

Научный журнал

ISSN 2074-0832 (Print)  
ISSN 2713-2471 (Online)

Вестник

# ВГИК

www.vgik.info

## В НОМЕРЕ:

### ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

Г.С. Прожико

«Мы рождены, чтоб сказку  
сделать былью...»

Мифотворчество отечественной  
кинохроники 1930-х годов

### КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ

Ю.В. Зубкина

Образ героя-подвижника  
в кинематографе оттепели

### ПЕРФОРМАНС

Ф.М. Протоиоров

Костюм как компонент кинообраза  
и индикатор социокультурных  
изменений в обществе

### КУЛЬТУРА ЭКРАНА

Н.Б. Кириллова

Репрезентация идей и образов  
Максима Горького  
в истории экранной культуры

### ТЕЛЕВИДЕНИЕ

В.В. Шабалин

Методология адаптации  
на экране визуальной копии  
объекта в мизансцене

В ДОБРЫЙ ПУТЬ, ВЫПУСКНИКИ!



# № 2(56)

Том 15 ИЮНЬ 2023

# ИРАНСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ ПОСЕТИЛИ ВГИК

*В «Дни иранского кино» в Москве ВГИК посетила делегация известных иранских кинематографистов. Гости встретились с ректором ВГИК В.С. Малышевым, обсудили актуальные вопросы организации учебного процесса, побывали на факультете анимации и мультимедиа, ознакомились с выставкой костюмов в галерее «Кинограф», побывали в Музее ВГИК*







Автор скульптурной композиции — А. Благостнов  
 Автор идеи — кинорежиссер и сценарист, народный артист России,  
 профессор режиссерского факультета ВГИК С. Соловьев

## ВГИК

### Информационно-аналитический журнал

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-33969 от 7 ноября 2008 г. Выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций ISSN 2074-0832  
 Тираж — 500 экз. Первый завод 100 экз.  
 Периодичность — 4 раза в год

Публикуемые в журнале научные статьи отвечают требованиям ВАК Минобрнауки России по отраслям науки: Искусствоведение, Философские науки, Культурология, соответствуют паспортам научной специальности:

- 5.10.3. Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные искусства) (искусствоведение)
- 5.7.3. Эстетика (философские науки)
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология)
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (философские науки)
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение)

### Учредитель журнала:

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова

Адрес редакции: Россия,  
 129226, Москва, ул. Вильгельма  
 Пика, д. 3  
<http://www.vgik.info/science/bulletin/e-mail:vestnik-vgik@vgik.info>  
<https://vestnik-vgik.com>

### Дизайн и верстка:

Редакционно-издательский отдел  
 Дизайн и верстка  
 И.А. Сеничкина  
 Корректор Д.А. Адыхраева

### Редактура текстов на английском языке:

Лаборатория зарубежного кино  
 ВГИК

### Дизайн-макет обложки

И. Сеничкина

### Отпечатано в типографии:

ООО «Кандлер» 150008,  
 г. Ярославль, ул. Клубная, 4-49  
 Заказ № 3781

Использование материалов журнала частично или целиком допускается только с письменного разрешения редакции.

Рукописи публикуются по решению Редакционного совета журнала, не возвращаются

© Редакция журнала  
 «Вестник ВГИК», 2023

## РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ НАУЧНОГО ЖУРНАЛА

### ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

**Мальшиев В.С.**

И.о. ректор ВГИК, академик РАО, доктор искусствоведения, кандидат экономических наук, профессор

### ЧЛЕНЫ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА

**Арабов Ю.Н.**

Заслуженный деятель искусств РФ, профессор, зав. кафедрой драматургии кино ВГИК

**Боймерс Биргит**  
(Великобритания)

доктор наук, профессор Университета г. Аберистгит (Отдел «Театр, кино и ТВ»); главный редактор журнала "Studies in Russian and Soviet Cinema" («Исследования российского и советского кино»), редактор web-site "Kinokultura"

**Буров А.М.**

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК

**Восколович Н.А.**

доктор экономических наук, профессор кафедры экономики труда и персонала экономического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

**Гордин В.Э.**

доктор экономических наук, профессор НИУ ВШЭ в Санкт-Петербурге

**Добросоцкий В.И.**

доктор экономических наук, заведующий кафедрой управления и права МГИМО

**Друбек Наташа**  
(Германия)

доктор наук, профессор Питер Сонди Институт сравнительной литературы, Свободный университет Берлина, главный редактор журнала "Apparatus": Фильм, Медиа и цифровая культура в Центральной и Восточной Европе

**Жабский М.И.**

доктор социологических наук, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского сектора ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии»

**Караваяев Д.Л.**

кандидат искусствоведения, заместитель проректора по науке, директор Научно-исследовательского центра кинообразования и экранных искусств, ВГИК

**Кириллова Н.Б.**

доктор культурологии, профессор кафедры культурологии и социально-культурной деятельности УрФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Заслуженный деятель искусств РФ

**Криволюцкий Ю.В.**

доктор экономических наук, профессор кафедры производственного менеджмента и маркетинга МАИ

**Кривицун О.А.**

доктор философских наук, профессор, Заслуженный деятель искусств РФ, академик РАХ, зав. отделом теории искусств Института теории и истории изобразительных искусств РАХ

**Маньковская Н.Б.**

доктор философских наук, главный научный сотрудник сектора эстетики Института философии РАН

**Молчанов И.Н.**

доктор экономических наук, профессор кафедры политической экономики МГУ; профессор Департамента общественных финансов Финансового университета при Правительстве РФ

**Николаева-Чинарова А.П.**

доктор философских наук, кандидат экономических наук, директор Центра непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры, ВГИК

**Прожиго Г.С.**

доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК

**Рейзен О.К.**

доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК

**Русинова Е.А.**

доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой звукорежиссуры, ВГИК

**Свешников А.В.**

доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, профессор кафедры рисунка и живописи ВГИК

**Сидоренко В.И.**

кандидат экономических наук, профессор, зав. кафедрой продюсерского мастерства ВГИК

**Соколов С.М.**

Заслуженный деятель искусств РФ, профессор, зав. кафедрой анимации и компьютерной графики ВГИК

**Уразова С.Л.**

доктор филологических наук, доцент, главный редактор журнала «Вестник ВГИК»

**Хикс Джереми**  
(Великобритания)

доктор наук, преподаватель колледжа Королевы Марии при Лондонском университете, зав. отделом русской культуры и кино; соредатор научного интернет-сайта "Kinokultura"

**Хотиненко В.И.**

Народный артист РФ, профессор, зав. кафедрой режиссуры игрового фильма ВГИК

**Хренов Н.А.**

доктор философских наук, профессор, Сектор художественных проблем медиа Отдела медийных и массовых искусств Государственного института искусствования

**Цыркун Н.А.**

доктор искусствоведения, главный научный сотрудник кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ)

**Ясулович И.Н.**

Народный артист РФ, профессор, зав. кафедрой актерского мастерства ВГИК



Решением Президиума Высшей аттестационной комиссии Минобрнауки России журнал «Вестник ВГИК» включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых публикуются основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.  
Квартирование — К2.

## СОДЕРЖАНИЕ

### ХРОНИКА В ДЕТАЛЯХ | АКТУАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ

- 6 На пути к профессиональной зрелости

### ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

- 8 Г.С. Прожико. «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью...»

Мифотворчество отечественной кинохроники 1930-х годов

- 22 Н.В. Котик. Социокультурная природа канона:

опыт искусства и сталинского кинематографа

### КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

- 38 Ю.В. Зубкина. Образ героя-подвижника в кинематографе оттепели

- 52 Е.В. Минаева. Роль мотива праздника в драматургии фильма

с экзистенциальным конфликтом

### ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

- 66 Ф.М. Провоторов. Костюм как компонент кинообраза и индикатор

социокультурных изменений в обществе

- 81 Н.Ю. Яровая. Модификации визуальных стилей компьютерной анимации

### КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

- 98 Н.Б. Кириллова. Репрезентация идей и образов Максима Горького

в истории экранной культуры

### МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

- 114 Н.С. Титоренко. Типология женских мифологических образов

в скандинавской криминальной драме

- 127 Т.С. Сергеева. Танец как образно-смысловое воплощение

экзистенциальных сюжетов в фильмах Карлоса Сауры

и Педро Альмодовара

### ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

- 140 В.В. Шабалин. Методология адаптации на экране визуальной копии объекта

в мизансцене

### ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ | КНИЖНАЯ ПОЛКА

Библиотека ВГИК

- 150 SUMMARY | ПРЕЗЕНТАЦИЯ АВТОРОВ

- 158 РЕКОМЕНДАЦИИ АВТОРАМ

## ACADEMIC PERIODICAL'S EDITORIAL BOARD

### CHAIRMAN

**Malyshev V.S.** Acting Rector VGIK, Academician of The Russian Academy of Education, Dr. of Art, PhD in Economics, Professor

### MEMBERS OF EDITORIAL BOARD

**Arabov Y.N.** Professor, head of the Screenwriting Department, VGIK, Honoured Arts Worker of the Russian Federation

**Birgit Beumers**  
(United Kingdom) Dr., Professor, Aberystwyth University (Department of Theatre, Cinema and TV), editor-in-chief of the "Studies in Russian and Soviet Cinema" magazine, editor of the "Kinokultura" website

**Burov A.M.** Dr. in Art, Assistant Professor, Professor of the Department of Aesthetics, History and Theory of Culture VGIK

**Voskolovych N.A.** Dr. in Economic Sciences, Professor at the Department of Economics of labor and personnel of the economic faculty of Lomonosov Moscow State University

**Gordin V.E.** Dr. in Economics, Professor of the Higher School of Economics in St. Petersburg

**Dobrosotsky V.I.** Dr. in Economic Sciences, Head of the Department of Management and Law at MGIMO

**Natascha Drubek**  
(Germany) Dr., Professor, Peter Szondi-Institut, Freie Universität Berlin, chief-editor journal Apparatus: Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe

**Zhabskiy M.I.** Dr. in Sociology, VGIK, Leading Researcher, Research Sector, FGBOU DPO "Academy of Media Industry"

**Karavaev D.L.** PhD in Art, Deputy Vice Rector for Science, Director of the Research Centre for Film Education and Screen Arts, VGIK

**Kirillova N.B.** Dr. in Culturology, Professor, Department of Culturology and Sociocultural Activities, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N.Yeltsin, Honoured Arts Worker of the Russian Federation

**Krivolutskiy Yu. V.** Dr. of Economic Sciences, Professor of faculty of industrial management and marketing Moscow aviation institute (Technical University) MAI

**Krivtsun O.A.** Dr. in Philosophy, Professor, Honored Artist of the Russian Federation, Academician of the Russian Academy of Arts, head of the Art Theory Department, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, the Russian Academy of Arts

**Mankovskaya N.B.** Dr. in Philosophy, Chief Research Fellow of the Aesthetics Department, the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences (IPGRAS)

**Molchanov I.N.** Dr. of Economic Sciences, Professor of "Political Economy", Lomonosov Moscow State University, Professor of Department of Public Finance Financial University under the Government of the Russian Federation

**Nikolaeva-Chinarova A.P.** Dr. in Philosophy, PhD in Economics, Director of the Center for Continuing Education and Advanced Training of Creative and Management Personnel in the Sphere of Culture, VGIK

**Prozhiko G.S.** Dr. in Art, Professor, Cinema Studies Department, VGIK

**Reizen O.K.** Dr. in Art, Professor, Cinema Studies Department, VGIK

**Rusinova E.A.** Dr. in Art, Assistant Professor, Head of the Department of Sound Engineering, VGIK

**Sveshnikov A.V.** Dr. in Art, Professor, Department of Drawing and Painting, VGIK

**Sidorenko V. I.** PhD in Economics, Professor, head of the Producing Department, VGIK

**Sokolov S.M.** Professor, head of the Animation and Computer Graphics Department (VGIK), Honoured Arts Worker of the Russian Federation

**Urazova S.L.** Dr. in Philology, Assistant Professor, editor-in-chief of the "Vestnik VGIK"

**Jeremy Hicks**  
(United Kingdom) Dr., lecturer, Queen Mary's College (University of London ), Deputy Head of Russian Culture and Cinema Department, coeditor of the "Kinokultura" educational website

**Khotinenko V.I.** People's Artist of the Russian Federation, Professor, head of the Fiction Film Directing Department, VGIK

**Khrenov N.A.** Dr. in Philosophy, Professor, Section of Media Artistic Problems, State institute of Cultural Studies.

**Tsyrukun N.A.** Dr. in Art, Chief Researcher of the Department of Cinema and Contemporary Art at the Russian State University for the Humanities (RSUH)

**Yasulovich I.N.** People's Artist of the Russian Federation, Professor, head of the Acting Skills Department, VGIK

“VGIR Vestnik” (“Journal of Film Arts and Film Studies”) is a peer-reviewed journal which is included into the list of scientific periodicals and editions approved by the Presidium of the Higher Attestation Commission (VAK) of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation for publishing the major scientific results in dissertations for the advanced academic degrees of Doctor of Sciences and Candidate of Sciences. Quartile — Q2.

## CONTENT

### EVENTS IN THE DETAILS | CURRENT EVENTS

- 6 **On the path to professional maturity**

### FILM THEORY AND FILM HISTORY | AUDIOVISUAL ARTS

- 8 G.S. Prozhiko. “We Were Born to Make a Fairy Tale Come True...”

### Myth-Making of the National Newsreels of the 1930s

- 22 N.V. Kotik. The Socio-Cultural Nature of the Canon: The Art and Cinema of the Stalinist Era

### FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

- 38 Yu.V. Zubkina. The Image of the Ascetic Hero in the Cinema of the Thaw

- 52 E.V. Minaeva. The Role of the Festivity Motif in Dramatic Structure of the Film with an Existential Conflict

### PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

- 66 F.M. Provotorov. Costume as a Component of Film Image and an Indicator of Socio-cultural Changes in Society

- 81 N.Yu. Yarovaya. Modification of Visual Styles in Computer Animation

### SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

- 98 N.B. Kirillova. Representation of Maxim Gorky's Ideas and Images in the History of Screen Culture

### WORLD CINEMA | ANALYSIS

- 114 N.S. Titorenko. Typology of female mythological images in Scandinavian crime drama

- 127 T.S. Sergeeva. Dance as a Figurative and Semantic Embodiment of Existential Themes in the Films of Carlos Saura and Pedro Almodovar

### TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

- 140 V.V. Shabalin. Methodology of on-Screen Adaptation of a Visual Copy of an Object in Mise-en-Scene

- 36, 64, 96, 149 **READING ROOM | BOOKSHELF**

- 150 **SUMMARY | PRESENTATION OF AUTHORS**

- 158 **RECOMMENDATIONS AUTHORS**



# НА ПУТИ К ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ЗРЕЛОСТИ

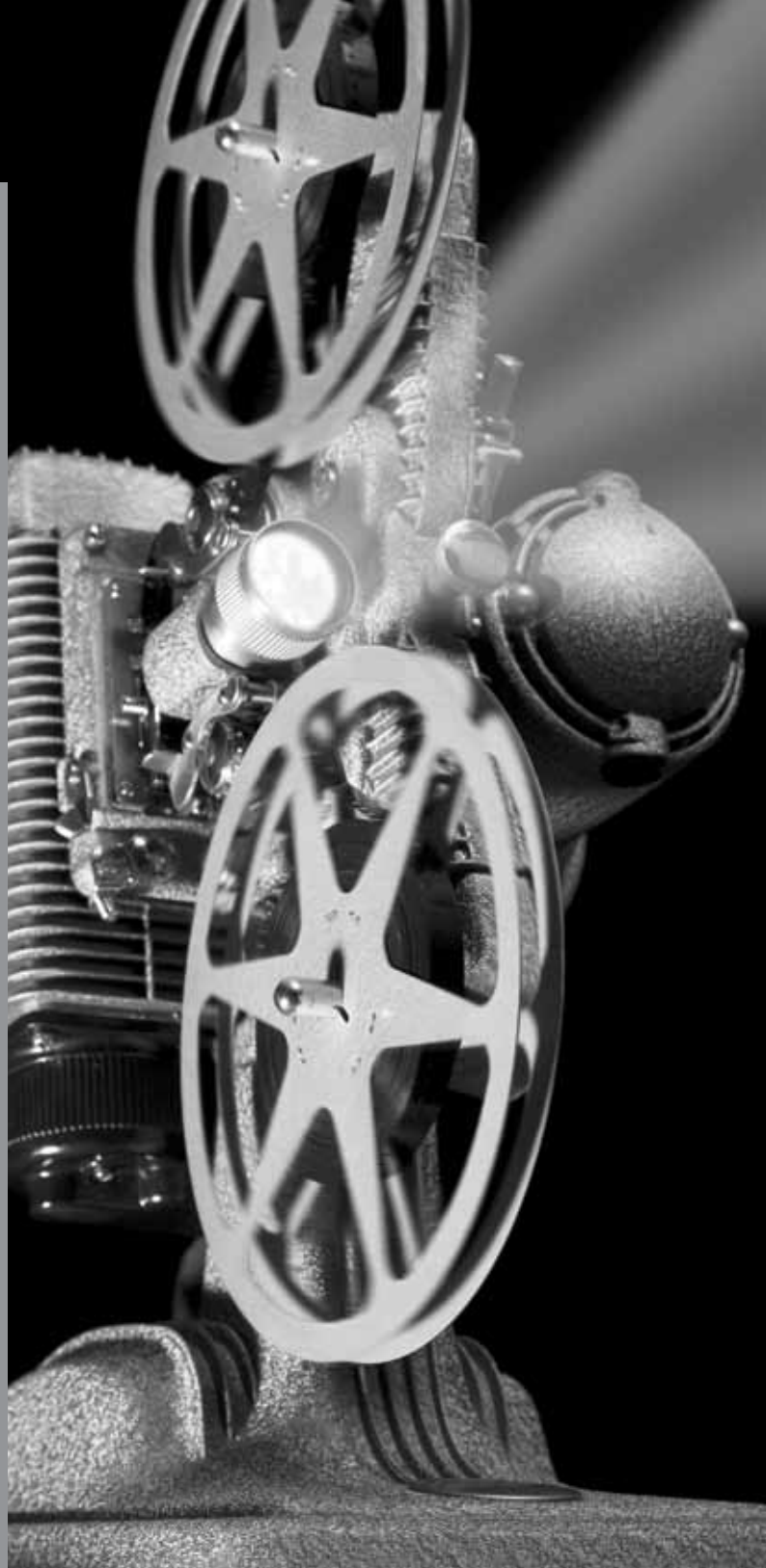
**Н**ачало летнего периода в вузах — пора напряженная. Это время защит выпускниками дипломных работ, важный этап на пути к профессиональной зрелости. В июне защиты дипломов прошли и во ВГИКе.

Качество дипломов выпускников *по специальности «Киноведение» на сценарно-киноведческом факультете* оценивала Государственная экзаменационная комиссия (ГЭК), ее возглавил Специальный представитель Президента РФ по международному культурному сотрудничеству, действительный член (академик) Академии гуманитарных наук *М.Е. Швыдкой*, отметивший высокий уровень подготовки, основательный анализ актуальных проблем киноискусства, свободу выражения мысли в работах студентов-киноведов мастерской профессора А.Н. Медведева. Не менее успешно защитили дипломы и выпускники по направлению *«Драматургия» (бакалавриат/магистратура), прошедшие на сценарно-киноведческом факультете*. Большая часть работ удостоилась высокой оценки. Председатель ГЭК, заслуженный деятель искусств РСФСР, вице-президент Академии «Ника» *П.К. Финн-Хальфин* отметил высокий уровень подготовки, визуальность, красоту изложения в дипломных сценариях выпускников. На *продюсерском факультете* ГЭК возглавил *Д.А. Давиденко*, директор Департамента кинематографии и цифрового развития Министерства культуры РФ, продюсер, кандидат искусствоведения. Большинство работ оценено на «отлично», три диплома — на «хорошо». Особо были отмечены дипломы с высокой степенью новизны и оригинальности профессиональных решений, организационных подходов. С успехом прошли защиты и на *операторском факультете*, где председателем ГЭК был заслуженный деятель искусств, лауреат премий «НИКА» и «Золотой Орел» *С.А. Мачильский*, отметивший: выпускники ВГИК демонстрируют знания и умения, свидетельствующие о способности квалифицированно решать задачи профессиональной деятельности кинооператора.

И на *художественном факультете* дипломный показ работ порадовал членов ГЭК. Комиссию возглавил Глава секции художников театра, кино и ТВ Московского союза художников, почетный член РАХ *В.Н. Архипов*. Отмечались широта литературно-драматических интересов выпускников, разнообразие интерпретации сложных по тематике сюжетов. А на кафедре звукорежиссуры прошла Государственная итоговая аттестация по специальности «Звукорежиссура аудиовизуальных искусств» — по направлениям: 55.05.02 (специалитет) и 55.09.03 (ассистентура-стажировка). В первом случае ГИА возглавил *С.Ю. Карпенко*, звукорежиссер, лауреат премии «Золотой орел», академик Киноакадемии «Золотой орел», во втором — *В.М. Персов*, заслуженный деятель искусств РФ, звукорежиссер, лауреат премии «НИКА», профессор кафедры звукорежиссуры Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения. И это были блестящие защиты!

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА | 5.10.1. | 5.10.3.





