.2025).
 18. Weddle D. Girl With a Pearl Earring // Variety. 2004. 24 February. URL: <https://variety.com/2004/film/awards/girl-with-a-pearl-earring-2-1117898332/> (дата обращения: 19.05.2025).

REFERENCES

1. Kemarskaya, I.N. Attraksion kak element ekranoy dramaturgii [Attraction as an element of screen dramaturgy]. Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 10: Zhurnalistika [Moscow University Journalism Bulletin. Series 10: Journalism], 2018, no. 3, pp. 17–30. DOI: 10.30547/vestnik.journ.3.2018.1730. (In Russ.)
2. Kemarskaya, I.N. Dramaturgiya televizionnogo zrelishcha kak analog sintaksisa audiovizual'nogo yazyka [Dramaturgy of television spectacle as an analogue of audiovisual language syntax]. Seriya: Literaturovedenie. Zhurnalistika [RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism], vol. 26. Vestnik Rossiyskogo universiteta družby narodov, 2021, no. 1, pp. 99–106. DOI: 10.22363/2312-9220-2021-26-1-99-106 (In Russ.)

3. Klyueva, L.B. S. Eyzenshteyn. Agressiya diskursa: teoreticheskoe obosnovanie [S. Eisenstein. Discourse aggression: theoretical foundation]. vol. 12. Vestnik VGIK, no. 3 (45), 2020, pp. 8–27.
4. Maloletkin, M.F. Problematika informatsionnogo shuma v kontekste sovremennogo kinematografa [The problematic of informational noise in the context of contemporary cinema]. Khudozhestvennaya kul'tura, no. 3, 2024, pp. 534–567. DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-534-567 (In Russ.)
5. Maloletkin, M.F. “O, divnyy efemerniy mir!” Razmyshleniya o nelineynosti v ekrannykh iskusstvakh [“O brave ephemeral world!” Reflections on non-linearity in screen arts]. Khudozhestvennaya kul'tura, no. 2, 2025, pp. 414–447. DOI: 10.51678/2226-0072-2025-2-414-447 (In Russ.)
6. Eyzenshteyn, S.M. Metod. Vol. 1. Grundproblem [Method. Vol. 1. Grundproblem]. Moscow, Muzey kino, Eyzenshteyn-tsentr, 2002, 445 p. (In Russ.)
7. Eyzenshteyn, S.M. Montazh [Montage]. Moscow, Muzey kino Publ., 2000. 588 p. (In Russ.)
8. Chevalier, T. Girl with a Pearl Earring. Tracy Chevalier's Official Website. Available at: <https://tracychevalier.com/my-novels/girl-with-a-pearl-earring> (Accessed 16 May 2025).
9. Ebert, R. Girl With a Pearl Earring movie review, 2003. Available at: <https://www.rogerebert.com/reviews/girl-with-a-pearl-earring-2003> (Accessed 19 May 2025).
10. Girl with a Pearl Earring (2003) — Company credits. IMDb. Available at: <https://www.imdb.com/title/tt0335119/companycredits/> (Accessed 19 May 2025).
11. Girl with a Pearl Earring. Technical Specifications. ShotOnWhat? 2003 Available at: <https://shotonwhat.com/girl-with-a-pearl-earring-2003> (Accessed 19 May 2025).
12. Hall, S. Encoding and Decoding in the Television Discourse. Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, 1973. Available at: <https://web.archive.org/web/20201127011216/https://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/history/cccs/stencilled-occasional-papers/1to8and11to24and38to48/SOP07.pdf> (Accessed 19 May 2025).
13. Huggins, N. Peter Webber Interview. Future Movies, 2003. Available at: <https://www.futuremovies.co.uk/filmmaking/peter-webber-interview/nik-huggins> (Accessed 19 May 2025).
14. Miller, G.A. The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information. Psychological Review, 1956, vol. 63, no. 2, pp. 81–97.
15. Pearl Earring rolls in Luxembourg. Cineuropa, 2003. Available at: <https://cineuropa.org/en/newsdetail/17588/> (Accessed 19 May 2025).
16. Shannon, C.E., Weaver W. The Mathematical Theory of Communication. The University of Illinois Press, 1964. Available at: <https://people.math.harvard.edu/~ctm/home/text/others/shannon/entropy/entropy.pdf> (Accessed 05 May 2025).
17. The Girl in the Pearl Earring in Luxembourg. Fodor's Travel Talk Forums, 2003. Available at: <https://www.fodors.com/community/europe/the-girl-in-the-pearl-earring-in-luxembourg-383700/> (Accessed 19 May 2025).
18. Weddle, D. Girl With a Pearl Earring, Variety, 2004. Available at: <https://variety.com/2004/film/awards/girl-with-a-pearl-earring-2-1117898332/> (Accessed 19 May 2025).

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **24.06.2025**
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **25.07.2025**
Принята к публикации / Accepted for publication **03.10.2025**