## «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью...» Мифотворчество отечественной кинохроники 1930-х годов

**Г.С. Прожико**

доктор искусствоведения, профессор

ORCID: 009-0009-7229-6537

*Статья рассматривает диалектику творческой практики хроникеров 1930-х годов сквозь призму ее мифотворческой функции, связанной со стремлением не только запечатлеть современность в череде реальных событий, но и извлечь из многообразия фактов образы будущего. Так формировался в хронике экранный канон идеализированного, мифологизированного воплощения реальности.*

кинохроника,  
«мифическое  
сознание»,  
диалектика  
правды  
кинофакта,  
мифотворчество,  
канон,  
героическая  
норма,  
нормативная  
эстетика

*«Нужно быть до последней степени близоруким в науке, даже просто слепым, чтобы не заметить, что миф есть (для мифического сознания, конечно) наивысшая по своей конкретности, максимально интенсивная и в величайшей мере напряженная реальность. Это не выдумка, но — наиболее яркая и самая подлинная действительность. Это — совершенно необходимая категория мысли и жизни, далекая от всякой случайности и произвола»<sup>1</sup>.*

А.Ф. Лосев

### «Мифическое сознание»

Название статьи отсылает в эпоху легендарную, которую иные именуют трагической, другие — вдохновляющей, но никто не позволяет срединный «градус» эмоциональной трактовки того времени — наших 1930-х годов. Напомним, что послереволюционное десятилетие прошло в сознании людей в жесткой, «черно-белой» реакции на происходящие события, а решающим слоганом в те годы становится «борьба»: от гражданской войны до борьбы со старым бытом, прежними критериями в истории и искусстве. Ведущей формой становится отрицание, разрушение... Рубеж 1930-х в общественном сознании ознаменован резким сломом вектора коллективных чувствований: от резкого неприятия прошлого — к программированию и созиданию будущего. Оно виделось сознанием нашего народа, воспитанного в традициях двухуровневого религиозного миропонимания («земная юдоль» и рай) как идеальная форма бытия: не рай, конечно,

<sup>1</sup> Лосев А.Ф.  
Диалектика мифа. М.:  
Мысль, 2001. С. 36.

но... некий светлый мир, коммунизм. Слоган того времени нанесен в заголовок.

Программированием этого будущего идеального мира занимались вполне компетентные специалисты, развернувшие гигантские планы электрификации, индустриализации, просвещения народных масс. Но ключевым словом в лозунге становится убедительное «Мы». Годы 1930-е — время формирования новой общности и нового человека — советского. Стройки пятилетки смели устойчивую патриархальную структуру российского общества, переместили огромные массы людей, молодых в основном, на новые земли и выдвинули новые критерии жизненных ценностей, превратившиеся в популярные слоганы времени, в частности, — «Если страна прикажет быть героем, у нас героем становится любой».

Особой судьбой отмечены пути создания и понимания хроники этого периода. До сих пор бытует простодушная уверенность в единственной задаче хроники — «отражение реальности», не случаен весьма сомнительный термин «экранный документ», который базируется на идее простого экранного удвоения реальности. На самом деле, смысловое послание хроникального кадра состоит не только и не столько в запечатлении драматургической фантазии самой жизни, но и в избирательном видении современника с камерой и субъективным способе запечатления фрагментов жизни. Добавим, что зритель тоже осознает экранное послание избирательно, сообразно своему опыту, эрудиции, концепции истории. Таким образом, любой кинофакт несет в себе документ чувствований, иллюзий и мифов людей с кинокамерой, современников снимающихся событий.

Хроникеры 1930-х были людьми своего времени, и им также хотелось не столько оставить потомкам летопись своего времени, сколько в дне сегодняшнем увидеть ростки будущего прекрасного мира. Для этого не нужно было творить ходульные инсценировки: будущее прорастает из настоящего. Потому в хронике 1930-х присутствует желание не только своими хроникальными сюжетами способствовать строительству новой жизни через съемку героев труда, репортажи о рождении заводов и фабрик, картин преображения сегодняшней реальности в новый мир, но и использовать экран как инструмент борьбы с недостатками, с барьерами на пути к достижению этого мира. Но было и важное стремление увидеть эти ростки будущего уже сейчас, в настоящем, чтобы уверить зрителя в достоинстве современной действительности через ее эстетизацию в момент запечатления. Именно поиски выразительности, гармонии



снимаемого мира отличают среди всех других качеств труд хроникеров начала 1930-х годов.

Векторы творческих усилий кинематографистов того времени четко делятся на две задачи. Одна направлена на личное участие в созидании правильного и судьбоносного *Настоящего*, но осознаваемого как первоначальная ступень *Будущего*. Двухуровневость сознания, базирующегося на *Вере*, предполагает постоянное сосуществование образа текущей реальности с требованием повседневных трудовых поступков и условным образом — моделью будущего мира, создаваемого руками людей. Вспомним известную притчу о строителях собора: для одних их труд — класть кирпичи, для других — созидание прекрасного собора мечты. Второй вектор труда хроникеров собирал крупницы этой утопической мечты в настоящем, визуализируя разные грани абстрактных мечтаний о «прекрасном человеке на прекрасной земле».

История — дама экономная, любит рифмовать сюжеты. В данном случае рифму можно найти у древних греков — формирование полиса и рождение новой общности, включая и сопровождающие ее категории: «героическая норма», норма отношений человека и коллектива, а также появление эстетической нормы отображения идеального мира — от структуры общности до идеального человека в искусстве.

«Полис становился высшей и главной ценностью, и главный и высший долг гражданина состоял в том, чтобы эту ценность хранить, утверждать и развивать. Принесение себя и своих интересов в жертву родине — источник *героической нормы*, одна из важнейших черт античного мира»<sup>2</sup>. Если бы не упоминание о полисе, могло показаться, что речь идет об идеологической программе советского общества 1930-х годов.

Не помышляя ни в коей мере сравнивать античность и рождающееся на территории России в 1930-е годы новое общество, обратим внимание на методологическую схожесть путей соединения людей в единую общность, в социум со своими идеальными моделями внутренней структуры и сопряжения отдельного человеческого атома и целого. И потому столь значительна здесь роль примера. Это не столько программа внутреннего самосовершенствования отдельного индивида, сколько идеальная норма структурной единицы социального сообщества.

Хроникеры начала 1930-х годов не только создают экранный канон идеального мира социализма, но и резко меняют даже собственный статус в обществе, возлагая на себя прежде не

<sup>2</sup> Кнабе Г.  
Русская античность.  
М.: РГГУ, 2000. С. 15.

существовавшие задачи и формы труда. Экранный канон советской действительности и его составляющие — *советский человек, социалистическая страна, советский народ* — рождались не сразу. Именно первые годы 1930-х представляют собой период поиска элементов и фрагментов будущего канона.

Если оглянуться на преобладающий стиль кинематографа 1930-х, то вполне можно найти аналогию «сочинения» мифологизированного героя, вполне реального для современников, и... мифа, перекочевавшего в условный мир для последующих поколений. Из собственного детства помню, что на детских сеансах послевоенных кинотеатров наряду с киносказками «Золушка» (1947, режиссеры Н.Н. Кошеров, М.Г. Шапиро) и «Кощей бессмертный» (1944, режиссеры А.А. Роу) шел «Чапаев» (1934, режиссеры Бр. Васильевы) и «Подвиг разведчика» (1947, режиссер Б.В. Барнет).

Нельзя не согласиться с известным философом, видным деятелем культуры А.Ф. Лосевым, который справедливо соединял в своем исследовании о мифе категории действительности и мифической содержательности: «Миф начисто и всецело реален и объективен; и даже в нем никогда не может быть поставлено и вопроса о том, реальны или нет соответствующие мифические явления. Мифическое сознание оперирует только с реальными объектами, с максимально конкретными и сущими явлениями. Правда, в мифической предметности можно констатировать наличие разных степеней реальности, но это не имеет ничего общего с отсутствием всякого момента реальности в чистой научной формуле»<sup>3</sup>.

Но необходимым условием подобного понимания реальности мифа является «мифическое сознание», которое признает безусловной частью действительности не только вещный мир, но и пространство человеческих идей, чувств и фантазий. Это модель реальности особенного характера для молодых или нарождающихся новых ступеней цивилизации, будущее которой еще туманно, но чувственно и страстно ожидаемо. Таковым, по сути, был порыв России в начале 1930-х, утверждавший, что «Мы наш, мы новый мир построим»... Напомним, эти слова — из Интернационала, гимна молодого Советского государства. Символично и название романа В. Катаева того времени — «Время, вперед!», ибо передает эмоциональную программу жизни общества тех лет. Знаковым стало и название картины Д. Вертова «Энтузиазм», обозначающее иной градус самочувствия людей, который Л. Гумилев определял как «пассионарный порыв». Таким этот порыв предстает в хронике, созданной кинематографистами.

<sup>3</sup> Лосев А.Ф.  
Диалектика мифа. М.:  
Мысль, 2001. С. 52.

### Диалектика рождения киномифа

Для реализации сложной диалектической задачи — участвуя в *Настоящем*, показывать зрителям творимое ими *Будущее*, — меняется традиционная форма производственного труда хроникеров: из свидетелей происходящего в стране они превращаются в участников, что меняет дистанцию между человеком с камерой и стремительным жизненным потоком. «Выездные редакции» и кинопоезда кинематографистов, журналистов означали в те годы не временные командировки «для ознакомления и съемки», но совместную жизнь и работу на многочисленных «стройках пятилетки», когда своим хроникальным экранным счетом и свидетельством боролись с бракоделами и бюрократами, а кинопортретами лучших рабочих побуждали людей следовать их примеру, открывая репортажными хроникальными отчетами романтику освоения Арктики... Жизнь молодой Советской страны тех лет была событийна, и именно коллективная радость и энтузиазм созидания *Нового мира* сплавляли, «сплавляли» людей как в тигле в новую общность — советскую, которая и формировала особенного советского человека, создавая героическую норму и следующую за ней эстетическую норму.

Эстетическая норма в условиях мифологического сознания предполагает иной уровень условности отображения реальности со сдвигом в сторону не столько в плане точного запечатления подробностей бытописания, сколько в область смыслового значения зафиксированного мгновения, его обобщающего, точнее, мифологизированного преобразования. Заметим, что этот аспект ставился в упрек хроникерам последующими поколениями, жившими уже в другой системе смысловых координат.

Напомним тезис о коллективном созидании смысла хроникального кадра усилиями самой реальности, принципами видения, запечатления современника с камерой, избирательной волей зрителя. Эта триединая сущность многозначности смысла хроникального кадра и его способность открывать скрытые смыслы запечатленного времени в разных исторических и интеллектуальных контекстах есть базовая основа мифотворческой сути хроники того времени. Важно отметить и то обстоятельство, что современники тех лет воспринимали хронику иначе, чем последующие поколения. Как гигантское панно собирается из фрагментов мозаики разных камней, сохраняющих свое родовое качество и преобразенных контекстом авторского замысла, так и отдельные портреты и факты бытия людей собирались кинодокументалистами в особое полотно, где каждый

кадр и факт точно соотносились с реальностью, но собранные воедино, они создавали идеальный образ новой реальности и *советского человека*. Этот образ нес в себе все закономерности идеальной модели личности и правил его бытия, которые входили в каноническую умозрительную схему. И воздействие на зрителя этого экранного канона было огромным, так как складывался он из фрагментов узнаваемой реальности и потому осознавался как жизненный, существующий. Краеугольным камнем новых принципов самосознания человека становится понятие *примера*. Пример предлагал «очеловеченную модель» канонической программы идеального *советского человека*.

Отметим, это был значительный шаг в истории самосознания самой хроники, которая переходила от сдержанного запечатления, чаще общим планом, картин жизни и толпы к показу отдельной личности. Речь идет о появлении так называемого социального портрета, следующего слогану тех лет «Страна должна знать своих героев». Человеческое лицо в документальном образе сближало зрителя и его бытие с жизнью всего общества, наделяло запечатленное событие человеческой эмоцией. Портрет передовика не казался условной нормой, он был примером новых жизненных установок. Имеющиеся нормативные качества нового человека облекались в видимый портрет вполне узнаваемой фигуры конкретного человека. Чаще всего название фильма указывает на реальность персонажа (Клавдия Сахарова, Паша Ангелина, Иван Гудов, Никита Изотов).

Поиски приемов наиболее точного хроникального запечатления образа героя как модели героического примера в опыте хроникеров начала 1930-х свидетельствуют о формировании эстетического канона. Выразительность осознается как акцентный выбор моментов трудового энтузиазма героев, оптимизм синхронных высказываний, искренность лексики и интонации, переданных прежде всего крупными планами. Неслучайно и обращение к термину «канон», который помогает понять диалектику развития хроники 1930-х годов.

### **Парадоксы формирования экранного канона**

Хроникеры тех лет решали прежде всего журналистскую задачу формулирования *содержания* создаваемого будущего идеального мира. Умозрительные лозунги «индустриализации» получали на экране зримое воплощение в реально построенных или еще строящихся заводских гигантах. Невиданные масштабы сооружений и сам образ «страны-стройки» получал на хроникальном экране детальное конкретное изображение.

Постепенно складывался стереотип журналистского рассказа о событиях и фактах реальности. Повторяемость приема рассказа, будь то парад на Красной площади в ознаменование очередной годовщины Октября или репортаж о пуске завода, ГЭС, стадиона или клуба, позволяла авторам сообщения быть уверенными в полноте передачи события, а зрителям видеть на экране знакомую картину реальности. Так постепенно складывается принцип *канонического* запечатления реальности, все более тяготеющей к идеальной, становящегося вектором идеализированной модели реальности. Особое значение в этом процессе играет форма подачи материала, формирование *эстетического канона* воплощения действительности. Именно узнаваемость эстетического канона хроникального запечатления 1930-х годов стала «визитной карточкой» этого периода нашей страны. Правда, это касается уже второй половины 1930-х годов, когда пройден путь поиска составляющих элементов канона и наступает время неукоснительного его воспроизведения при запечатлении фактов реальности.

Коллективное восприятие и переживание события широкими массами людей требовало от экранной модели каждого факта не только четко читаемого сюжета, но и определенного *эмоционального кода восприятия*. Речь идет не столько о стилистике и идеологических оценках дикторского текста, сколько о характере отбора моментов съемки, стилевом акцентировании запечатления, монтажно-ритмической подаче информации. Здесь скорее можно говорить о создании общепринятого *канона* экранного воплощения действительности.

Тридцатые годы отличались всенародной готовностью осознать себя в двухуровневой ситуации, когда мир реальный и идеальный сосуществуют в самосознании человека и в равной степени переживаются. Будущее, как некий безмерный, но необходимый «Котлован», который строили всем «миром» в тяжелейших условиях перенапряжения сил, имело вполне зримые очертания, порой эмоционально перекрывающие переживания земной непосредственной реальности. Именно такой зрителю хотелось видеть хроникальную реальность — сохраняющую черты текущего дня, но позволяющую увидеть признаки будущего. И хроникеры, люди своего народа и своего времени, воплощали именно эту — мифологизированную, как мы ее назовем сегодня, — модель реальности.

Снимая демонстрацию или торжественный митинг по случаю открытия нового завода или пуска новой домны, хроникер ставил перед собой вполне развернутую и конкретную творче-



скую задачу съемки момента истории. Смысл всех творческих усилий был направлен на то, чтобы передать на экране, как говорили тогда и как говорят по сей день, — «правду факта». Но истинная правда факта не есть нечто, материально присутствующее в кадре. Это скорее производное от нескольких составляющих, главные из которых — вовсе не материально зримые вещи. Речь идет об интерпретаторском акценте снимавшего хроникера, может, и подсознательно определявшем способ и характер кинозапечатления, а также о зрительской установке, сравнивающей увиденное с той моделью, что уже живет в его воображении. Таким образом, «правда» — это исторически конкретная характеристика состояния умонастроений определенного времени и общества, проецирующая эстетический ракурс видения.

Первая половина десятилетия 1930-х прошла в столкновении диалектических тенденций в творчестве хроникеров: сохранить своеобразие увиденного факта и подать его в той «огранке», которая позволит ему войти в узнаваемое целое — *экранный портрет страны*. Выход из этого противоречия виделся в процессе творческого поиска наиболее выразительной подачи узловых тем и объектов, составляющих этот коллективный портрет. В хроникальном материале начала десятилетия тех лет есть много выразительных композиций, экспрессивных ракурсов гигантских строек, впечатляющих крупных планов рабочих и колхозников, занятых трудом. Наиболее выигрышные решения получали широкую популярность и у кинематографистов, и у зрителей. Это же касается и драматургической формы киноинформации. Репортаж как основная форма хроники тридцатых годов тесно связан с драматургией фиксируемых событий. Сходность ритуала «торжественного открытия», столь популярного в сюжетах тех лет, волей-неволей прочитывалась зрителем как сходство самих сюжетов. Следование в монтажном решении сюжета последовательности торжественной акции постепенно унифицировало драматургическую форму экранной информации.

Иногда современным молодым людям задается вопрос: «Как в хронике тридцатых воплощен народ?» Ответ почти всегда одинаков: «Рабочий! С каплями пота на лице, измазанном шахтерской пылью». На основании этого суждения многие делают вывод о стереотипном мышлении тогдашних хроникеров. Но ответ не столь однозначен. Хроникеры предпочитали подобное творческое решение не потому, что не умели снимать иначе, а потому, что воспринимали это решение как единственно пра-

вильное. Наверное, так оно и было, ибо соответствовало канону изображения народа.

Категория *канона*, которая время от времени возникает в нашем тексте, требует более тщательного раскрытия. Русский религиозный философ С.Н. Булгаков писал: «Канон есть не внешний закон, который здесь и невозможен, но внутренняя норма, которая действует силой своей убедительности в меру этой убедительности»<sup>4</sup>. Свидетельство С.Н. Булгакова подчеркивает еще одно важное качество истинного звучания канонического произведения — роль контекста восприятия. Очевидно, что нерелигиозное сознание не постигает смысла иконы, оценивая ее или в категориях мимезиса, или в формально эстетических параметрах. Но суть иконы открывается только в таинстве «предстояния», внутреннего резонансного совпадения «звучания» лика и воспринимающей души. В нашем исследовании роли кинохроники в контексте жизни общества тридцатых годов понятие «канона» используется именно в этом смысле — «внутренней нормы», что предполагает обязательное присутствие «резонирующего» восприятия, встраивающего предлагаемые экранные картины в собственный миропорядок, рожденный, безусловно, идеалистическими моделями Светлого будущего. И тогда составляющие формального качества хроникального запечатления действительности начинают восприниматься не в умозрительном сравнении с абстрактной «правдой» жизни (для каждого поколения она своя), а с идеальной, но воспринимаемой как реальная, нормой. И здесь вновь стоит вспомнить античную «героическую норму», которая определяла стилистику и формальные признаки классического искусства.

### Нормативная эстетика и зритель

Таким образом, при анализе истинного, информационного и эмоционального значения кинохроники, да и всего кинематографа тридцатых годов, обязательным условием является третий компонент триады «жизнь — автор — зритель». Зритель хроники, построенной по законам канонического текста, «поставлен в благоприятные условия для того, чтобы прислушаться к самому себе»<sup>5</sup>. Он как бы соединяет экранную норму со своим человеческим нормативом, и истинное звучание экранного текста в его душе находится в диалектике подобного совмещения. «Таким образом, если деканонизированный текст выступает как источник информации, то канонизированный — как его возбудитель. Из этого вытекает, что, описывая канонизированные тексты только с точки зрения их внутренней

<sup>4</sup> Булгаков С.  
Икона, ее содержание  
и границы  
[Сб. «Философия  
русского религиозного искусства.  
Антология»]. — М.:  
Прогресс, 1993.  
С. 286.

<sup>5</sup> Лотман Ю.М.  
Каноническое  
пространство как  
информационный  
парадокс [Сб. «Об  
искусстве»]. — СПб.:  
Искусство-СПб, 1998.  
С. 438.

<sup>5</sup> Лотман Ю.М. Каноническое пространство как информационный парадокс [Сб. «Об искусстве»]. — СПб.: Искусство-СПб, 1998. С. 440.

синтагматики, мы получаем чрезвычайно существенный, но не единственный пласт структурной организации. Остается еще вопрос: что означал данный текст для создавшего его коллектива? Как он функционировал?»<sup>6</sup>. Последнее замечание адресовано непосредственно нам, исследователям эволюции восприятия экранной модели реальности в кинохронике, и это предупреждение от игнорирования умозрительных критериев, специфических параметров массовой психологии людей определенной эпохи.

Нормативная эстетика складывалась постепенно в первой половине десятилетия тех лет. Она вбирала в себя, с одной стороны, сумму объектов реальности, как бы составляющую полноценный облик советской действительности, с другой — стилевые параметры кинематографического запечатления узнаваемых объектов реальности. Иерархия объектов внимания хроникеров нашла свое простодушное каноническое воплощение в тематической схеме кинопериодики. Официальные событийные сюжеты политической жизни обладали первостепенным значением и располагались в начале киножурнала, затем следовали тематические «полочки»: промышленность, сельское хозяйство, культура, спорт и никогда — иначе.

Складывается и своеобразный «канон запечатления» вторяемых объектов хроникальной информации. К примеру, все мы знаем, как выглядит Красная площадь во время парадов. Но это наше знание сформировала именно хроника тридцатых годов. В прошлые годы хроника, фиксирующая события на Красной площади, имела довольно разностильный характер. Напомним кадры, где Ленин принимает парад Всеобуча, где приветствует людей из машины. Еще не сложился сам ритуал «Торжества на Красной площади», и потому хроникальная съемка была довольно свободна в характере запечатления. Множество событий и торжеств происходило на Красной площади в тридцатые годы. Постепенно складывался и ритуал этих мероприятий. Одновременно уточнялся и канонизировался способ хроникальной съемки торжеств. Были найдены очень интересные и эстетически яркие точки съемки больших движущихся масс на плоскости у Мавзолея. Родилась выразительная монтажная система укрупнений действия через показ знаковых (для контекста конкретного торжества) портретов — военных, физкультурников, танцоров, представителей разных национальностей Советского Союза.

Но по мере тиражирования найденных приемов показа событий они все более заметно превращаются в элементы нор-

мативной эстетики. В результате традиционные точки съемки Красной площади, которые и на день сегодняшний, действительно самые выигрышные, от длительного повтора начинают осознаваться зрителем как барьер при взгляде на событие. И малейшее отклонение резко обостряет восприятие. Общий план Красной площади в традиционном, каноническом ракурсе уже не воспринимается даже как адресный, приобретая качества знаковые.

Столь же последовательно «перетекает» восприятие выразительных портретов рабочих и колхозников: от удивления смыслоносущей композицией, острым экспрессивным ракурсом, выразительной деталью — к оценке соответствия качества хроникального воплощения очевидной для всех, для зрителей в том числе, *норме*. Главным стимулом работы хроникера, который в первой половине тридцатых годов был озадачен поиском выразительных фрагментов, которые должны были составить экранный миф о Советском человеке или о Советской стране, во второй половине того десятилетия становится воспроизведение канонической модели. И тогда резко меняется творческая установка документалистов: на смену хроникальной оперативности и поиску приходят качества, определяемые нормативной эстетикой, которая сопровождает *воспроизведение* данности, к примеру — «канона жизни».

Изменения коснулись и принципов запечатления реальности: отодвинув на второй план живой репортаж, первостепенное место занимает инсценировка, событийный «сюжет жизни», который подчиняется умозрительным, вполне предсказуемым драматургическим ходам, где документальная речь с ее трудно редактируемой лексикой, четкой временной длительностью не вписывается ни по стилю, ни по монтажному ритму в холодноватый стерильный мир канона.

Жизнь, и искусство в том числе, — вечно изменяющийся процесс. Настойчивое стремление в начале десятилетия того времени к сочинению экранного канона Советской реальности обернулось окончательной кристаллизацией мифологической концепции реальности. И затем последовало ее функционирование уже в жестких «кристаллических» рамках однажды найденной формулы.

Но почему именно тридцатые годы вызывают столь яростное отрицание? Может быть, это связано с антагонизмом эмоциональной картины мира и человека этих двух эпох: энтузиазм и оптимизм, с одной стороны, и разочарование и пессимизм — с другой. Смогут ли прочесть потомки в тех

экранных следах наше сегодняшнее мировидение и наше самочувствие, сказать трудно. Но хроникальная картина жизни нашего общества, собранная кинематографистами в тридцатые годы, — готовый и поучительный пример, запечатлевший, с одной стороны, механизмы точной передачи эмоционального градуса мирочувствования массы, составляющей понятие «народ», с другой — сознательного или подсознательного *мифотворчества*, воплощающего с помощью экрана обобщенный мифологизированный облик реальности.

В этом смысле показательны размышления современного философа А. Макушинского, который, приводя слова Шиллера о том, что «Сама природа есть лишь идея нашего разума, чувственно невоспринимаемая», категорически утверждает: «Что верно по отношению к природе, верно и по отношению к действительности. Существуют цветы, деревья, горы и облака — не существует, строго говоря, никакой “природы”. Существуют цветы, деревья, железные дороги, дома — не существует, строго говоря, никакой вообще “действительности”. Действительность — строго говоря — есть лишь идея, представление, понятие»<sup>7</sup>.

Мы долго находились во власти иллюзорной убежденности в нерушимости абсолютной идеи «действительности» как фактора, внеположенного по отношению к нашему мировосприятию, существующего автономно от нашей зрительской модели мира. Временная дистанция позволяет наглядно осознать этот парадокс человеческого мышления по отношению к далеким 1930-м, но он представляется существенным и для понимания сути отношений экранной и реальной картины мира, и для последующих этапов развития кинодокументалистики вплоть до современности.

Потребовался грандиозный исторический перелом, каким стала Великая Отечественная война, чтобы изменилась хроникальная концепция действительности. В пространство идеального по смысловой программе и идеализированного по приемам воплощения экранного мира ворвалась стихия конкретной истории, которая изменила мировосприятие миллионов. ■

<sup>7</sup> Макушинский А. Современный «образ мира»: действительность // Вопросы философии, 2002. № 6. С. 119.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков С. Икона, ее содержание и границы [Сб. «Философия русского религиозного искусства. Антология»]. — М.: Прогресс, 1993. — 400 с.
2. Кнабе Г.С. Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М.: РГГУ, 2000. — 240 с.
3. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. — 559 с.

4. *Лотман Ю.М.* Каноническое пространство как информационный парадокс [в сб. «Об искусстве»]. — СПб.: Искусство-СПб, 1998. — 704 с.
5. *Макушинский А.А.* Современный «образ мира»: действительность // Вопросы философии, 2002. №-6. С. 119–136.
6. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. — 407 с.
7. *Прожиго Г.С.* Концепция реальности в экранном документе / Г.С. Прожиго; Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова. — Москва: Всерос. гос. ин-т кинематографии, 2004. — 453 с.
8. *Пропп В.Я.* Фольклор и действительность [Текст]: Избр. статьи / В.Я. Пропп; [Сост., ред., предисл. и примеч. Б.Н. Путилова]; [АН СССР, Ин-т востоковедения]. — Москва: Наука, 1976. — 325 с.

#### REFERENCES

1. *Bulgakov S.* (1993) Ikona, ee sodержanie i granicy [Cb. «Filosofiya russkogo religioznogo iskusstva. Antologiya»]. — Moskva: Progress, 1993. — 400 p. (in Russ.).
2. *Knabe G.S.* (2000) Russkaya antichnosty. Soderzhanie, roly i sudyba antichnogo naslediya v kulture Rossii [Russian Antiquity. The Content, Role and Destiny of the Ancient Heritage in Russian Culture]. — Moskva: RGGU, 2000. — 240 p. (in Russ.).
3. *Losev A.F.* (2001) Dialektika mifa [The Dialectic of Myth]. — Moskva: Myisly, 2001. — 559 p. (in Russ.).
4. *Lotman YU.M.* (1998) Kanonicheskoe prostranstvo kak informacionnyy paradoks [Canonical Space as an Information Paradox] (v sb. «Ob iskusstve»). — Sankt-Peterburg: Iskustvo-SPb, 1998. — 704 p. (in Russ.).
5. *Makushinskij A.A.* (2002) Sovremennyy «obraz mira»: dejstvitel'nosty [The Modern "Image of the World": Reality] // Voprosy filosofii, 2002. №-6. Pp. 119–136. (in Russ.).
6. *Meletinskij E.M.* (2000) Poetika mifa [The Poetics of Myth]. — Moskva: Izdatelskaya firma «Vostochnaya literatura» RAN, 2000. — 407 p. (in Russ.).
7. *Prozhiko G.S.* (2004) Konceptiya real'nosti v ykrannom dokumente [The concept of reality in a screen document] / G.S. Prozhiko; Vseros. gos. in-t kinematografii im. S.A. Gerasimova. — Moskva: Vseros. gos. in-t kinematografii, 2004. — 453 p. (in Russ.).
8. *Propp V.YA.* (1976) Folyklor i dejstvitel'nosty [Folklore and Reality] [Tekst]: Izbr. statyi / V.YA. Propp; [Sost., red., predisl. i primech. B.N. Putilova]; [AN SSSR, In-t vostokovedeniya]. — Moskva: Nauka, 1976. — 325 p. (in Russ.).



# “We Were Born to Make a Fairy Tale Come True...” Myth–Making of the National Newsreels of the 1930s

**Galina S. Prozhiko**

*Doctor of Arts, Professor, Cinema Studies Department, S. A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK)*

UDC 778.5.03.01+778.5.03(c9)

**ABSTRACT:** The article examines the specific features of recording reality in the Soviet newsreel of the 1930s, brought about by the dialectic of the public identity at the turn of the civilizational movement from the struggle and destruction of the old pattern of life of the 1920s to the creation of a new as of yet unknown world. The analysis draws upon the analogous social order of an ancient polis based on the mythological “programming” of the society through heroic and aesthetic norms. Attention is drawn to the methodological similarity of the ways of connecting people into an integral community with its own ideal models of the social structure and the relationship between the individual and the public. Therefore the role of an example is essential here. This is not so much a program of a human being’s self-improvement as an ideal norm of a structural unit of the community.

The filmmakers of the early 1930s faced two seemingly contradictory challenges: to create a screen chronicle of the country and the society’s transformation, on the one hand, and to form a screen model of the future, extracting its constituent images from the present, on the other. So, they get actively involved in the nation’s creative labor, not as mere observers, but as enthusiastic participants in overcoming the difficulties of the stressful path to the ‘bright new future’. At the same time, a desire for a more expressive generalized, hence simulated, screen representation of reality is born, which leads to the emergence of an aesthetic canon of capturing the facts of life, gravitating towards the mythologized symbolism of reality images. The persistent tendency to forge a cinematic canon of Soviet reality at the beginning of the decade turned into the final crystallization of the mythological concept of reality, followed by its functioning in the rigid “crystalline” limits of the once found formula, which received the name of “normative aesthetics”.

The audience’s perception also changes replacing the specifics of the flow of life with the generalized “canon” of Soviet reality. These contradictory motives for the work of documentary filmmakers, based on the demands of a society looking to the future, gave rise to a particular stylistic form of newsreels of the 1930s, which have been so criticized by subsequent generations of researchers.

**KEY WORDS:** newsreel, “mythical consciousness”, dialectics of film fact’s truth, myth-making, canon, heroic norm, normative aesthetics



# Социокультурная природа канона: опыт искусства и кинематографа сталинской эпохи

**Н.В. Котик**

ORCID: 0009-0005-4987-1362

УДК 791.43.03

АННОТАЦИЯ

*В статье рассматривается социально-политическая специфика понятия «канон» по отношению к искусству и кинематографу. При выявлении характеристик «каноничности» в истории отечественного кино внимание акцентируется на периоде сталинской эпохи — с начала 1930-х до середины 1950-х. В этот период происходит культурно-идеологический поворот в сторону утверждения метода соцреализма и основных художественных принципов в советском киноискусстве. Примеры ключевых фильмов выделенного периода позволяют рассмотреть сущность соцреалистического канона не только как эстетически-художественного, но и социально-политического феномена, тесно связанного с доминирующей на тот момент системой ценностей.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

художественный канон, искусство, власть, социалистический реализм, сталинский кинематограф

<sup>1</sup> Понятие, производное от франц. le cinéma de papa — шутовское прозвище, которое режиссеры «новой волны» дали фильмам, принадлежавшим к французскому мейнстриму 1940–1950-х годов, так называемое кино «французского качества». — Прим. авт.

Категория «устоявшегося» художественного направления принципиально важна для искусства, равно как и категория «авангардного». Нередко два эти понятия формируют определенную оппозицию — одно непременно сопоставляется с другим, порождая диалектическое противоборство, способствующее поиску новых средств выразительности. Массивность готической архитектуры зрелого и позднего Средневековья и воздушность флорентийского зодчества эпохи Возрождения, строгий академизм полотен Ж. Энгра и легкое изящество пришедших в 1860-х годах импрессионистов, «папочкино кино»<sup>1</sup> и кинематографисты французской «новой волны», романтическая эфемерность дореволюционного русского кинематографа и динамичность советской школы монтажа. Такие общеизвестные противопоставления хоть и бывают построены на скорую руку, без внимания к деталям контекста, но все же показывают взаимозависимость традиций и новшеств. И потому важнейшее значение в этом смысле

приобретает фиксирование не только авангардных тенденций, но и сложившихся норм. Лишь ясное понимание устоявшейся системы художественных образов позволяет перейти к воспроизведению нового.

Но негласный конфликт устоявшегося или «каноничного» и авангардного в художественном произведении — это противоречие, которое не ограничивается исключительно эстетическими категориями. Даже в перечисленных выше спонтанно собранных примерах обновление образной системы тесно связано с изменениями общества в целом. Нередко фундаментом революции в искусстве становится более глобальный социальный переход от одной системы ценностей к другой. И канон, вбирающий в себя общепринятые нормы конкретного периода, нередко становился репрезентацией существующей социальной парадигмы. Для подтверждения данной точки зрения обратимся к нескольким примерам художественных канонов, существовавших в искусстве в разное время.

### Поиски нормотворчества в искусстве

Слово «канон» появилось в Древней Греции и в переводе с греческого κανών означало «правило, отвес, эталон, линейка». В более широком значении термин характеризовался как «мера, определяющая прямое направление»<sup>2</sup>. Советский и российский философ С.С. Неретина приводит в качестве других материальных воплощений таких мер привычные ныне инструменты вроде линейки или использовавшегося для вычерчивания прямых углов наугольника<sup>3</sup>. В условиях становления древних культур существенное значение имел художественный символ, в результате семантическое значение слова «канон» получило расширение, термин стал применяться как свод норм и правил в искусстве.

Примером использования канонических критериев служит, к примеру, искусство Древнего Египта (а также Индии и Месопотамии<sup>4</sup>), где пиктографическое письмо и доминирование религиозных культов способствовали формированию свода четких правил, закрепивших художественно-символический опыт культуры. Сакрализация священных законов древнеегипетских верований и нормы в проведении религиозных обрядов ярко проявлялись в искусстве, поскольку художники считались продолжателями дела жрецов, иногда даже соотносились с ними. Именно в Древнем Египте появляются нормы и принципы, предписывающие художнику правила работы с пропорцией, светом, фигурами человека и животных. На основе математи-

<sup>2</sup> Брокгауз Ф.А., Эфрон И.А. Энциклопедический словарь. — СПб., 1895. Т. 27. С. 306.

<sup>3</sup> Неретина С.С. Тропы и концепты. М.: ИФ РАН, 1999. С. 103.

<sup>4</sup> Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия. Под ред. проф. Горкина А.П. Росмэн, 2007. С. 156.

<sup>5</sup> Садохин А.П. Мировая художественная культура. Юнити-Дана, 2008. С. 58–61.

ческих расчетов были созданы также правила изображения человека в разных позах. Линейные росписи древнеегипетских гробниц выполнялись в соответствии с правилами выбора цветового решения и построения перспективы. Столь четкое следование правилам в те времена легко объяснимо: отступление от нормы приравнивалось к отклонению от священной традиции и протесту против самих богов<sup>5</sup>.

По отношению к теории изобразительного искусства понятие «канон» начинает применяться прежде всего в Древней Греции. Древнегреческие скульпторы, в частности, Поликлет (V в. до н. э.) стремились выработать собственные нормы в изображении человеческого тела, определив адекватную систему пропорций. Такая система и была сформулирована Поликлетом в трактате «Канон», воплотившаяся затем в его статуе «Дорифор». Разработанные Поликлетом нормы изображения человека в монументальном искусстве стали доминирующими не только для скульпторов древних культур, но и повлияли на работы мастеров разных эпох, в частности Средневековья и Возрождения.

В итоге понятие «канон» начинает применяться и к другим видам искусства. Создаются древнегреческие каноны архитектурных форм, основанные на математических расчетах. Зарождается и литературный канон, к примеру, в философии и теологии Отцов Церкви — патристике — термин обозначал сборник текстов Священного Писания, узаконенных церковными соборами<sup>6</sup>. Широко распространяются и музыкальные каноны. Таким образом, определенному своду правил подчинялось песенно-поэтическое искусство Византии.

Среди примеров изобразительного канона в живописи выделяется также христианский иконописный канон — «условие постижения и выражения Божественных истин средствами изобразительного искусства»<sup>7</sup>. Подобно опыту искусства Древнего Египта, в изобразительном искусстве восточно- и западноевропейского Средневековья формируются нормы изображения святых, а также композиционные схемы, правила писания архитектуры и пейзажа, системы цветовых решений. В этом смысле каноничность христианского искусства как явления была утверждена еще в 787 году во время проведения VII Вселенского собора, тогда его участники постановили, что живописцы не имеют права самостоятельно создавать культовые образы и что такое «полномочие» закрепляется только за служителями церкви. Сами же художники воспринимались исключительно как исполнители воли Церкви<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Канон церковный. Брокгауз Ф.А., Эфрон И.А. Энциклопедический словарь. — СПб., 1895. Т. 27. С. 307.

<sup>7</sup> Канон. Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия. Под ред. проф. Горкина А.П. Росмэн, 2007. С. 156.

<sup>8</sup> Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. Киев: Путь к истине, 1991. С. 174.



«Зеркало»,  
режиссер  
А. Тарковский

Работа с канонизацией искусства происходит и в эпоху Возрождения. С одной стороны, это время культурного слома, перехода из одной идейно-эстетической парадигмы в другую. По сравнению со Средневековьем, в этот период изменяются представления о месте человека в мире, начинают по-новому трактоваться ключевые для искусства сюжеты, в част-

ности библейские, расширяются также критерии интерпретации художественного воплощения этих сюжетов. Вместе с этим для этого периода характерно и обращение к древнегреческим, древнеримским традициям. Среди них — возрождение античных идеалов о пропорциях тела, предпочтение реалистического художественного языка над символическим, возвращение к античным представлениям о симметрии, пропорциях и т. д. Отчасти такое обращение связано с тем, что в сознании творцов того периода формируются представления как об истории искусства, так и о творчестве умелых мастеров древности, чьи работы следует изучать. В частности, Вазари писал, что несмотря на то, что античные каноны применялись в искусстве Средневековья, лишь в эпоху Возрождения они должным образом слились с «новыми идеями христианского гуманизма и пантеизма»<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Цит. по: Власов В.Г. Возрождение. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. СПб.: Азбука-Классика, Т. II, 2004. С. 471–472.

### Ревизия академических представлений о каноне

Переосмысление художественного канона как социокультурного феномена началось относительно недавно. В 1980–1990-х годах в гуманитарной среде, преимущественно американской, произошло становление прогрессивных теорий и академических течений левого толка: появляются исследования, посвященные гендеру, феминизму, постколониализму, расовым вопросам. Культурные революции 1960-х, студенческие выступления, особенности политического устройства США (строгое деление на «республиканцев» и «демократов»), расцвет современных художественных практик в искусстве — все это способствовало запросу на обновление теоретической базы, рассмотрение ключевых понятий под новым углом. Одним из таких понятий является в том числе и канон.

<sup>10</sup> Гронас М. Диссensus: война за канон в американской академии 80–90-х годов. НЛО, 2001. № 51. С. 7.

<sup>11</sup> Newton J., Harris M., Aguero K. (eds.). *Caste, Class, and Canon*. University of Georgia Press, 1987. P. 57–82.

<sup>12</sup> Newton J., Rosenfeld D. (eds.). *Race and Gender in the Shaping of the American Literary Canon*. N.Y., 1985. P. 19–44.

<sup>13</sup> Meese E., Hoffmann L., Rosenfeld D. *The Whole Truth: Frameworks for the Study of Women's Noncanonical Literature*. N.Y., 1982. P. 15–22.

<sup>14</sup> McKay, N. *Reflections on Black Women Writers: Revising the Literary Canon*. Bloomington: Indiana U. P., 1987. P. 174–189.

<sup>15</sup> Fleischmann, F. *On Shifting Grounds: Feminist Criticism and the Changing Canon of American Literature*. Works and Days, 1986. Vol. 1. P. 43–56.

<sup>16</sup> Castro-Klaren, S. *By (T)reason of State: The Canon and Marginality in Latin American Literature*. *Revista de estudios hispanicos*, 1989. Vol. 23. P. 1–19.

<sup>17</sup> Krupat, A. *The Voice in the Margin: Native American Literature and the Canon*. Berkeley: University of California Press, 1989. 272 p.

<sup>18</sup> Fiedler, L., Baker, Jr. H. (eds.). *English Literature: Opening Up The Canon*. Baltimore: Johns Hopkins U. P., 1979. 176 p.

<sup>19</sup> Gates, Jr. H. *Talkin' That Talk. Critical Inquiry*, 1986. Vol. 13. P. 203–210.

<sup>20</sup> Joyce, A. J. *The Black Canon: Reconstructing Black American Literary Criticism*. New Literary History, 1987. Vol. 18. P. 335–344.

Как пишет российский и американский литературовед М.Б. Гронас в своей статье «Диссensus: война за канон в американской академии 80–90-х годов», новое поколение исследователей, воспитанных в контексте глобальных социальных изменений, по-прежнему посещало классические обзорные курсы, посвященные культуре западной цивилизации. «Содержание этих курсов (список “самых великих шедевров”) до некоторого момента казалось чем-то самоочевидным и не вызывало сущностных разногласий: “список” по определению конечен, курс ограничен во времени, отбор предопределен сложившимся в культуре консенсусом (“классика”) и, отчасти, вкусовыми предпочтениями составителей»<sup>10</sup>. В итоге классические аспекты сложившейся теории канона стали подвергаться пересмотру: выходят работы, посвященные политической<sup>11, 12</sup>, феминистской<sup>13, 14, 15</sup>, постколониальной<sup>16, 17, 18</sup> и расовой<sup>19, 20</sup> критике канона. Одним словом, в зарубежном искусствоведении был представлен новый подход, на который нельзя не обратить внимание.

Конечно, нельзя сказать, что все упомянутые работы и сферы исследования обязательно актуальны для текущей статьи, но нельзя не отметить следующее: тема социально-политической ангажированности художественного канона представлена в зарубежной академической среде крайне широко. Как минимум, массивный объем исследований говорит о том, что эту точку зрения необходимо рассматривать серьезно. Вдобавок к этому стоит признать, что отечественное искусствознание и особенно киноведение пока не успело тщательно рассмотреть описанную тему. Хотя интерес к ней можно наблюдать. Например, совсем недавно, в 2017 году, впервые на русский язык была переведена книга американского историка и теоретика культуры Г. Блума «Западный канон. Книги и школа всех времен»<sup>21</sup>. За рубежом этот труд вышел в 1993 году, в разгар становления прогрессивной теории. В своей работе автор выделяет двадцать шесть ключевых, по его мнению, литераторов западного мира, отставив их непререкаемую значимость перед лицом «Школы ре-сентимента» — так американский исследователь называет своих коллег из противоположного лагеря. Перевод книги одного из ключевых «консерваторов» в теории канона вызвал локальный интерес к существующему в иноязычной среде спору — выходу книги, например, посвящена публицистическая статья литературного интернет-издания «Горький»<sup>22</sup>.

При этом определенное понимание художественного канона как феномена, связанного в том числе с социальной средой,



<sup>21</sup> Блум Г.  
Западный канон.  
Книги и школа всех  
времен. Новое лите-  
ратурное обозрение,  
2019. 672 с.

<sup>22</sup> Мартов И.,  
Нестеренко М.  
Леваки vs Шекспир.  
«Западный канон»  
Гарольда Блума: за и  
против / Горький //  
URL.: [https://gorky.  
media/reviews/levaki-  
vs-shakespeare/](https://gorky.media/reviews/levaki-vs-shakespeare/) (дата об-  
ращения: 2.04.2023).

<sup>23</sup> Лосев А.Ф.  
О понятии художе-  
ственного канона в  
сб. Проблема канона  
в древнем и средневе-  
ковом искусстве Азии  
и Африки. М.: Наука,  
1973. С. 6–15.

<sup>24</sup> Скарре К., Делайн Д.,  
Конингэм Р.  
70 чудес зодчества  
Древнего мира: как  
они создавались? М.:  
АСТ, 2004. С. 14.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Coleman, K.M. (ed.)  
Martialis Liber Spectacu-  
lorum. Oxford Univer-  
sity Press, 2006. 416 p.

«Старики-разбойники»,  
режиссер Э. Рязанов

можно встретить и в отечественной науке. Так, обращаясь к природе художественного канона, философ и антиковед А.Ф. Лосев особо подчеркивает его социокультурную специфику. Канон — это «количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений»<sup>23</sup>. И действительно, даже в ряде перечисленных выше художественных канонов можно выделить некоторую социокультурную логику их становления. В ту или иную эпоху каноны во многом отражали сложившуюся систему ценностей — будь то строгая религиозная система Древнего Египта, догматичное христианское мировоззрение Средневековья или обращение к гуманистическим концепциям в период Возрождения. Канонизация тех или иных предметов искусства обусловлена уникальным стечением обстоятельств: историческим периодом, местом, системой ценностей.

Определенная ангажированность прослеживается уже при составлении первых списков «канонических» руковорных объектов. Начиная с V века до н. э. начинают появляться списки чудес света, первым из которых становится ряд из трех объектов, выделенных древнегреческим историком и географом Геродотом. Известно, что Геродот обратил внимание лишь на те «чудеса», которые находились на острове Самос, являвшемся центром ионийской культуры<sup>24</sup>. Далее, в III веке до н. э., появился новый список чудес, составленный из объектов, упомянутых в стихотворении авторства Антипатра Сидонского или Антипатра Фессалоникийского<sup>25</sup>. Историю трансформации и обновления этих списков чудес можно описывать подробно,

но важно то, что это привело к становлению знаменитых Семи чудес света. Каждый из отобранных объектов римский поэт Марциал воспринимал как олицетворение культурного богатства отдельного государства, сыгравшего важную роль в период Античности<sup>26</sup>. Вновь прослеживается не только объективный, сугубо эстетический критерий, но и



внимание к историко-культурной значимости того или иного произведения искусства.

С появлением музея как хранилища произведений искусства и социокультурного института работы художников начинают рассматриваться как потенциальные «экспонаты», возникает и культура публичного показа шедевров творчества<sup>27</sup>. Нередко музеи, особенно на раннем этапе своего становления, руководствовались не столько «объективными» принципами собирания искусства, сколько интересами популяризации объектов национальной культуры или арт-истеблишмента определенного периода. Музей становится, с одной стороны, отражением разнообразия художественных школ, а с другой — инструментом создания репутации местных мастеров, выражающих наиболее важные общественные и эстетические запросы. Примером может служить любой ведущий национальный музей современности: Третьяковская галерея, Музей Лувра, Национальный музей Прадо, Лондонская национальная галерея.

О каноне как результате коллективного мыслительного процесса пишет немецкий египтолог Я. Ассман. В своей статье «Коллективная память и культурная идентичность» автор определяет канон как «принцип коллективного установления идентичности, который в то же время является частью формирования и индивидуальной идентичности в том числе»<sup>28</sup>. Индивидуализация в этом случае происходит путем помещения отдельного человека в нормативное сознание целого населения. Канон становится связующим звеном между индивидуальным и коллективным самосознанием. Он «олицетворяет общество само по себе, а также ту систему ценностей, к которой приобщается отдельный представитель этого общества»<sup>29</sup>.

Многочисленные примеры истории и достаточно широкий ряд относительно современных исследований показывают, что применительно к художественному канону можно и нужно рассматривать его социально-политический аспект. Если принимать во внимание ту точку зрения, что художественный канон является отражением принятой в обществе системы ценностей, то ориентация на определенный канон в советском искусстве связана, несомненно, со становлением социалистического реализма. Именно соцреализм как главенствующее художественное направление в СССР и странах социалистического лагеря стал выразителем нового государства относительно развивающихся тенденций в искусстве. И кино, будучи, как известно, «важнейшим из всех искусств» почти сразу стало активно участвовать в формировании соцреалистического канона.

<sup>27</sup> Locher, H. Canon: A Critical Term in Art History. *Art History and Visual Studies in Europe*, 2012. P. 36.

<sup>28</sup> Assmann, J. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, no. 65, 1995. P. 127.

<sup>29</sup> Там же.

### Соцреалистический канон в сталинском кинематографе

В 1930-х годах процесс кинопроизводства в Советском Союзе существенно изменяется под действием трех факторов: *экономических* (начало индустриализации, снижение финансирования кино), *технических* (появление звукового кино, переоборудование съемочных студий) и *идеологических* (становление института цензуры, распространение культа личности). При этом наблюдается экспансия кинопроката и рост числа кинотеатров в стране в целом — к 1936 году по всему СССР насчитывается около 29 тыс. киноустановок<sup>30</sup>. Перед государством, взявшим в конечном счете производство кино под свой контроль, встает вопрос, рассматривать ли кино как источник дохода или как инструмент идеологической пропаганды. Именно выбор в пользу второго варианта, обусловленный описанными факторами, ознаменовал становление соцреалистического канона в кино.

Борьба с «формализмом» обозначила смену курса и заинтересованность власти в более доступной и прямолинейной образности, а ряд официозных творческих форумов, включая Первый Всесоюзный съезд советских писателей, вывел своего рода «формулу» соцреалистического метода — знаменитое триединство, выраженное в *народности, идейности и конкретности*. Киновед Л.А. Зайцева даже предлагала зафиксировать эти концепты в виде мифологической триады наподобие Троицы: Отец, Сын и Дух. Здесь Отцом выступает государство и партия, Сыном — советский народ, а Духом — советская идеология<sup>31</sup>.

На первый взгляд это абстрактные понятия, тем не менее, вместе они выражают сразу несколько сторон канонизации советского кино — это и определение ключевых сюжетов и их героев, и окончательное становление жанровой системы советского кинематографа, и четкая направленность формально-стилистических исканий (или их минимизация). Концепты соцреализма становятся крайне пластичным инструментом в руках государства, своеобразной системой координат, внутри которых отныне существует советское киноискусство.

Возьмем, к примеру, такое ключевое понятие, как «народность». Продолжая сюжетные тенденции фильмов 1920-х годов, кино сталинской эпохи по-своему разрабатывает тематику народной жизни. Народ предстает основным действующим лицом, будь то в массе или в олицетворяющем ее герое. В этом смысле, например, «переизобретаются» ключевые фольклорные архетипы. В фильмах Г. Александрова «Веселые ребята» (1934) и «Светлый путь» (1940) можно говорить о повторении

<sup>30</sup> Культурное строительство СССР: стат. сб. М., 1956. С. 300–302.

<sup>31</sup> Зайцева Л.А. Киноязык: опыт мифотворчества. Пути обновления (1930–1934). М.: ВГИК, 2010. С. 80.

сюжета Золушки — и в том, и в другом фильме показан социальный подъем главной героини (актриса Л.П. Орлова). В «Веселых ребятах» героиня Анюта из домработницы превращается в профессиональную артистку мюзик-холла, а в «Светлом пути» деревенская малообразованная девушка Таня Морозова «вырастает» в передовую ткачиху. Сказочный сюжет помещается в соцреалистическую парадигму.

В подобном ключе работает и трилогия Г.М. Козинцева и Л.З. Трауберга о молодом революционере Максиме («Юность Максима», 1935; «Возвращение Максима», 1937; «Выборгская сторона», 1939). Здесь главный герой — поначалу озорной повеса, кичащийся своей несерьезностью, который по мере продвижения сюжета превращается в ответственного революционера, лидера народного коммунистического движения. Трудно обойтись без сравнений Максима с каноничным героем русской народной сказки Иванушкой-дурачком.

Помимо подобных «сказочных» сюжетов следует отметить и общую заинтересованность сталинского кинематографа в историях простого человека из народа. Примером того, как частная народная история становится отражением истории всеобщей, можно назвать известный фильм А.Г. Зархи и И.Е. Хейфица «Член правительства» (1939). Подъем массового самосознания авторы рассматривают на примере обычной крестьянки Александры Соколовой, которая постепенно погружается в политическую жизнь родного колхоза. Кульминацией духовного роста

главной героини становится ее выступление на заседании Верховного Совета СССР. Маленькая народная история в течение полутора часов хронометража обращается в историю целой страны. Репрезентация на экране главного героя революции, советского народа, — основа формирования прочной связи между гражданами страны и государством, постоянное



«Чапаев», режиссер  
Бр. Васильевы

напоминание о том, ради кого стараются «верхи» и кому обязаны своим благополучием «низы». При этом такая стихийная по своей сути масса, как «народ», не может существовать без

какого-либо контроля. Отсюда — принцип «идейности». Власть в лице справедливой и смотрящей вперед Коммунистической партии в развивающемся советском государстве играет роль надстройки. В качестве примера рассмотрим историко-революционный «блокбастер» братьев Васильевых «Чапаев» (1934). Главный герой, легендарный начдив Чапаев, своей залихватской харизмой и романтическим очарованием, безусловно, задает боевой настрой всей картине. Но неслучайно в помощь Чапаеву присылают Фурманова, человека, может, не столь близкого народу, как сам начдив, но образованного, ставящего во главу угла подход рациональный. Персонаж Фурманова призван обуздать хаотичную народную энергию Чапаева, направить ее в нужную сторону.

Другим примером может служить фильм уже послевоенного сталинского кинематографа — «Молодая гвардия» (1948) С.А. Герасимова. История подпольного молодежного объединения, решившего в одиночку бороться с немецко-фашистскими оккупантами, была невозможна без участия партии. Стихийному героизму вчерашних школьников вторит присутствие наставника в лице коммуниста Проценко. Власть тем самым обрамляет стремления масс, приводит их к идеологически верному знаменателю.

И, наконец, принцип «конкретности», который отвечает за ясность развития событий как в рамках стилистического отображения образа, так и в плане тематики фильма. Если соцреалистическое кино — искусство для народа, то оно должно быть народом осознано. При этом в лучших традициях государственного наставничества массы не обладают субъектностью, за вкусы большинства отвечает «сознательный авангард» — партия. И известная борьба с формализмом в искусстве призвана, скорее, не предлагать, а запрещать. Становление нормы идет от противного, с учетом замечаний цензурных инстанций и вторящих им критических статей. То, что в одних обстоятельствах отвергается по причине «антихудожественности» и «усложненности языка», в иных случаях считается допустимым и даже креативным. Так, в годы Великой Отечественной войны негласный запрет на излишнюю метафоричность ослабляется, примером чему служит пестрящая христианскими образами картина «Радуга» (1943) режиссера М.С. Донского, получившего Сталинскую премию первой степени.

Читая выписки из цензурных постановлений и критических статей — их компилировали, к примеру, Е.Я. Марголит и В.Ю. Шмыров в своей работе «Изъятое кино», — можно, тем

<sup>32</sup> Марголит Е.Я., Шмыров В.Ю. Изъятое кино. 1924–1953. М.: Информ.-аналит.фирма «Дубль-Д», 1995. С. 43–44.

не менее, вывести некоторые константы «конкретности» в понимании эстетики соцреализма. Так, относительно формы требования партии ярко характеризует высказывание Б.З. Шумяцкого, начальника Главного управления кинопромышленности СССР, о запрещенном фильме И.П. Кавалеридзе «Прометей» (1936). «Кинематография — это искусство динамического образа, и потому статический кадр не может нести динамическую функцию. <...>. К сожалению, <...> находятся люди, для которых соцреалистический реализм слишком прост и которые считают своей обязанностью “заумничать” и “оригинальничать”»<sup>32</sup>.

Конкретизировать проблему должны не только идеи и средства выразительности, но и сами герои фильмов. Герой в трактовке соцреализма образца 1930-х — начала 1950-х годов — это человек, можно сказать, состоявшийся. Он не может быть застигнут «врасплох» или пребывать в концептуальных раздумьях и размышлениях (сомнение разрешено, но только если

оно со временем трансформируется в «грамотность»). Характерно, что одно из широко распространенных клише художественной критики рассматриваемой эпохи — «бесхарактерность». Приведем выдержку из постановления о запрете опального фильма А.М. Роома «Строгий юноша» (1935). «А. Роом изобразил советскую молодежь, комсомольцев как людей, ли-



«Строгий юноша», режиссер А. Роом

шенных воли, действенности, революционной страсти»<sup>33</sup>. Заумь пассивности, как в сюжете, так и в средствах выразительности, должна быть преодолена энергией активного рывка — навстречу светлому будущему.

Специфика канонизации соцреализма предвоенных и первых послевоенных лет во многом заключается в неоднозначности того или иного партийного заключения. Столь многогранную природу искусства и кинематографа, в том числе, сложно заключить в рамки одного партийного постановления или ряда принятых на заседании тезисов. Система координат в духовной сфере общества должна быть столь же многогранной и обширной, как и сама эта сфера деятельности. Отсюда и обращение

<sup>33</sup> Там же. С. 53–55.



к концептам, которые можно выстраивать в любой удобной последовательности, используя одни решения в качестве прецедентов для других или, напротив, перекраивая политику в соответствии с требованиями времени.

### Заключение

Исходя из приведенных примеров, можно говорить о том, что художественный канон зачастую формируется не столько из объективных эстетических ценностей, сколько из сложившихся социокультурных обстоятельств. Несомненно, можно и нужно изучать канон как самостоятельно сформировавшийся эстетический феномен с его системой образов, существующими этапами формирования, наиболее выдающимися представителями и произведениями. Тем не менее каждой теме исследования, даже хорошо изученной, необходима постановка вопросов. «Социокультурный» подход позволяет рассматривать канон в историческом контексте, с привязкой к постоянно изменяющимся социально-политическим запросам общества.

Расцвет соцреализма в кинематографе сталинской эпохи — во многом тоже реакция на требование времени. И неважно, исходит ли она «сверху» в виде партийных постановлений и пленарных заседаний или «снизу», в результате изменяющихся зрительских вкусов. Каждый из рассмотренных концептов формирующегося соцреалистического канона, будь то «народность», «идейность» или «конкретность», тесно связан с уникальной социально-исторической ситуацией, сложившейся в стране в 1930-е годы. Однако в дальнейшем соцреалистические ценности никуда из киноискусства не исчезают. Они также изменяются в соответствии с требованием времени и меняющимся обликом советского государства. И эти изменения — отдельная тема для детального изучения киноискусства при учете новой социокультурной оптики. ■

---

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бычков В.В. Духовно-эстетические основы русской иконы. — М.: Ладомир, 1994. — 332 с.
2. Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. — М.: Искусство, 1987. — 286 с.
3. Власов В.Г. Возрождение. — Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. — СПб.: Азбука-Классика, Т. II, 2004. — 709 с.
4. Зайцева Л.А. Киноязык: опыт мифотворчества. Пути обновления (1930–1934). — М.: ВГИК, 2010. — 328 с.
5. Зоркая Н.М. История отечественного кино. XX век. — М.: Белый город, 2014. — 512 с.

6. *Марголит Е.Я.* Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития : (Крат. очерк истории худож. кино): Учеб. пособие / Е.Я. Марголит. — Всесоюз. заоч. нар. ун-т искусств, Фак. кинофотоискусства. — М.: ВЗНУИ, 1988. — 98 с.
7. *Марголит Е.Я., Шмыров В.Ю.* Изъятое кино. 1924–1953. — М.: Информ.-аналит.фирма «Дубль-Д», 1995. — 132 с.
8. *Assmann J.* Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination. — Cambridge University, 2011. — 319 p.
9. *Coleman K.M.* (ed.) *Martial: Liber Spectaculorum*. — Oxford University Press, 2006. — 416 p.

#### REFERENCES

1. *Bychkov V.* (1994) Duhovno-esteticheskie osnovy russkoj ikony [Spiritually-aesthetic foundations of the Russian icon]. — Moskva: Lodomir, 1994. — 332 p. (in Russ.).
2. *Wagner G.* (1987) Kanon i stil' v drevnerusskom iskusstve [Canon and Style in Old Russian Art]. — Moskva: Iskusstvo, 1987. — 286 p. (in Russ.).
3. *Vlasov V.* (2004) Vozrozhdenie. — Novyj enciklopedicheskij slovar' izobrazitel'nogo iskusstva. V 10 t. [Renaissance. — New encyclopedic dictionary of fine art. In 10 vols]. — Sankt-Peterburg: Azbuka-Classica, Volume II, 2004. — 709 p. (in Russ.).
4. *Zaytseva L.* (2010) Kinoyazyk: opyt mifotvorchestva. Puti obnoveniya (1930–1934) [Film language: the experience of mythmaking. Ways of Updating (1930–1934)]. — Moskva: VGIK, 2010. — 328 p. (in Russ.).
5. *Zorkaya N.* (2014) Istoriya otechestvennogo kino. XX vek [History of National Cinema. XX century]. — Moskva: Bely Gorod, 2014. — 512 p. (in Russ.).
6. *Margolit E., Shmyrov V.* (1995) Iz"yatoe kino. 1924–1953 [Seized cinema. 1924–1953]. — Moskva: Informational and analytical firm Double-D, 1995. — 132 p. (in Russ.).
7. *Margolit E.* Sovetskoe kinoisusstvo. Osnovnye etapy stanovleniya i razvitiya [Soviet cinema art. The main stages of formation and development]: (A brief outline of the history of cinema art): textbook / E. Margolit. — All-Union Correspondence National Univ. of Arts, Fact. of Film and Photo Art. — Moskva: VZNUI, 1988. — 98 p. (in Russ.).
8. *Assmann J.* (2011) Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination. — Cambridge University, 2011. — 319 p.
9. *Coleman K.M.* (ed.) (2006) *Martial: Liber Spectaculorum*. — Oxford University Press, 2006. — 416 p.

# The Socio-Cultural Nature of the Canon: The Art and Cinema of the Stalinist Era

**Nikita V. Kotik**

*PhD Student, S. A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK)*

UDC 791.43.03

**ABSTRACT:** When it comes to Soviet-era films, scholars and historians often ignore or make little of the political and socio-cultural context, focusing on the artistic merits or the director's position. This even made it possible to divide the productions of certain periods into two categories: films that remained within the ideological agenda, and truly auteur works that went beyond the canon. There is no denial, though, that the creators of both existed within the same cultural framework that largely determined the artistic choices they made. That is why it is so important to consider the canonical component of Soviet cinema, inextricably related to the communist ideology.

A brief overview of complying with an artistic canon throughout the history of art reveals its sociopolitical nature: the canon is often a reflection of the values and attitudes that are (or should be) dominant in the society at the time.

One of the most typical and indicative periods in the history of Russian cinema is the Stalinist era, from the early 1930s to the mid-1950s. The cultural and ideological turn to socialist realism alongside with the strengthening of the censorship allows one to talk about the formation of well-established standards in Soviet film industry. The specific nature of the socialist realistic canon, at least in relation to cinema, lay in its ambiguity and dependence on the personal decisions of those in power. In many respects, the canon exists within abstract concepts, including three principles of Socialist Realism: popularity, ideological commitment and concreteness. The plasticity and versatility of these concepts largely allowed them to be used freely in the form most suited to the prevailing circumstances.

**KEY WORDS:** artistic canon, art, authority, socialist realism, Stalinist cinema

## [ библиотека ВГИК ]



**Першеева Александра. Видеоарт. Монтаж зрителя: монография / А. Першеева; ил.: М. Романова; ред. (отв.): А. Бармина; ВШЭ, НИУ. — (Лауреат премии С. Курехина в ном. «Лучший текст о современном искусстве»).** — СПб.; М.: RUGRAM -Пальмира, 2022. — 419 с.: ил.

В настоящем исследовании рассматривается история видеоарта как особой формы экранного искусства, последовательно нарушающей правила и традиции, выработанные в кинематографе и на телевидении. Александра Першеева показывает, как с помощью монтажа можно сталкивать между собой не только образы, но и целые дискурсивные поля, как на стыке кадров возникают смыслы, а при совмещении экранов - выстраиваются миры. Каждая глава посвящена одному из типов монтажа. Сквозным сюжетом через весь текст проходит история возникновения и функционирования монтажа в экранной культуре, а также трансформации привычных способов "монтажного мышления". Отдельное внимание автор уделяет роли залов галереи, которые, в отличие от кинотеатра, открывают эстетические возможности "пространственного монтажа", а также роли зрителя, который в поле видеоарта становится соавтором художника. В работе упоминаются и анализируются более 250 экспериментальных фильмов и видео, которые могут быть интересны как специалистам, так и широкому кругу любителей современного искусства.



**Зонн И.С. Нефть и кино. Тема нефти в мировом кинематографе** — научно - поп. изд. / И.С. Зонн; авт. предисл.: Р. Шагиев, ректор Москов. ин. нефтегаз. бизнеса; худож. оформ.: А.Ю. Никулин. — М.: Международные отношения, 2021. — 224 с.: цв. ил.

В книге — через палитру фильмов — документальных, многосерийных телевизионных, полнометражных художественных — рассматривается важнейший природный продукт — нефть, во многом сформировавший мировую экономику и цивилизацию. Среди многочисленных фильмов выбраны наиболее значительные и известные как по жанрам, так и по зрелищности. Внимание сконцентрировано на историческом сочетании поиска и добычи нефти и их кинематографического отражения. Книга содержит введение и четыре главы: «Экранная» нефть»; «Документальная нефть»; «Многосерийная телевизионная нефть», «Полнометражные художественные нефтяные фильмы». Издание адресовано широкому кругу читателей.

# КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ

## ГЕНЕЗИС ОБРАЗА | 5.10.3.



Фото С. Уразовой



## Образ героя-подвижника в кинематографе оттепели

**Ю.В. Зубкина**

ORCID: 0009-0008-8739-1169

УДК 778.5.01

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

подвижник,  
кинематограф  
оттепели,  
самопожертвование,  
идеология,  
мифотворчество,  
мифологическая  
«триада»

*Статья посвящена трансформации мифологемы подвижничества в кинематографе оттепели. Экранная сказка кинематографа Большого стиля, в котором использовалась «формула Золушки» («Светлый путь», «Член правительства»), трудности были временными, а счастье — не за горами, станет былью. Рассматриваемая трактовка образов героев Революции в фильмах «Павел Корчагин», «Первый учитель», феномена женского подвижничества в кинолентах «Сорок первый», «Комиссар», где высшая идея вступает в конфликт с законами природы, приводит к полемике об оправданности подобного жертвоприношения.*

Кинематограф оттепели характеризуется пристальным вниманием к внутреннему миру героя. Режиссеры уходят от схематизма 1930–1940-х годов, характеры героев становятся более сложными, а их поступки — неоднозначными. Возникают вопросы, оставшиеся без ответа, впервые намечается антагонизм личного и общественного. Бесспорная правота коллектива, особенно в свете правды о репрессиях («Чистое небо», 1961, режиссер Г.Н. Чухрай) ставится под сомнение. Человек, живущий в рамках большой семьи, робко заикается о суверенитете чувства. Именно личные переживания и право героев на поступки, не укладывающиеся в привычные стереотипы, становятся главными открытиями этого периода.

В фильмах 1950–1960-х годов экранная сказка кинематографа Большого стиля станет былью: режиссеры покажут подвижников с той степенью достоверности, на которую не осмеливались в 1930–1940-е годы, когда активно эксплуатировалась «формула Золушки» («Светлый путь», 1940, режиссер Г.В. Александров; «Член правительства», 1939, режиссеры А.Г. Зархи, И.Е. Хейфиц). Как известно, главной задачей кинематографа этого периода была пропаганда достижений советской власти,



и образ подвижника, готового к борьбе за новый дивный мир, как нельзя лучше вписывался в заданную концепцию. И поскольку христианские традиции изображения подвижника как мученика шли вразрез с мифом о светлом будущем, готовность героя к самопожертвованию не выходила за определенные рамки, а радость существования в новой реальности не омрачалась крайними самоограничениями.

Однако время диктовало необходимость переосмысления известного канона на ином уровне, и в первую очередь это коснулось историко-революционной темы. Раскрытие характеров героев-подвижников в кинематографе отличалось предельной реалистичностью и глубоким психологизмом. Парадоксально, что именно в контексте зарождающейся «эры милосердия»<sup>1</sup> произойдет расцвет мифологемы подвижничества, принимавшей в это время крайние формы мученичества и страстотерпства, граничащего с фанатизмом (фильмы «Павел Корчагин», «Сорок первый», «Комиссар», «Первый учитель», другие).

Российский историк кино Н.М. Зоркая пишет о «русской версии коммунистической идеологии, преобразованной в религиозное миросозерцание», отмечая, что: «...революционные подвижники советского экрана служили “заместителями” православных святых. Их жизни — жития. <...>. Кинематограф не просто запечатлел, но всеми доступными этому искусству средствами формировал, выстраивал новоявленный “иконостас”»<sup>2</sup>.

Одержимость героев и их преданность революционной идее, за которую не страшно и жизнь отдать, свидетельствовали об абсолютной власти новой веры над умами и сердцами ее адептов. В изображении «комиссаров в пыльных шлемах»<sup>3</sup> доверительный разговор со зрителем и предельный реализм повествования сочетался с религиозным размахом. Тем не менее радикальная трактовка образов героев-подвижников, шокирующая бескомпромиссность их поступков и безграничность самопожертвования вызовут яростную полемику об оправданности подобного натурализма.

### За гранью возможного

Фильм «Павел Корчагин» (1956, режиссеры А.А. Алов, В.Н. Наумов) — вторая экранизация культового романа Н.А. Островского «Как закалялась сталь». Настольная книга об истинном подвижничестве с главным героем-мучеником стала, по сути, библией строителей нового мира, автобиографическим житием революционного святого. Лик нового Павки воплотил

<sup>1</sup> «Эра милосердия» — название романа А.А. и Г.А. Вайнеров, который лег в основу фильма «Место встречи изменить нельзя», о борьбе милиции с преступностью в послевоенной Москве. Один из героев мечтает, что жестокость и насилие победят не карательные органы, а «милосердие — доброта и мудрость». Подобная философия, вера в лучшее были характерны для периода оттепели. — *Прим. авт.*

<sup>2</sup> Зоркая Н.М. Кино. Фанатики, подвижники, мученики. — В кн.: Театр. Литература. Опыт системного анализа. М., «Аграф», 2010. С. 196. — *Прим. авт.*

<sup>3</sup> Окуджава Б.Ш. Сентиментальный марш. В кн.: Стихотворения. Спб., «Академический проект», 2001. С. 135.

на экране молодой, иконописно красивый актер Василий Лановой. Однако его суровая мужественность и косая сажень в плечах были созданы не для мирского счастья: ради призрачного светлого будущего для всех герой полностью отрывается от личной жизни в настоящем. Платонические отношения с Ритой, в которую влюблен Павел, обречены: он сознательно укрощает плоть ради духа и бежит от Риты, как от искушения, ведь коммунистический рай (царство Божье) еще не построен. Он последователен в своей вере, у него «хватает мужества ударить себя по сердцу»<sup>4</sup>.

Вся жизнь Павла, «все силы были отданы самому прекрасному — борьбе за освобождение человечества»<sup>5</sup>. Сознательное растворение личности в высшей идее — череда нереальных свершений и подвигов ради всеобщего блага: война, работа за гранью человеческих возможностей на строительстве узкоколейки — в голоде, холоде и грязи — превращают здорового крепкого парня в парализованного слепого инвалида. Всё ради того, «чтобы не жег позор за подленькое мрачное прошлое»<sup>6</sup>. Киновед В.А. Трояновский пишет о «наркотическом восторге» революции и подчеркивает, что притягательность «этого кошмара — в достижении “той степени свободы и вдохновения, которая не доступна в обычных нормальных условиях. Душа <...> уже не зависит от <тела>, потому что последний предел телесных возможностей уже пройден»<sup>7</sup>. Личным примером Корчагин утверждает кодекс мученика, жизнь которого обретает смысл только в безграничном самопожертвовании. И когда борьба отняла здоровье, зрение, способность к передвижению, надо все равно двигаться дальше, даже если «бороться предстоит в темноте»<sup>8</sup>. Финальная сцена, в которой слепой Павел пишет свое житие во мраке (мать специально выключает свет, когда он работает), символична, являет собой пример несомненно-сти духа. По степени воздействия она сродни сцене расстрела Василия Губанова в фильме «Коммунист» (1957, режиссер Ю.Я. Райзман), который ужасает врагов своей непобедимостью: даже прошитый насквозь пулями, он продолжает борьбу.

Примечательно, что авторы подчеркивают исключительно добровольное начало подвижничества: насильно в этом раю идей никто не держит. Когда в сплоченных рядах комсомольцев, измученных тяжелой работой и лишенных надежды на отдых, появляется трудовой дезертир, не желающий «жертвовать здоровьем» ради «кусочка картона», — комсомольского билета, его молча отпускают. Строить светлое будущее остаются только те, для кого в этом «картоне» — смысл жизни. Поэтому ритуаль-

<sup>4</sup> Павел Корчагин. Художественный фильм. Режиссеры А.А. Алов, В.Н. Наумов. СССР, Киевская студия художественных фильмов, 1956.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Трояновский В.А. Человек оттепели (50-е годы). В кн.: Киноматограф оттепели. Кн. 1. М.: Материк, 1996. С. 31–32.

<sup>8</sup> Павел Корчагин. Художественный фильм. Режиссеры А.А. Алов, В.Н. Наумов. СССР, Киевская студия художественных фильмов, 1956.



Кадр из фильма  
«Павел Корчагин», 1956,  
режиссеры А. Алов,  
В. Наумов

<sup>9</sup> Павел Корчагин.  
Художественный  
фильм. Режиссеры  
А.А.Алов, В.Н. Наумов.  
СССР, Киевская студия  
художественных  
фильмов, 1956.

<sup>10</sup> Погожева Л.  
Новое прочтение  
романа // Искусство  
кино, 1957. № 2.  
С. 83–97.

<sup>11</sup> Там же.

ное сожжение билета, сопровождаемое словами: «Нет больше этого комсомольца», — приравнивается к физическому уничтожению. Вычеркнутый из реальности и обреченный на добровольное изгнание дезертир испытывает экзистенциальный ужас одиночества. Морально уничтоженный, он сбегает, зажав руками уши, чтобы не слышать презрительного молчания вчерашних товарищей. Так глухота отступника противопоставляется слепоте парализованного Павла, который, несмотря ни на что, продолжает приносить пользу.

В отличие от своих предшественников из 1930-х, подвижники оттепели были лишены какого-либо вознаграждения, даже символического. Никакого приглашения в Кремль, полета над праздничной Москвой, как в фильме «Светлый путь» (1940, режиссер Г.В. Александров) или самолета с благой вестью об избрании в народные депутаты в картине «Учитель» (1939, режиссер С.А. Герасимов) или в члены правительства в киноленте «Член правительства» (1939, режиссеры А.Г. Зархи, И.Е. Хейфиц), для них не предусмотрено. Высшая награда — это само служение идее, которому подчинена вся жизнь. Так судьба Павки Корчагина стала живым доказательством того, что истинное подвижничество бескорыстно, а главная награда — сопричастность великому делу, символом чему служит «несколько капелек... крови... на багряном знамени революции»<sup>9</sup>.

Тем не менее образ главного героя фильма А.А. Алова и В.Н. Наумова вызвал нешуточную полемику. Известный советский кинорежиссер и сценарист И.А. Пырьев выступил против «жертвенной, обреченной»<sup>10</sup> трактовки образа Павки, который, по его мнению, не удался. «Мы также были в комсомоле, были на гражданской войне, участвовали в субботниках. Но в то же время мы учились в народных университетах..., любили, радовались жизни, а не ходили «обреченными на страдания»<sup>11</sup>. Мнение И.А. Пырьева о том, что «...если идти по пути показа одних тягот жизни, мы к большому искусству не придем. Я сторонник более радостного, более романтически-

<sup>12</sup> Там же.

го искусства»<sup>12</sup>, — разделял и кинорежиссер Ю.Я. Райзман. Он утверждал, что правда жизни в разумном сочетании «солнечного» и трагического.

Однако у нового образа Павки нашлось и немало сторонников. Так, режиссер Н.П. Охлопков писал о глубоком внутреннем психологизме образа Павки: «Герой фильма — это не храбрый портняжка, не сын барона Мюнхгаузена, который мог бы единым махом всё преодолеть и со звонкой песней идти из кадра в кадр, нет, это живой человек в том смысле, что он борец, но он и раним, у него своя психология, он иногда смотрит на мир, как Бэмби в первый раз смотрел на грозу, на ливень, на дождь. Он и мужествен и лиричен, он — живой человек»<sup>13</sup>. В полемику с И.А. Пырьевым и Ю.Я. Райзманом вступил и кинорежиссер Ф.М. Эрмлер: «Я тоже бегал с винтовкой против белогвардейцев..., и был чекистом..., и лежал в тифу, и могу сказать: то, что я видел на экране, — правда. <...> В картине создан образ чистого, смелого, до последнего вдоха преданного великим идеям Революции героя»<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Погожева Л.  
Новое прочтение  
романа // Искусство  
кино, 1957. № 2.  
С. 83–97.

Спор об уместности столь радикальной трактовки образа героя Н.А. Островского весьма показателен. Режиссеры отте-

ли привнесли в кино ту степень достоверности, на которую не осмеливались их предшественники. Однако в бескомпромиссности Павки Корчагина чувствуется болезненная одержимость, отталкивающая своей иррациональностью. Железная мотивация поступков героя строится на слепой бездоказательной вере, а его готовность принести себя в жертву по перво-



Кадр из фильма  
«Павел Корчагин», 1956,  
режиссеры А. Алов,  
В. Наумов

му требованию отдает маниакальностью. Поэтому при всем сочувствии к герою его слепая преданность идеям Революции больше напоминает сектантство, чем глубокую осознанную веру. Вследствие этого эмоциональное впечатление от экранного воплощения героя-подвижника двойственное, что ставит под сомнение не только уместность его жертвоприношения, но и саму идею.

### Один в поле воин

В фильме Ю.Я. Райзмана «Коммунист» проповедуется подвижничество, не отвергающее человеческую природу и более приближенное к земной жизни. Главный герой обретает свое трудное счастье с любимой женщиной, у них рождается сын, от лица которого и ведется повествование. Наделив Василия Губанова богатырской внешностью Евгения Урбанского, создатели словно намеренно снижают образ героя, «отправив» его на склад — выдавать известку и гвозди. Первоначальное название сценария — «Кладовщик» — подчеркивало рядовую позицию героя в общественной иерархии. Но Василий даже в этой рутинной работе доходит до сути: выгоняет проворовавшегося кладовщика, едет в Москву, прорывается к вождю, чтобы достать гвозди. И поскольку в общем деле служения революции не бывает второстепенных задач, проблему нехватки гвоздей на далекой стройке решает сам Ленин, который ради этого прерывает совещание и не успокаивается, пока не находит дефицитный продукт. Мотив схождения Бога с Олимпа ради мирской суety подтверждает идею всеобщего равенства и искреннюю вовлеченность вождя в жизнь народа.

В этом фильме «о людях, воплотивших в себе страсть и подвиг эпохи»<sup>15</sup>, активно используется метафора луча света в «темном царстве». Уже в прологе подчеркивается, что без таких героев «не загорелся бы ленинский свет над землей». Ведь их цель — строительство новой электростанции, призванной служить проводником света: «полуголодные, босые, они шли, чтобы дать людям электричество»<sup>16</sup>. Важная черта характера Василия Губанова — стремление к познанию нового и постоянное самосовершенствование. После тяжелого рабочего дня, когда все спят, он читает при слабом мерцании керосинки. Этот свет лампы в ночи, как мотылька, привлекает Анюту, которая родом из темного мещанского царства с его привычным «сном разума». Женщина интуитивно чувствует, что постоялец не просто существует, а живет неведомой идеей, делающей его жизнь осмысленной. Именно это и порождает ее интерес к нему на первом этапе. Объяснение Василия с Анной после ее вынужденного ухода из дома, по сути, это символический переход из замкнутого индивидуалистического мира в коллективную трудовую жизнь, который происходит в момент внеурочного трудового подвига. Коллективная разгрузка вагона ночью при свете факелов, что создает контраст света и тени, напоминает языческий обряд и по-настоящему заворачивает.

<sup>15</sup> Коммунист. Художественный фильм. Режиссер Ю.А. Райзман. СССР, Мосфильм, 1957.

<sup>16</sup> Там же.

Главное предназначение Василия Губанова — быть пастырем, заражать своей одержимостью других. Когда он начинает рубить лес, чтобы добыть топливо для паровоза, его называют контуженным, подчеркивая иррациональность, неразумность и обреченность его труда. Крупный план героя-одиночки, совершающего невозможное, контрастирует с общими планами рабочих, которые поначалу только смеются над ним. Так масштаб личности подвижника противопоставляется мелкой натуре обывателя. Но постепенно окружающие попадают под влияние его фанатичной самоотверженности и тоже берутся за работу.

Сцена расстрела Василия Губанова решена в классической мифологической традиции смерти героя, который прямо идет навстречу своей судьбе, не уклоняясь от нее и подставляя под пули открытую грудь. Эта нестигаемая прямолинейность еще раз наглядно подчеркивает правоту героя. Ужасающая врагов непобедимость Губанова, которого не берут пули, венчает построение мифа о бессмертии коммуниста как носителя высшей истины.

В финале фильма хаос и смятение героев после пожара в Загоре будет контрастировать с аскетичным порядком в кабине-те вождя. Ленин примет дурные вести, стоя в траурном черном костюме с телефоном в руках. И снова внимание зрителя акцентируется на рядовой позиции погибшего героя, имени которого вождь так и не вспомнит, что, впрочем, не умаляет его скорби.

Сцена прощания с Василием Губановым контрастирует с действием предыдущей мизансцены, проходившей почти в полумраке, под аккомпанемент тревожной закадровой музыки. Героя провожают в последний путь в ясный солнечный день. Вдова погибшего с ребенком на руках напоминает Мадонну с младенцем — несмотря на тяжесть потери, жизнь продолжается. Финальные кадры, запечатлевшие Анну, уходящую вдаль по своему трудному, но светлому пути, на фоне бесконечного голубого неба с облаками, и закадровый голос сына Василия, свято чтившего память отца, символизируют бессмертие героя. Фактически замещение тени светом после гибели Василия означает конец земной мученической жизни и негласную канонизацию героя, венчающую действие.

### **Женщины между войной и миром: крушение мифа**

Наиболее уязвимой и сомнительной идеология подвижничества предстает в фильмах «Сорок первый» (1956, режиссер Г.Н. Чухрай) и «Комиссар» (1967, режиссер А.Я. Аскольдов). Причина — в противоестественности ситуации, где женщина

на войне не только выполняет мужские функции, но и кладет на алтарь высшей идеи самых близких — ребенка в фильме «Комиссар», любимого человека в картине «Сорок первый». И если мужское подвижничество можно оправдать исконным предназначением мужчины-воина — родину защищать, то принять столь радикальные жертвы от женщины, ассоциирующейся с хранительницей мира и домашнего очага, крайне непросто.

Главные героини фильмов Г.Н. Чухрая и А.Я. Аскольдова — Марютка и комиссар Вавилова — олицетворяют собой крайнюю форму подвижничества, осуществляемую на грани фанатизма, идущую вразрез с самой природой. Хотя с точки зрения идеи равенства полов, провозглашенной в обществе равных возможно-

стей, — это вершина эволюции. Вавилова успешно командует ротой, ей беспрекословно подчиняются бывалые красноармейцы; Марютка — блестящий снайпер, идеальная машина для прицельного уничтожения врага, на ее счету — сорок «беляков». Обе — единственные женщины в стане муж-



Кадр из фильма  
«Сорок первый», 1956,  
режиссер Г. Чухрай

чин и, по сути, лучшие среди равных. Однако успешное выполнение традиционно мужских функций происходит за счет тотального отказа от женской природы. Марютка решительней и категоричней других бойцов сквернословит и так поставила себя в отряде, что никто уже давно не покушается на ее честь. По тому, с каким уважением относятся бойцы к немногословной, уверенной в себе Вавиловой, можно судить о ее боевом прошлом и по праву заслуженном звании комиссара.

Конфликт в этих фильмах строится на столкновении суровых реалий военного времени с безмятежной мирной жизнью, окунувшись в которую героини возвращаются к своему женскому естеству, забыв о «сверхидее». Так, замкнутый и нелюдимый снайпер Марютка оборачивается счастливой женщиной, потерявшей бдительность настолько, что допускает любовь к врагу. Комиссар Вавилова, еще недавно раздосадованная упущенной возможностью «извести» ребенка, буквально растворяется в



<sup>17</sup> Перельштейн Р.М. Пролетарская Богородица Александра Аскольдова // Вестник ВГИК, 2009, № 1. С. 48–58.

материнстве. О новозаветных мотивах в фильме А. Аскольдова пишет искусствовед Р.М. Перельштейн, подчеркивая, что картина «не стала бы шедевром, если бы режиссер обошел главный завет Евангелия — завет любви <...> Ефим боготворит свою жену, до умопомрачения любит своих детей, чтит мать <...> За этого человека <...> Вавилова и идет на смерть»<sup>17</sup>. Внезапное преобразование героини провозглашает торжество жизни и противоестественность войны, в результате которой с ними случилась эта жутковатая трансформация. Однако, если исходить из морального кодекса подвижников, этот период простого женского счастья — фактически отклонение от заданной системы координат, отступничество от высшей идеи. Материнство комиссара Вавиловой и табуированная любовь Марютки к врагу — непозволительная роскошь в реалиях военного времени.

В обоих фильмах проведена четкая граница между войной и миром. Картина «Сорок первый» условно разделена на две части. В первой, «военной» части показано преисполненное крайних лишений отступление красноармейцев по пустыне к Аральскому морю — «без пищи, воды и надежды на спасение»<sup>18</sup>. Вынужденное взаимодействие Марютки с поручиком, который ироничен, аристократичен и очень хорош собой, смягчает ее суровый нрав, пробуждает женское начало. Во второй, «мирной» части происходит сближение главных героев, которые, оказавшись на острове, вдали от войны, обретают свое недолгое счастье. Здесь безотказно работают чисто мелодраматические приемы: уединение на острове и болезнь поручика, пробудившие в Марютке чисто бабью жалость, а потом и любовь. Всё это окончательно стирает границу между «красными» и «белыми», «своими» и «чужими», вероломно прочерченную войной.

На антитезе мирной и военной жизни строится и фильм А.А. Аскольдова. Беременность вынуждает комиссара Вавилову отвлечься от сражений для того, чтобы реализовать свое исконно женское предназначение. В начале фильма Клавдия, измотанная безумием войны и бесконечными потерями, напоминает брошенный город с заколоченными ставнями, к которому подходит ее отряд. Внезапное погружение в мирную жизнь бедной еврейской семьи с ее почти библейским торжеством простого бытия, где все — и стар, и млад — радуются каждому дню (сцена купания детей, пляска Ефима), отогревают вымороженную душу Клавдии, возвращая ее к истокам вечной женственности. Рождение ребенка в корне меняет ее мироощущение. «Клавдия переходит из состояния богоборчества и отрицания проклятой бабьей доли к естественному состоянию материнства»<sup>19</sup>, —

<sup>18</sup> Сорок первый. Художественный фильм. Режиссер Г.Н. Чухрай. СССР, Мосфильм, 1956.

<sup>19</sup> Оркина И. Маленький человек в большой истории. Опыт бытийного прочтения темы в фильме «Комиссар». // Киноведческие записки, 2007. № 85. С. 166.

пишет киновед И.Оркина. Счастливым период материнства совпадает и с временным затишьем на войне. Кажется, что Клавдия окончательно обживает в мирной жизни и даже моет полы в доме, ставшем ей таким родным. И внезапное вторжение однополчан — посланников той, военной жизни, — уже не радует ее. Всё, что было привычно в прошлом, теперь раздражает. Она беспрерывно их одергивает, чтобы они не курили, — ребенку это вредно, чтобы не «орали», иначе могут его разбудить.

Но безмятежность мирной жизни обманчива: в нее постоянно вмешивается война, которая звучит и в рассказе Ефима о том, как походя убили его брата, и в полубезумных родовых кошмарах, видениях Клавдии о лошадях, увязших в пустыне, о смерти отца ее ребенка, а также в раскатах взрывов, гремящих в настоящем. Подступающее со всех сторон безумие проникает и в их дом: заигравшиеся в войну дети Ефима оборачиваются жестокими волчатами, терзающими сестру. Так война неумолимо наступает на зыбкое счастье мирной жизни, и ее вторжение — лишь вопрос времени.

Конфликт между войной и миром, а, по сути, между долгом и чувством, раскрывается в споре Марютки с поручиком и в по-

лемике Вавиловой с Ефимом. Парадокс ситуации уже в том, что за мир выступают мужчины, а не женщины. Поручик, уставший от ужасов войны, хочет остаться с Марюткой на острове или уединиться на старой даче. Ефим мечтает о том светлом времени, когда в их городе будут ходить трамваи. Но обе женщи-



Кадр из фильма  
«Комиссар», 1967,  
режиссер  
А. Аскольдов

ны в двух фильмах единодушны в том, что «время сейчас не такое, чтоб на печке сидеть». Вавилова отрезвляет Ефима словами: «Откуда ты взял сказку про добрый интернационал? Интернационал замешан на рабоче-крестьянской крови». Ей вторит Марютка, которая осуждает поручика, предлагающего ей «завалиться <...> на пуховике и конфеты жрать», но ведь «каждая конфета в крови»... Вместе с тем внезапное погружение в мирную жизнь

не проходит бесследно. Российский киновед и кинокритик Е.Я. Марголит, в частности, отмечает: «Патетический рефрен множества произведений соцреализма — “на место одного придут тысячи” — в “Комиссаре” неожиданно подвергается сомнению. Конечность одной человеческой жизни вдруг начинает вызывать опасения насчет конечности жизни человеческого сообщества в целом»<sup>20</sup>. И психологический кошмар от этого неожиданного открытия находит выражение в провидческом видении Клавдии — шестивии евреев в фашистском гетто.

Символична и развязка обеих киноисторий: обе героини последовательны в своей вере и идут до конца. Но если в финале фильма Г.Н. Чухрая, когда Марютка рыдает над телом застреленного ею же «сорок первого» белогвардейца, чувство одерживает минутную и уже бесполезную победу над долгом, то в фильме «Комиссар» не происходит и этого. Оставляя ребенка, героиня говорит с младенцем, как со взрослым, наставляя: «Отца твоего Кириллом звали, а мать — Вавилова». Клавдия словно специально не называет своего имени, подспудно понимая, что ее поступок, пусть даже и продиктованный военной необходимостью, никогда не будет оправдан в мирной жизни. Тем не менее, как отмечает Р.М. Перельштейн, «погибает Вавилова не с ожесточенным сердцем, а с сердцем, обожженным и любовью, и материнством»<sup>21</sup>.

## Выводы

Мифологема подвижничества на грани фанатизма и мученичества, породившая в кинематографе оттепели целую галерею образов, стала своеобразным откликом и попыткой переосмыслить опыт Революции и Гражданской войны. На основании анализа ключевых характеров фильмов этого периода можно сделать следующие выводы.

Образ героя-подвижника в кинематографе 1950–1960-х годов максимально приближен к житию религиозных мучеников и аскетов, идущих на крайние жертвы и не жалеющих ни себя, ни других ради высшей идеи. Жизнь и борьба за гранью человеческих возможностей, жертвоприношение, отказ от личного счастья ради общественного блага — вот основные черты, характеризующие героев фильмов «Павел Корчагин», «Сорок первый», «Коммунист», «Комиссар», других. Главная функция подвижников по-прежнему — служить проводниками идей, заражая личным примером других. Они олицетворяют собой новый мир, который приходит на смену старому укладу, трансформируя и преобразая его. Дюйшен учит грамоте детей, чтобы вырастить

<sup>20</sup> Марголит Е.Я. Комиссар // Живые и мёртвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб: Мастерская «Сеанс», 2012. С. 536.

<sup>21</sup> Перельштейн Р.М. Пролетарская Богородица Александра Аскольдова // Вестник ВГИК, 2009, № 1. С. 48–58.

достойную смену («Первый учитель», 1965, режиссер А.С. Кончаловский); пример нечеловеческой воли и работоспособности Василия Губанова («Коммунист») и Павла Корчагина мотивирует окружающих на трудовой подвиг. Неизменной остается и второстепенная, а то и подчеркнута аутсайдерская позиция подвижника в обществе (кладовщик Василий Губанов). Рядовая роль героя, условного «винтика» в системе, подчеркивает уникальность каждого члена общества, способного на самопожертвование. Героизация деяний подвижника, который и один в поле воин, подтверждает идею о правильности избранного пути.

Мифологическая триада сохраняется, но не везде. Наиболее четко она представлена в фильмах 1950-х годов — «Павел Корчагин» (Павка — Жухрай — партия) и «Коммунист» (Губанов — старший товарищ по партии — живой Ленин как апофеоз мифа — схождение Бога с Олимпа ради простых смертных). Однако главные герои фильмов «Сорок первый» и «Комиссар» уже лишены наставников и действуют самостоятельно, следуя высшей идее.

В кинематографе периода оттепели также активно используется яркая образность в сочетании с героизацией деяний подвижников (сцена гибели Василия Губанова как олицетворение непобедимости и несокрушимости духа). Один из самых популярных приемов выразительности по-прежнему — контраст света и тьмы как символ обновления и победы над старым косным миром, в частности — огня как метафоры луча света в «темном царстве», придающего действию оттенок ритуальности. Особенно характерен этот прием для фильмов «Коммунист» и «Первый учитель».

Однако, в отличие от своих предшественников из 1930-х, подвижники оттепели, чья жизнь наиболее приближена к существованию религиозных аскетов, лишены даже символического вознаграждения. Тем самым подчеркивается духовная и бескорыстная основа их идеологии. Главным камнем преткновения становится феномен женского подвижничества, заявленный в фильмах «Сорок первый» и «Комиссар». Революционная идея вступает в конфликт с самим естеством, ведь женщина как хранительница очага, приносящая в жертву ребенка или любимого человека, по сути, преступает законы природы. Безропотное жертвоприношение Марютки и комиссара Вавиловой заставляет зрителя содрогнуться, ведь в их диких, противоестественных для женщин поступках отразилась искореженная судьба всей страны. Выбор героинь фактически дискредитирует идею о победе духа над плотью и буквально взрывает миф изнутри: к таким жертвам не был готов никто.

Таким образом, в кинематографе оттепели происходит ряд изменений в изображении героя-подвижника. Освобождение воспитанника от наставника, по сути, разрушает мифологическую триаду; полемика вокруг излишней радикальности и натуралистичности в раскрытии характеров героев; противоестественность женского подвижничества — все это свидетельствует о более шатком положении мифологемы. Судьбы новых героев-фанатиков в мифологизированном советском пространстве будут трактоваться не только как единственная форма существования, но и как человеческая трагедия. Или ошибка? Пока еще — со знаком вопроса.

*Уязвимость идеи, возникшая на пике оттепели, будет усугубляться в 1970-х и обернется ее окончательным разрушением в кинематографе периода перестройки.* ■

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Зоркая Н.М. Кино. Фанатики, подвижники, мученики. — В кн.: Театр. Литература. Опыт системного анализа. — М.: Аграф, 2010. — 400 с.
2. Марголит Е.Я. Комиссар // Живые и мёртвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. — СПб: Мастерская «Сеанс», 2012. — 536 с.
3. Оркина И. Маленький человек в большой истории. Опыт бытийного прочтения темы в фильме «Комиссар» // Киноведческие записки, 2007, № 85. С. 152–193.
4. Перельштейн Р.М. Пролетарская Богородица Александра Аскольдова // Вестник ВГИК, 2009. №1. С. 48–58.
5. Погожева Л.П. Новое прочтение романа // Искусство кино, 1957. № 2. С. 83–97.
6. Трояновский В. Человек оттепели (50-е годы). — В кн.: Кинематограф оттепели. Кн. 1. — М., Материк, 1996. — С. 31–32.

#### REFERENCES

1. Zorkaya N.M. (2010) Kino. Fanatiki, podvizhniki, mucheniki [Movie. Fanatics, ascetics, martyrs]. — V kn.: Teatr. Literatura. Opit sistemnogo analiza. — Moskva, "Agraf", 2010. — 400 p. (in Russ.).
2. Margolit E.Y. (2012) Komissar // Zhivie i mertvoe. Zametki k istorii sovetskogo kino 1920–1960 godov. [Commissar // Living and dead. Notes on the history of Soviet cinema in the 1920s–1960s]. — Sankt-Peterburg: Masterskaya "Seans", 2012. — 536 p. (in Russ.).
3. Orkina I. (2007) Malenkiy chelovek v bolshoy istorii. Opyt bytyinogo procheniya temi v filme "Komissar". [A small man in a big history. The experience of existential reading of the theme in the film "Commissioner"] // Kinovedcheskie zapiski, 2007. № 85, P. 152–193. (in Russ.).
4. Perelshteyn R.M. (2009) Proletarskaya Bogorodica Aleksandra Askoldova. [Proletarian Mother of God Alexandra Askoldova] // Vestnik VGIK, 2009, P.48–58. (in Russ.).
5. Pogozheva L. (1957) Novoe prochenie romana. [New reading of the novel] // Iskustvo kino, 1957. №2. P. 83–97. (in Russ.).
6. Troyanovskiy V. (1996) Chelovek ottepeli (50-e gody). [Thaw Man (50s)]. — V kn.: Kinematograf ottepeli. Kn. 1. — Moskva, "Materik", 1996. P. 31–32. (in Russ.).

# The Image of the Ascetic Hero in the Cinema of the Thaw

**Yulia V. Zubkina**

*Applicant-Researcher, Scriptwriter, Entrepreneur*

UDC 778.5.01

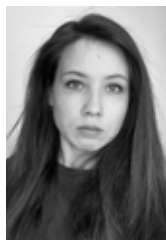
**ABSTRACT:** At the height of the Thaw, the mythology of asceticism flourished, taking extreme forms of martyrdom and passion-bearing, bordering on fanaticism. The on-screen fairy-tale of the “Grand Manner” cinema became a reality: directors showed the devotees with the degree of authenticity that they would not dare to demonstrate in the 30s and 40s. The radical, and sometimes even shocking, characterization of the heroes of revolution (“Pavel Korchagin”, “The Forty-First”) caused a furious controversy about the relevance of such naturalism.

The convergence between the images of the ascetic heroes and the lives of religious martyrs and ascetics became apparent. Heightened drama, life and struggle beyond human capacity, the rejection of personal happiness for the sake of the public good, sacrifice - those are the main features of the characters of “Pavel Korchagin”, “The First Teacher”, “The Forty-First”, “The Communist”, etc.

The main stumbling block was the phenomenon of female asceticism (“The Forty-First”, “Commissar”). The revolutionary idea came into conflict with the essence of the human nature and the nature rule. The resigned sacrifice of Maryutka and Commissar Vavilova made the audience shudder. Their wild acts unnatural for women (like sacrificing the loved one and the child) reflected the twisted fate of the whole country. The idea of the victory of mind over matter was discredited, and the myth was literally blown up from within.

The cinema of the Thaw showed a gradual emancipation of the pupil from the mentor, essentially destroying the mythological triad. And the heated debate on excessive radicalism and naturalism in the depiction of the hero and the unnaturalness of female asceticism was the evidence of a more precarious position of the mythologeme. The fate of new fanatical heroes was treated not merely as the only form of existence in the mythologized Soviet space, but also as human tragedy. Or was it a mistake? The question mark still remains.

**KEY WORDS:** ascetic, cinema of the Thaw, self-sacrifice, ideology, myth-making, mythological “triad”



## Роль мотива праздника в драматургии фильма с экзистенциальным конфликтом

**Е.В. Минаева**

ORCID: 0000-0002-0658-2844

УДК 778.5.04.072:8.011

АННОТАЦИЯ

*Статья посвящена роли мотива праздника в формировании сюжета фильма, в центре которого находится экзистенциальный конфликт. Именно на этом типе конфликта выстраиваются сюжеты картин таких современных кинорежиссеров, как Томас Винтерберг, Марен Аде, Мария Сёдаль, чьи работы привлекли внимание зрителей разных стран. Выявляются структура мотива праздника, его сюжетообразующий потенциал. Вводится понятие «пространство праздника» как структурообразующего элемента сюжета фильма.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

мотив праздника,  
пространство  
праздника,  
драматургия,  
экзистенциальный  
конфликт,  
сакральная  
граница

Смысловые истоки феномена праздника восходят к глубинным основаниям культуры. Принято считать, что праздники служат укреплению семьи, связей с историей народа и рассматриваются с точки зрения их идиллической составляющей как пространство духовного и душевного единства людей, времени радости. Считается, что празднику должно сопутствовать позитивное праздничное настроение, особая «праздничная атмосфера», но при этом, даже в бытовом восприятии находятся отсылки к амбивалентности явления: «какая свадьба без драки», «в чужом пиру похмелье», «бабам праздник хуже казни», «рад дурак празднику».

В данном случае праздник рассматривается с нестандартного ракурса традиционного восприятия, а с точки зрения конфликтного потенциала этого явления. В частности, мотив праздника исследуется как особый инструмент драматургии в воплощении экзистенциального конфликта главного героя на экране, где мотив обосновывается как «единица повествовательного языка»<sup>1</sup>. Данный аспект поясняется тем, что «... в центре смысловой структуры мотива — собственно действие, своего рода предикат, организующий потенциальных действующих лиц и потенциальные пространственно-временные характеристики возможных событий»<sup>2</sup>.

Мотив праздника раскрывают в своих фильмах режиссеры первой величины. Например, Лукино Висконти посвящает более

<sup>1</sup> Силантьев И.А. Поэтика мотива / Отв. ред. Е.К. Ромодановская М: Языки славянской культуры, 2004. С. 79.

<sup>2</sup> Поэтика, словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. — М.: Издательство Кулагной, Intrada, 2008. С. 130.



50 минут экранного времени эпизоду бала в финале картины «Леопард» (1963), а в фильме «Гибель богов» (1969) практически любой крупный поворот сюжета связан с мотивом праздника — его завязка происходит во время Дня рождения барона фон Эссенбека, затем в эпизоде, посвященном событиям «Ночи длинных ножей», показывается расстрел в атмосфере карнавала и, наконец, нацистская свадьба в финале картины. Фрэнсис Форд Коппола тоже выстраивает кульминацию сюжета в фильме «Апокалипсис сегодня» на религиозном празднике. А картина «Великая красота» (2013, режиссер Паоло Соррентино) начинается с эпизода праздника в честь Дня рождения главного героя. Можно предположить, что авторы неслучайно уделяют мотиву праздника много внимания. Мотив праздника «сталкивает» такие оппозиции, как жизнь и смерть, профанное и сакральное, индивидуальное и коллективное. Появление мотива праздника в фильме влечет возникновение особой среды — пространства праздника, которое входит в его структуру. Пространство праздника входит также в художественное пространство фильма, и это включение не случайно, так как оно формирует особые возможности: выстраивание перипетий, обнаружение скрытых явлений, проявление характера персонажей, что связано с художественным конфликтом картины.

Особый интерес в этом плане вызывают недавно вышедшие фильмы, где экзистенциальный конфликт является центральным в развитии сюжета. Среди них — «Еще по одной» (2020, режиссер Томас Винтерберг), «Тони Эрдманн» (2016, режиссер Марен Аде), «Надежда» (2019, режиссер Мария Сёдалъ). Однако кинолента, вышедшая в Швеции еще в 1920 году, — «Возница» (режиссер Виктор Шёстрём) в неменьшей степени свидетельствует о значимости и вневременной актуальности экзистенциальных вопросов для человека.

Экзистенциальный конфликт (от лат. *existentia*) в кинематографе — это внутренний конфликт героя, воплощение которого на экране требует внешних действий в контексте развития сюжета. По оценке немецкого философа, социолога и психолога Эриха Фромма, «основная экзистенциальная дихотомия — дихотомия жизни и смерти»<sup>3</sup>. Экзистенциальный конфликт, порождаемый этой дихотомией, обусловлен осознанием человеком собственной смертности и желанием жить. Смертность человека неизбежно порождает другие экзистенциальные дихотомии, связанные с соответствующими экзистенциальными конфликтами, например, оценку реализации собственного потенциала и ограниченности времени жизни, а также тягу к одиночеству и желание быть в социуме.

<sup>3</sup> Фромм Э. Бегство от свободы. Человек для себя / Пер. с англ. М.: АСТ, 2006. С. 352.

### Праздник. Отчаяние и надежда

Говоря об экзистенциализме, нельзя не обратиться к датскому философу Сёрену Кьеркегору — одной из центральных фигур в этом философском направлении. И датский кинорежиссер Томас Винтерберг неслучайно использует его цитату в качестве эпиграфа к своей картине «Еще по одной» — «*Что такое юность? Сон. Что такое любовь? Содержание сна*». Конкретизация этой цитаты в начале фильма сразу фокусирует внимание зрителя на экзистенциальной проблеме.

Главный герой фильма Мартин, школьный учитель, роль которого исполняет датский актер Мадс Миккельсен, оказывается на празднике в честь Дня рождения своего друга, отмечаемого в изысканном ресторане. Однако в процессе празднования становится ясно, что с Мартином что-то не так. Режиссер показывает это через его отношение с алкоголем: скованный и сдержанный по характеру, Мартин полностью отказывается от тщательно подобранных напитков как некоего аттракциона праздничного вечера. Герой никак не может включиться в общее веселье, не может присоединиться к компании своих друзей, находясь с ними за одним столом. Но спустя время он вдруг резко переходит от отказа к выпивке. В итоге персонажи застолья втягиваются в публичную исповедь, и в пространстве праздника «выворачивается наизнанку» обыденность, что дает возможность проявиться скрытому от постороннего взгляда. Этот эпизод показывает, что даже скромный праздник может обладать мощной преобразующей силой. Данную особенность подчеркивает в своей статье Т.П. Ванченко, отмечая, что «...праздник есть идеальный мир, амбивалентный миру реальному. Он дает широкие возможности решать внутри себя противоречия действительности. Всё, что человек может компенсировать, восполнить, выплескивается в стихии праздника, всё небывалое находится под его защитой и покровительством»<sup>4</sup>.

Оппозицию стихии праздника зритель видит в начале картины — это пространство обыденности главного героя. Он видится с женой несколько минут в день, между ее «сменами» на работе, а ученики несправедливо обвиняют Мартина в некомпетентности, но он едва ли пытается защищать себя или что-то изменить, скорее герой стремится поддаться обстоятельствам. Борьба как будто бессмысленная, так как «все на свете должно происходить медленно и неправильно, чтобы не сумел загордиться человек, чтобы человек был грустен и растерян»<sup>5</sup>.

Главный герой представлен инертным персонажем, он всячески избегает любого движения, но праздник всё меняет. Праздник — это небытовое пространство, в котором возможно иное,

<sup>4</sup> Ванченко Т.П. Смысловая основа массового праздника // Аналитика культуры: научное издание / Тамбовский государственный университет имени Г.Р.Державина. Тамбов: 2008. № 1 (10). С. 23.

<sup>5</sup> Ерофеев В. Москва — Петушки. М.: Азбука-Аттикус, 2012. С. 3.

отличное от обыденного, существование. Мартин имеет за плечами нераскрытый потенциал ученого-историка и танцора рок-балета. Правильный ли выбор совершил герой в прошлом? Он выбрал любимую женщину, семью и карьеру учителя. С последствиями своего выбора он сталкивается теперь, испытывая, вероятно, кризис среднего возраста: всё что имело смысл, становится бессмысленным. Мартину предстоит найти для себя новые идеалы или утвердиться в прошлых.

Режиссер дает герою возможность начать действовать и использует для этого возможности мотива праздника. «Празднество всегда имело существенное и глубокое смысловое, мирозерцательное содержание <...> никакой отдых или передышка в труде сами по себе никогда не могут стать праздничными. Чтобы они стали праздничными, к ним должно присоединиться что-то из иной сферы бытия, из сферы духовно-идеологической»<sup>6</sup>. На празднике Мартин погружается в состояние аффекта, он «выходит» из своего обычного состояния с помощью «волшебного эликсира». И происходит «чудо»: к нему возвращается желание смеяться, танцевать. Поддавшись очарованию иной реальности, Мартин и его друзья принимают участие в рискованном «эксперименте» по добавлению в ежедневную рутину необходимых для счастья 0,5 промилле. Очевидно, что персонажи фильма стремятся восполнить недостаток счастья в своей жизни, пытаются продлить чудо, которое с ними произошло: на празднике друзья вновь ощутили себя юными и свободными, им открылся мир, полный надежд. Но такой посыл оказывается губительным: когда праздник заканчивается, назад пути нет.

И все же герои пытаются перенести через пространство праздника в «реальную» жизнь то волшебство, которого им не хватает. Это срывается на первых порах: все четверо друзей добиваются определенных успехов на работе, в личной жизни. Но вскоре их настигает ответственность за ту свободу, которую они сами себе предоставили: каждый из четверки друзей получает свое «наказание». Сила возмездия зависит от глубины личного кризиса. В частности, Томми и Мартин — самые рефлексирующие персонажи. Томми не имеет воли преодолеть образовавшуюся брешь в пространстве и погибает. Мартин теряет семью и погружается в отчаяние. Развитие уже вполне реального конфликта происходит в картине между двумя праздниками — от Дня рождения друга до выпускного бала. Мотив праздника задает цикличность, отсылку ко времени. Финал учебного года в школе, где работает Мартин, совпадает с финалом картины и — разрешением внутреннего конфликта героя.

<sup>6</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 13–14.

<sup>7</sup> Кьеркегор С. Болезнь к смерти: пер. с дат. Н.В. Исаевой, С.А. Исаева. 2-е изд. М.: Академический проект, 2014. С. 29.

По оценке С. Кьеркегора, «человек — это синтез бесконечного и конечного, временного и вечного, свободы и необходимости»<sup>7</sup>. Чтобы обрести надежду, нужно упасть на дно. Алкоголизм разрушил жизнь Мартина. Но было ли за что цепляться? С одной стороны, Мартин потерял друга, жена ушла, его образ порядочного гражданина разрушен (эпизод, когда дети находят его валяющимся на дороге без сознания), а с другой — Мартин снова может танцевать. Танец никогда не был простым мотивом в кино, начиная с Асты Нильсен в картине «Бездна» (1910, режиссер Урбан Гад). Танец и его свободные амплитудные движения могут трактоваться как выражение внутренней свободы героя.

В финале картины главный герой снова обращается к алкоголю, но пребывает уже не в состоянии аффекта, а экстаза. В рамках развития конфликта в картине, он утверждается как активно действующий персонаж, тогда как ближе к финалу картины герой изменяется. Столкновение *не-бытового* пространства, связанного с «волшебным эликсиром», и пространства обыденности более не разрывает бытие героя, переход между пространствами перестает быть губительным.

Два эпизода, выстроенные на мотиве праздника в начале и в финале картины, связывают начальную и финальную точки движения конфликта главного героя. Первый эпизод инициирует путешествие героя в иное пространство, что становится изолятором бытового течения времени, преображая героя, а второй эпизод фиксирует внутреннее изменение героя.

### Праздник. Конфликт общности и изоляции

В пугающей маске смерти отец приходит на День рождения своей дочери в фильме «Тони Эрдманн». Дочь Инес в празднике фактически не участвует: это выражается в отталкивающих жестах рук, намеренной дистанции между ней и родителями: делая вид, что разговаривает по телефону, Инес уходит на улицу.

Тони Эрдманн — выдуманный персонаж, которым «прикрывается» отец героини, чтобы общаться с дочерью. Отец и Инес всегда коммуницируют через посредника — маску. Инес запланировала отметить свой День рождения «по-настоящему» в другой день, с другой «общиной» — коллегами. Общение с родственниками, наполненное эмоциями и чувствами, дается ей с трудом. Инес всячески избегает отношений: она предпочитает не втягиваться в них. Ее отношения с любовником не выходят за пределы гостиничного номера. Формальные отношения с коллегами гораздо понятнее: в них существует некая эмоциональная дистанция, позволяющая заслониться от глубоких переживаний. Так Инес изолировала сама себя.

Однако мотив праздника способствует воплощению конфликта индивидуального и коллективного и ставит вопросы: кто присутствует на празднике Инес и почему? В частности, Мирча Элиаде, философ, этнограф, религиовед и исследователь космогонических мифов, пишет, что для религиозного человека праздник всегда связан с актом космогонии. «...Жизнь нельзя исправить, ее можно только начать сначала ритуальным повторением космогонического акта, так как космогония является образцовой моделью всякого создания»<sup>8</sup>. Религиозная тема в фильме задается, когда Тони Эрдманн появляется в традиционном костюме «Кукеры». Костюм участника обряда Кукеры, болгарского аналога Масленицы, встречается у восточных славян, что также включает облачение в специальные костюмы. Костюм «Кукеры» выглядит устрашающе, поскольку его задача — изгнать злых духов, чтобы обеспечить здоровье, плодородие и процветание<sup>9</sup>. Таким образом, обозначается конфликт сакрального и профанного.

Для празднования Дня рождения Инес специально выбирает дату. Гости также приглашены, но не члены семьи. Однако спланированный праздник не задается с самого начала. Причиной служит профанирование сакрального времени: всё искусственное и внешнее начинает распадаться, так как нельзя назначать День рождения произвольно, как нельзя принудительно заставить профанное стать сакральным.

Инес не может справиться с нарядом, ей некому помочь, из-за этого главная героиня раздражается, скидывает платье и предстает нагой перед гостями. В итоге в искусственно выстроенное пространство врывается, с одной стороны, некая натуралистичность и естественность, с другой — всё становится еще более ненатуральным и фальшивым. Гости, оказываясь в плену сложившихся правил, также обнажаются. При этом все чувствуют себя максимально скованно, поскольку следуют правилам формально, а не по зову сердца. Движение конфликта останавливается. Для уверенности в себе гостям героини требуются дорогие костюмы, внешний лоск, предметы, подчеркивающие статус, эмоциональную дистанцию. Выйти из этого пространства невозможно, так как обнажение — условие прохода в квартиру Инес. Происходит четкое разделение на «свой — чужой».

У выстроенного пространства праздника очерчены границы, перейти которые дано не каждому. Гости Инес подобны зачарованным персонажам из картины Л. Бунюэля «Ангел-истребитель» (1962), им нужен некто, чтобы разорвать порочный круг. И тут на пороге появляется диво-дивное и совсем не нагое, а наоборот — в меховой шубе, с огромным наголовьем<sup>10</sup>, скрывающим

<sup>8</sup> Элиаде М. Священное и мирское: пер. с фр. Н.К.Гарбовского. М.: Издательство МГУ, 1994. С. 56.

<sup>9</sup> Плотникова А.А. Кукеры / Большая Российская энциклопедия // URL: <https://bigenc.ru/c/kukery-1e51ce> (дата обращения: 22.04.2023).

<sup>10</sup> Традиционный костюм «Кукеры» обязательно включает устрашающую маску, которая должна отпугивать «злых духов». — Прим. авт.

лицо. Это отец героини в костюме «Кукери», который как магический персонаж и открывает «проход» из профанированного пространства праздника в реальный мир. Стоит отметить, что в акте обнажения Инес нет сексуального подтекста. Буквальное оголение тела требуется, чтобы обнажить душу. Между отцом и дочерью стирается граница эмоциональной отстраненности. Вследствие этого Инес может соединиться со своей семьей.

Движение конфликта происходит между двумя Днями рождения главной героини — настоящим и назначенным в течение одного года, и зритель может наблюдать развитие отношений главной героини с отцом на разных этапах — от отторжения до принятия друг друга. Кульминация происходит в пространстве праздника второго Дня рождения, где собираются избранные гости, олицетворяя некую модель социума. По сути, в пространстве праздника сталкиваются героиня и «община», чьи взаимоотношения представляют социальный конфликт.

### Праздник. Между жизнью и смертью

Семантически праздник связан с понятием «сакральная граница», то есть переход из одного цикла в другой, символизирующий смену социального статуса, инициацию. Ссылаясь на древний миф, Мирча Элиаде описывает смысл праздника Навруз (персидский Новый год) как День Сотворения Мира и Человека. Тиамат — это чудовище, символ мрака, которое вновь становится страшным в последний день уходящего года, а Мардук должен низвергнуть Тиамат и восстановить космос, то есть воссоздать «мифический момент начала существования мира»<sup>11</sup>. «Символически участвуя в уничтожении и воссоздании Мира, и сам человек воссоздавался заново»<sup>12</sup> при переходе сакральной границы между Старым миром и Новым миром. Считается, что экзистенцию нельзя описать, ее можно только ощутить. Как считает немецкий философ и психолог К. Ясперс, ощутить экзистенцию можно только на границе жизни и смерти.

В картине «Надежда» главная героиня Аня Рихтер узнает о своем смертельном диагнозе в канун Рождества. Вместе со страхом на нее обрушивается и масса вопросов. Характеризуя ситуацию, героиня говорит: «Раньше, если я пыталась описать свою жизнь, воспоминания отказывались выстраиваться в правильный порядок... Я не запоминала годы. Но теперь я увидела конец, и моя жизнь встала в хронологическом порядке практически как в презентации Power Point». Однако мотив праздника привязывает зрителя к определенному временному промежутку, задавая некую хронологическую рамку картины. И эта история развора-

<sup>11</sup> Элиаде М. Священное и мирское: пер. с фр. Н.К. Гарбовского. М.: Издательство МГУ, 1994. С. 54.

<sup>12</sup> Там же.

чивается от кануна Рождества до Нового года, именно столько времени отводит автор главной героине.

Фильм «Надежда» снят в Скандинавии, а Рождество в западноевропейской культуре — важнейший праздник, обладающий присущим ему волшебством и ожиданием чуда. Мотив Рождества дарит зрителю надежду, что Аня излечится. С другой стороны — это время праздника, период, когда почти никто не работает, решение важных вопросов откладывается или переносится. В результате сложное лечение становится еще более затруднительной проблемой. Таким образом, надежда на чудо и одновременно понимание возможного страшного ухода проецируют появление на экране экзистенциального конфликта.

При этом пространство праздника в картине постоянно пересекается с реальностью. Автор выстраивает фильм так, что зритель регулярно «выныривает» из пространства праздника в кабинет врача, в больницу. В итоге выстраивается оппозиция: дом — учреждение. Дом — это семья, праздник и жизнь, а в учреждении — жестокие своей прямолинейностью врачи, больничное пространство, рак мозга. Аня получает отказ в консультации, потому что «спецмедсестра, которая отвечает за эти консультации, вернется только в начале января». «В праздники, что же, не умирают?» — спрашивает Аня. И этот вопрос действительно важен.

С самого начала в фильме угадывается трагический финал: на прошлое Рождество чудо уже случилось, героиня спаслась от рака. Но может ли пространство праздника «сработать» снова? Главная героиня считает, что вряд ли. Аня иронизирует по этому поводу, когда ей звонят из стоматологии: она говорит, что зубы ее больше не волнуют, потому что она смертельно больна. Свадьба, которая так и не состоялась за 20 лет сожительства, теперь ей кажется бессмысленной. При этом режиссер показывает, что зритель наблюдает не волшебную историю. «Одно нам известно точно: этот рак вас убьет», — проговаривает врач Ани в больнице. Но героиню терзают сомнения: можно ли вообще принять предложение руки и сердца после 20 лет фактического брака? И ей кажется, что другой возможности у нее может просто не быть.

Пространство праздника и его «пограничность» усложняют многократно сам сюжет фильма, так как в нем всё соединяется в один день — День рождения Ани, долгожданная свадьба и Новый год. Если бы эту сакральную границу можно было визуализировать, она, вероятно, была бы похожа на 10-полосное шоссе. И несмотря на то, что финальный эпизод перегружен смыслами, пространство свадебного праздника становится подлинно сакральным.



Традиционно свадьба представляет собой метафору перерождения невесты: своего рода смерть дочери в одной семье и рождение жены в новой. Но Аня, по факту, уже «жена». И в фильме свадьба героини становится ее прощанием со своей семьей — мужем, детьми, друзьями. Последний День рождения, последний Новый год, долгожданная свадьба... Как говорит Аня с сарказмом, «это очень удобно, ведь поминать ее придется только раз в году». Символичен и финал картины: Аня соединяется со своим мужем, и зритель понимает, что это навсегда. В итоге режиссер Мария Сёдалъ соединяет в кинокартине сразу несколько видов праздников, представляющих как единый комплекс пространства праздника, олицетворяя финал картины с венцом жизни главной героини. На последний этап экзистенциального события героиня собирается вся «община»: ведь она умрет, а они будут жить. И в этих кадрах ощущение экзистенции достигает своего пика.

Еще один фильм заслуживает внимания, где тема границы между бытием и небытием не нова. Хрестоматийным примером служит картина «Возница», режиссера Виктора Шёстрёма. Главный герой этой киноленты — Давид Хольм, который умирает в последнюю минуту уходящего года. Таким образом, он не переходит границу между Старым и Новым годом, оставаясь среди живых. И с этого момента, по существующему преданию, который описывается в самом фильме, он должен заменить возницу, перевозящего умерших из Мира живых в Мир мертвых.

Пространство праздника, в котором разворачивается конфликт, являет собой некую буферную зону, подчеркивающую существование двух миров — старого и нового. Чтобы перейти границу между мирами, Давиду Хольму необходимо ликвидировать свой изъян и преобразиться. По сюжету Давид Хольм причинил немало зла близким людям и всем, кто пытался ему помочь. Сестра милосердия Эдит погибает по его вине; жена Давида решается на отчаянный шаг — самоубийство, будучи не в силах вынести тяготы жизни. Давид Хольм инкогнито путешествует по Миру живых, наблюдая последствия своих действий.

В «Вознице» используется традиционное представление о волшебном моменте между Старым и Новым годом, при этом Давид Хольм «зависает» между жизнью и смертью, погружаясь в экзистенциальный конфликт. Мотив праздника Нового года в фильме создает пространство фантастического мира, где существует Возница, призрачная повозка, а смерть обратима. «Господи, дай душе моей созреть, прежде чем настанет час жатвы!» Так герой умоляет спасти свою жену, а не себя, так как к нему приходит раскаяние. И Возница щадит его и несчастную жену. В итоге Давид Хольм,

пройдя испытания Новогодней ночи и пережив экзистенциальный кризис, вновь становится человеком во всех смыслах.

Праздничный мотив связан с традиционными представлениями, а значит, и со зрительскими ожиданиями. Рождество и Новый год задают тему чуда и волшебства. Финальные сцены в фильмах «Надежда» и «Возница» тоже фантастичны — муж соединяется с Аней в ином мире, а Давид Хольм возвращается к жизни.

### Вместо заключения

Опираясь на анализ рассмотренных кинофильмов, можно определить структуру мотива праздника. Это:

- пространство праздника;
- время, связанное с пространством праздника;
- временная и пространственная границы праздника;
- сакральная граница, содержащаяся в пространстве праздника;
- появление героя, способного преодолеть границы конфликта.

Мотив праздника основывается на пространственных и временных измерениях. Пространство праздника — это ритуализированное, сакральное пространство. Естественным может стать то, что не является нормой в обычных для героя обстоятельствах.

Время праздника может отсылать зрителя к определенному представлению о реальном времени, например, конец учебного года, Новый год, Рождество. Праздник не происходит бесконечно, он ограничен строго определенным временем и пространством. Несанкционированный переход через границы времени и пространства праздника влечет серьезные последствия для персонажей, но только герой может преодолеть губительные последствия произвольного перехода через границы. В итоге прослеживаются определенные функции пространства праздника, которые служат сюжетными средствами для воплощения экзистенциального и внутреннего конфликта главного героя в фильме. Это — *переворот реальности*, содействующей преобразению героя, извлекаемого из бытовой реальности; *объединение общины* и противопоставление индивидуального и коллективного; *переход сакральной границы*, обуславливающей факт преобразования главного героя; *расщепление персонажа* между бытием и небытием; конфликт сакрального и профанного. Таким образом, мотив праздника служит сюжетообразующим средством построения особого пространства праздника, внутри которого выстраиваются мощные перипетии сюжета кинофильма. ■

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Художественная литература, 1990. — 544 с.
2. Ванченко Т.П. Смысловая основа массового праздника // Аналитика культурологии: научное издание / Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина. — Тамбов: 2008. № 1 (10). С 18–30.
3. Ерофеев В. Москва — Петушки. — М.: Азбука, 2012. — 192 с.
4. Кьеркегор С. Болезнь к смерти / Пер. с дат. Н.В. Исаевой, С.А. Исаева. — 2-е изд. — М.: Академический проект, 2014. — 160 с.
5. Плотникова А.А. Кукеры / Большая Российская энциклопедия // URL: <https://bigenc.ru/c/kukery-1e51ce> (дата обращения: 10.05.2023).
6. Силантьев И.В. Поэтика мотива / Отв.ред. Е.К. Ромодановская. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 296 с.
7. Фромм Э. Бегство от свободы. Человек для себя / Пер. с англ. — М.: АСТ, 2006. — 571 с.
8. Элиаде М. Священное и мирское / Пер. с фр. Н.К. Гарбовского. — М.: Издательство МГУ, 1994. — 144 с.
9. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. — М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. — 358 с.

## REFERENCES

1. Bakhtin M.M. (1990) Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Rennsansa [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance] — Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1990. — 544 p. (In Russ.).
2. Vanchenko T.P. (2008) Smyslovaya osnova massovogo prazdnika [Semantic basis of mass festivity] // Analitika kul'turologii : nauchnoe izdanie / Tambovskii gosudarstvennyi universitet imeni G.R. Derzhavina. — Tambov: 2008. № 1(10). P. 18–30. (In Russ.).
3. Erofeev V. (2012) Moskva — Petushki [Moscow — Petushki]. — Moskva: Azbuka, 2012. — 192 p. (In Russ.).
4. K'erkigor S. (2014) Bolezn' k smerti [The Sickness unto Death]/ Per. s dat. N.V. Isaevoi, S.A. Isaeva. — 2nd ed.— Moskva: Akademicheskii proekt, 2014. — 160 p. (In Russ.).
5. Plotnikova A.A. Kukery [The Kukeri] / Bol'shaya Rossiiskaya ehntsiklopediya // URL: <https://bigenc.ru/c/kukery-1e51ce> (data obrashcheniya: 10.05.2023). (In Russ.).
6. Silant'ev I.V. ( 2004) Poehtika motiva [The Poetics of Motif] / Otv.red. E.K. Romodanovskaya. — Moskva: Yazyki slavyanskoi kul'tury, 2004. — 296 p. (In Russ.).
7. Fromm E. (2006) Begstvo ot svobody. Chelovek dlya sebya [Escape from freedom. Man for himself] / Per. s angl. — Moskva: AST, 2006. — 571 p. (In Russ.).
8. Eliade M. (1994) Sviashchennoe i mirskoe [The Sacred and the Profane]/ Per. s fr. N.K. Garbovskogo. — Moskva: Izdatelstvo MGU, 1994. — 144 p. (In Russ.).
9. Poehtika. Slovar' aktual'nykh terminov i ponyatii [Poetics. Dictionary of Current Terms and Concepts] / Gl. nauch. red. N.D. Tamarchenko. — Moskva: Izdatel'stvo Kulaginoi, Intrada, 2008. — 358 p. (In Russ.).

## ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. «Еще по одной» (дат.: Druk), 2020. Режиссер Томас Винтерберг, авторы сценария Томас Винтерберг, Тобиас Линдхольм.
2. «Тони Эрдманн» (нем.: Toni Erdmann). 2016. Режиссер Марен Аде, автор сценария Марен Аде.
3. «Надежда» (норв.: Håp). 2019. Режиссер Мария Сёдаль, автор сценария Мария Сёдаль.
4. «Возница» (швед.: Körkarlen). 1920. Режиссер Виктор Шёстрём, авторы сценария Виктор Шёстрём, Сельма Лагерлёф.

# The Role of the Festivity Motif in Dramatic Structure of the Film with an Existential Conflict

**Elizaveta V. Minaeva**

*PhD Student, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK)*

UDC 778.5.04.072:8.011

**ABSTRACT:** The article explores the motif of a festival from an unconventional perspective: it does not examine its idyllic representation, but its dramatic potential for the plot based on an existential conflict. It is this kind of conflict that underlies the plots of such movies as «Another Round» (dir. Thomas Vinterberg, 2020), «Toni Erdmann» (dir. Maren Ade, 2016) and «Hope» (dir. Maria Södal, 2019). The article looks into the structure of the festivity motif and the impact of its components on the principal existential conflict of the film.

The festivity motif creates such oppositions as life and death, the profane and the sacred, the individual and the social. The appearance of the motif in question in the movie results in the emergence of a specific ambiance: the festivity space which is included into artistic space of the film. This inclusion is by no means accidental: it provides some special opportunities to the plot and is connected to the film's dramatic conflict.

The existential conflict is the character's inner contradiction, but its portrayal requires a particular external ambiance. The festivity space makes it possible to develop the character's internal conflict through the external space, using its unique properties. These properties are: the overturn of the reality with crossing of the sacred boundary; the opposition of the individual and the social; the splitting of the character between being and not-being; the clash of the sacred and the profane. The researcher lays an emphasis on the way these features participate in the development of the existential conflict on the screen.

The festivity motif comprises both spatial and temporal dimensions. The unauthorized crossing over the festivity space and time boundaries entails serious consequences for the characters. The article includes a case study of such crossing. The author arrives at the conclusion that the plot-forming potential of the festivity motif is determined by the conflicting unity of the elements of its structure.

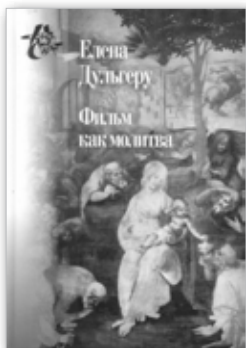
**KEY WORDS:** festivity motif, festivity space, dramaturgy, existential conflict, sacred boundary

## [ библиотека ВГИК ]



**Бэкингэм Дэвид. Юность на экране: Репрезентация молодых людей в кино и на телевидении: научно - поп. монография / Д. Бэкингэм; пер.: А. Мороз; авт. предисл.: А. Павлов. — М. : РИПОЛ классик, 2022. — 384 с.**

Издание «Юность на экране» — исследование британского ученого Дэвида Бэкингема об эволюции образов молодежи в кино, на телевидении и в современных медиа. Автор предлагает избранную ретроспективу фильмов, нередко предпочитая британские ленты как примеры «успеха вопреки». Помимо репрезентации, Бэкингем обозревает гендерные вопросы, кино как ностальгию взрослых о счастливом прошлом, музыкальное кино и музыкантов в кино (на страницах книги можно встретить и Элвиса Пресли, и The Beatles, и менее известных The Monkees). Важное место занимает разбор популярных сериалов XXI века — «Молокососы» и «Это — Англия». Для киноведов, социологов массмедиа, студентов смежных дисциплин и всех интересующихся популярными сериалами и кино.



**Дульгеру Елена. Фильм как молитва: Поэтика сакрального в киноискусстве Андрея Тарковского: монография / Е. Дульгеру; авт. проекта и сост. серии: С.Я. Левит; ред. пер.: В. Визгин; сер. оформ.: П.П. Ефремов; сост. указ.: И.И. Ремезова; ИНИОН РАН, ин-т философии РАН. — М.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. — 256 с.**

Елена Дульгеру (1953) — известный румынский киновед, эссеист и переводчик. Не повторяя ни западные, ни российские исследования, она исследует поэтику сакрального в киноискусстве Андрея Тарковского, оригинально раскрывая эстетические и символические элементы, определяющие метафизическое измерение творчества русского кинорежиссера. В результате кропотливого исследования его творчества, используя богатый материал философии, искусствознания и богословия, в частности, теоретико-культурологические идеи румынского философа Лучиана Благи, автор раскрывает неповторимое симфоническое созвучие, в котором сакральное *пространство-время* Тарковского сплетается с мотивами и архетипами повествовательности, определяя смысл и образ каждой его кинокартины, живущей, как подчеркивал он сам, по законам живого существа. Книга удостоена приза имени «Джордже Литтера» Союза кинематографистов Румынии и выдержала несколько переизданий. Ее русская версия будет интересна как всем интересующимся творчеством русского кинорежиссера, так и профессиональным культурологам, искусствоведам и философам.

# ПЕРФОРМАНС ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ І 5.10.3.



*Фото А. Нешина*





## Костюм как компонент кинообраза и индикатор социокультурных изменений в обществе

**Ф.М. Провоторов**

ORCID: 0009-0009-2750-5459

*В статье рассматривается проблема корреляции кинематографа и социальных представлений относительно внешнего облика киногероя. На примере ряда работ модельера Ива Сен-Лорана анализируются особенности коллаборации дизайнера и режиссера во французском кинематографе 1960-х годов. В отличие от художника по костюму, дизайнер-кутюрье, работающий вне границ студийного кинопроизводства, привносит в художественное пространство кинофильма и в образ киноперсонажа признаки социальной динамики своего времени.*

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кино костюм, художественное пространство фильма, французский кинематограф, Ив Сен-Лоран, социокультурная динамика

Работа художника в кино и художника по костюму не раз становилась темой теоретических исследований, научных статей, монографий. Среди них особый интерес вызывают монография В.А. Кузнецовой «Костюм на экране»<sup>1</sup>, труд художника кино Л.Ю. Нови «Персонаж фильма и художественная функция костюма»<sup>2</sup>, публикации Г.Г. Галаджевой<sup>3</sup>, ряд зарубежных изданий по теме костюма в кино<sup>4</sup>. В большинстве этих работ речь идет о создании кинокостюма как части художественного образа киноперсонажа и элемента внутрикадровой мизансцены. Однако в этом случае рассматривается не столько результат работы художника по костюму, сколько анализируется значимость работы дизайнера в кинокартине, а также роль модной одежды и степень воздействия смоделированных дизайнерских решений на экранный образ и кинематограф в целом, отражающие социокультурную динамику своего времени. Данные аспекты уже затрагивались в книге А.С. Баштовой «Мода и кино: 100 лет вместе. Как фильмы формируют тренды», где автор «повествует о разработке и создании кинокостюмов и их влиянии на индустрию»<sup>5</sup>, а также в книге-альбоме журналиста и фэшн-аналитика К. Лаверти «Мода в кино», чье внимание обращено именно к творчеству «модных дизайнеров»<sup>6</sup>, а не к созданию художественного кинопространства.

<sup>1</sup> Кузнецова В.А. Костюм на экране. Л.: Искусство, 1975. 118 с.

<sup>2</sup> Нови Л.Ю. Персонаж фильма и художественная функция костюма (от эскиза к костюму). М.: ВГИК, 1983. 60 с.

<sup>3</sup> Галаджева Г.Г. Художник в кино. — М.: Во «Союзинформкино», Госкино СССР, 1981. 32 с.; Галаджева Г.Г. Вопросы теории и истории сценического костюма и костюма в кино. / Конспект лекций. М.: Московский текстильный институт, 1978. 35 с.



<sup>4</sup> Leese E. *Costume Design in the Movies: An Illustrated Guide to the Work of 157 Great Designers*. — NY: Dover Publications, 1991. 176 p.

<sup>5</sup> Баштовая А.С. *Мода и кино: 100 лет вместе. Как фильмы формируют тренды*. М.: АСТ, 2022. С. 10.

<sup>6</sup> Лаверти К. *Мода в кино. От Givanchu для «Завтрак у Тиффани» до Prada в «Отель Гранд Будапешт»*. М.: Эксмо, 2022. С. 6.

Тем не менее данная проблема видится в более широком контексте. Стоит обращать внимание не только на роль костюма при создании образа киноперсонажа, хотя это, несомненно, влияет на стилистику и драматургию фильма, но в первую очередь следует учитывать тот *социокультурный контекст*, который мотивирует к созданию костюма киногероя, фиксируя внешние признаки его внутреннего характера, особенно сти важных общественных изменений. Таким образом, анализу подлежат как контекст, так и дух времени, а не только идеи индустрии моды, которые, с одной стороны, влияют на эстетику фильма, а с другой — проясняют влияние художественных кинообразов, способных оказывать воздействие на восприятие социума. В этом случае подобный ракурс вопросов фиксирует некоторую ограниченность роли дизайнера одежды в кино, тогда как творческо-материальная область создания кинокостюма может стать индикатором и способом выражения характерных сдвигов в общественной жизни. Примером могут служить, в частности, изменения в социальной среде представлений о роли женщины в структуре общества, корректировка ее самооцущений и ее самосознания, что в итоге стало одним из детерминирующих мотивов развития киноязыка.

Важность фильмов, в которых отражаются эти изменения, заключается не столько в их художественном совершенстве или режиссерском новаторстве, а в отражении духа своего времени, в воплощении новых тенденций и подходов к созданию женских образов на экране. К таким подходам можно отнести и интерес режиссеров к идеям нового поколения дизайнеров, ярко заявивших о себе в 1950-1960-х годах. В этом отношении показательны киноленты, которые объединяет сотрудничество с французским кутюрье Ивом Сен-Лораном. Творчество Сен-Лорана, который в начале 1960-х, после нескольких лет работы в модном доме Christian Dior, вступил на собственный путь в мире высокой моды, обновило облик женщины, по-новому ощутившей себя в действительности, открывшей новые возможности проявления своей личности, включая познание себя и мира в гораздо более широких горизонтах, а не только в своем узком социальном круге (даже если это круг «высшего общества»). Костюм становится не только способом демонстрации своего социального статуса, но и выражением образа жизни, предполагавшим выход за рамки светской жизни, а также свободомыслие, которое порой нарушало светский этикет своего времени. Известен случай, когда Нан Кемпнер, нью-йоркской светской даме, одетой в черный брючный костюм Yves Saint

Laurent, было отказано в посещении ресторана La Cote Basque из-за дресс-кода, запрещавшего женщинам появление в ресторане в брюках, тогда она просто сняла их и зашла в зал.

Исторически взаимодействие кинематографа со знаменитыми дизайнерами началось еще в начале 1930-х годов. В то время Голливуд пытался привлечь к сотрудничеству Габриэль Шанель<sup>7</sup>, достигшую широкой популярности, поскольку художники по костюму, работавшие на киностудиях тех лет, были театральными костюмерами, и их проектам в кино «не хватало элегантности, и они подражали моде, не будучи таковой»<sup>8</sup>. Однако стиль Шанель, стремившейся «освободить» женщину через лаконичную элегантность, и стиль «фабрики грез» с ее роскошным гламуром, не «совпали». По словам киноведа Кристен Уэлч, «не являясь заядлым кинозрителем, она [Шанель] сказала прессе, что направляется в Голливуд, чтобы работать над идеей, а не над платьем»<sup>9</sup>. Журналист Эм Кашнер так высказался об этом в статье «Vanity Fair»: «В 1931 году Шанель не нужен был Голливуд. Однако Голливуду была нужна Шанель. По крайней мере, так думал киномагнат Сэмюэл Голдвин, руководивший студией United Artists, как пишет его биограф А. Скотт Берг, Голдвин считал, что «женщины ходят в кино, чтобы посмотреть, как одеваются другие женщины»»<sup>10</sup>.

Стоит, разумеется, вспомнить и об образах, созданных Одри Хепберн в кинематографе послевоенных лет с помощью Юбера Живанши («Завтрак у Тиффани», 1961, режиссер Блэк Эдвардс; «Шарада», 1963, режиссер Стэнли Донен). Однако значимость вклада Ива Сен-Лорана в кинематограф в том, что он не просто создал *внешний экранный образ*, которому стало подражать множество женщин, он передал через экран обновленное восприятие женщиной *самой себя*, предложив ей иной образ жизни. В интервью 1968 года, в ответ на реплику Габриэль Шанель о том, что Ив мог бы стать ее преемником, Сен-Лоран заметил: «...есть большая разница между ней [мадмуазель Шанель] и мной, она состоит в том, что я обожаю свою эпоху, я обожаю ночные клубы, хоть и не хожу в них часто, я обожаю то, что она называет «йе-йе-йе», я обожаю ботинки <...> обожаю все, что составляет нашу эпоху. И все это имеет огромное влияние на то, что я делаю»<sup>11</sup>.

Тогда же, нуждаясь в новых способах экранной выразительности, режиссеры-новаторы 1960-х, имевшие связи в художественных кругах, обращались к использованию дизайнерской одежды в контексте ее воплощения в кинодраматургии как элемента современной действительности. В итоге зрители

<sup>7</sup> Шанель была приглашена как дизайнер в музыкальный фильм 1931 года «Palm Days» («Цветущие дни», режиссер А.Э. Сазерленд). — Прим. авт.

<sup>8</sup> Coco Chanel's Little-Known Flirtation with Golden-Age Hollywood// URL.: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/02/coco-chanel-golden-age-hollywood> (перевод с англ. — автора).

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Berg A.S. Goldwyn: a Biography. — NY: Knopf, 1989. P. 214.

<sup>11</sup> Yves Saint-Laurent et Mademoiselle Chanel, 1968 (INA)// URL.: <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i17150040/yves-saint-laurent-et-mademoiselle-chanel> (перевод с фр. — автора).

получили возможность соотносить себя с киноперсонажами, идентифицируя их облик со своей жизнью. Режиссеры 1960-х, работавшие во Франции, приглашали Ива Сен-Лорана как художника по костюму, цenia его понимание духа времени, умение создавать образ женщины новой эпохи. И эта тенденция была сформирована в результате апробирования многочисленных проектов театральных костюмов в индустрии моды.

Творчество Ива Сен-Лорана многогранно, включено в широкий культурологический, художественный и социальный контекст своего времени. Став автором множества новаций в области костюма и первооткрывателем «lifestyle», что нашло отражение в эстетике кинофильмов, он обозначил не только особенности индивидуального стиля дизайнера, но и в контексте кинематографа обратился к теме двойственности сознания персонажа, его внешней «многоликости», что раскрывается в ракурсе развития сюжета фильма.

### Новое видение женщины.

#### От *femme fatale* 1940-х — к *femme mystère* 1960-х

Дебют Сен-Лорана как дизайнера моды в кино состоялся в авантюрно-комедийном детективе «Розовая пантера» (*The Pink Panther*, 1963, режиссер Блейк Эдвардс). Главные героини фильма — принцесса Дала (Клаудия Кардинале) и жена инспектора Клузо, Симона (Жермен Элен Ирен Лефевр, или *Saruscine*) — образы, созданные Сен-Лораном, который выступил в роли *художника-имиджмейкера*, воплотившего свой подход не только к современным тенденциям в одежде, но и свое видение женщины в целом. Эти две героини ведут двойную жизнь и даже тройную игру. Образ Симоны Клузо уже не отражает стиль поведения *femme fatale* 1940-х, а также не *femme fleur* 1950-х, ее скорее можно было бы назвать *femme mystère* 1960-х. Эта героиня — загадочна, хитроумна, неуловима, сочетает в себе как принципы хрупкой женственности, так и активность, решительность, считавшиеся признаками мужского характера. И в этом проявились черты новой культурной парадигмы, что станет причиной появления знакового предмета мира

Кадр из фильма  
«Розовая пантера»



моды — женского *смокинга*, который был создан Сен-Лораном несколько позже. Однако его прототип появляется именно во время работы над фильмом «Розовая Пантера» (в сцене костюмированного бала).

Двойственный характер Симоны Клузо (Капюсин) — скрытый, быстро меняющийся, — раскрывается с первых кадров фильма, воплощаясь в эпизоде полицейской погони. В лифте она быстро переодевается, пряча черный парик в сумку, меняя туфли, надевая на голову изумрудный тюрбан, выворачивая свое бежевое шерстяное пальто наизнанку и вновь одеваясь в него, представляя в итоге совершенно другой, неузнаваемой женщиной, которую не узнают и полицейские. Этот игровой прием, сюжетно обыгрывающий мотив переодевания/преображения, показанный и на бале-маскараде, стал экранным воплощением «окна Овертона»<sup>12</sup> в отношении заимствования мужских элементов одежды в женском костюме, еще не вошедших в массовый обиход, но он был в те годы признаком эмансипированной женщины или уникальной личности (например, Коко Шанель, Марлен Дитрих). Неслучайно, характеризуя своего мужа, Симона наделяет его скорее женскими добродетелями: «Он добрый, верный, преданный, *послушный*».

В ином свете предстает на экране героиня Кардинале — принцесса Дала. Это холодная, скрытная и хитрая особа, прячущая свое кредо под маской «восточной» скромности и обаяния, которая тоже ведет двойную игру. Лишь в конце фильма зритель узнает, что она сама «выкрала» у себя кольцо с уникальным бриллиантом «Розовая пантера». В этом образе персонажа переплетаются социокультурные тенденции, напоминающие контекст начала XX века, когда во Франции возрос интерес к восточной экзотике. Появлявшиеся во Франции в 1960-е годы приключенческие фильмы (собственного и зарубежного производства) нередко затрагивали темы иностранных шпионов-неудачников, заморских красавиц, чужестранных суперзлодеев.

Однако в случае с принцессой Далой этот экзотический фактор приобретает ряд новых признаков, отвечающих духу новой эпохи. В одном из эпизодов фильма Дала, одетая в роскошное

<sup>12</sup> «Окно Овертона» — название феномена постепенного внедрения и нормализации в социуме ранее невообразимых культурных, социологических и прочих идей. — Прим. авт.

Кадр из фильма «Розовая пантера»



<sup>13</sup> Стиль «сафари» — разработанная Ивом Сен-Лораном эстетика и один из главных узнаваемых «кодов» его стиля. — Прим. авт.

черное вечернее платье от Сен-Лорана, усыпанное сверкающими стразами, лежит на тигровой шкуре с бокалом шампанского в руке, признаваясь сидящему рядом мужчине, что убила своего первого тигра на сафари<sup>13</sup>, когда ей было 10 лет, и сделала из него чучело.

В 1968 году Сен-Лоран в одном из интервью признался: «Я считаю, моя женщина — вот что для меня *настоящая* женщина. То есть, она не Амазонка, не Барбарелла и не Космонавт. В любом случае, она часто *черная*, потому что я люблю черный, черный — мой любимый цвет. И я думаю, что белый лист очень скучен, без черного там нет черты и, следовательно, нет линии. Вот почему моя женщина *часто в черном*, потому что мне нравятся женщины, похожие на наброски, на эскизы»<sup>14</sup>. Напомним, что в 1962 году бомонд Парижа был взбужден появлением на первом дефиле Дома Сен-Лоран модели африканского происхождения, Фиделии, и этот факт во многом предопределил социокультурные изменения, которые будут происходить в последующие десятилетия. Ив Сен-Лоран их по-своему предвидел.

Отношения женщины и мужчины — еще одна важная тема фильма, в которой нельзя не заметить влияние эстетики и воззрений Ива Сен-Лорана. В одном из эпизодов принцесса Дала встречается с сэром Чарльзом (он же неуловимый вор-призрак) и говорит ему, что ничего не помнит. Тот обвиняет ее в банальной уловке, далее следует диалог: «Мысль о том, что *могло* случиться, делает Вас уязвимой. Делает Вас женщиной. — Вы просто высокомерный дурак. — После того, *что* я Вам сказал, *настоящая* женщина дала бы мне пощечину». В этот момент Дала замахивается, но... опускает руку и начинает смеяться. Она все-таки даст пощечину Чарльзу, но чуть позже, после того как он поцелует эту ее руку на прощание, давая тем самым понять, что она *настоящая* женщина, принимающая решения *сама*, без мужских подсказок и указаний, несмотря на свой «мягкий и пушистый» в данный момент образ женщины, кутающейся в голубую кашемировую накидку с «домашней» окантовкой в клеточку.

### Соблазнение vs. элегантность

Еще один комедийный детектив с восточной экзотикой, позволивший представить модели Ива Сен-Лорана — это фильм «Арабеска» (1966, режиссер Стэнли Донен). В картине присутствуют и отсылки режиссера к его предыдущей работе — ироничному триллеру «Шарада» (1963) с Одри Хепберн в главной

<sup>14</sup> Yves Saint-Laurent et Mademoiselle Chanel, 1968 (INA) // URL: <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i17150040/yves-saint-laurent-et-mademoiselle-chanel> (перевод с фр. — автора).

<sup>15</sup> Eder B.

Charade: The Spy in Givenchy, 2010 // <https://www.criterion.com/current/posts/64-charade-the-spy-in-givenchy> (перевод с англ. — автора).

<sup>16</sup> Следует оговориться, что в титрах фильма в качестве изготовителя платьев для Софии Лорен указан дом Christian Dior, однако все эскизы были выполнены Ивом Сен-Лораном. — Прим. авт.

<sup>17</sup> Yves Saint-Laurent et Mademoiselle Chanel, 1968 (INA) // URL: <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i17150040/yves-saint-laurent-et-mademoiselle-chanel> (перевод с фр. — автора).

роли. О фильме «Шарада» американский писатель Брюс Эдер заметил: «В эпоху шпионских фильмов, изобилующих мужественным эротизмом (Бондиана), цинизмом (серия фильмов о Гарри Палмере) или фарсовой непочтительностью (“Казино Рояль”; фильм о Дерекe Флинте с партнером по “Шараде” Джеймсом Коберном), это был единственный успешный подход к жанру, поставивший женщину в его центр»<sup>15</sup>. Уже по тому, что актрису прозвали *Spy in Givenchy*, ясно, что над ее образом работал французский кутюрье Юбер Живанши. После выхода на экраны «Шарады» многие женщины, восхищенные хрупким изяществом «американки в Париже», Одри Хепберн, захотели носить такие же платья-футляры, балетки, туфельки с каблукчком «kitty» и шляпки «биби». В фильме «Арабеска» главную роль исполняет итальянка Софи Лорен, обладающая женственными формами, и уже — in Saint Laurent<sup>16</sup>. Интересно сравнить два фильма. В первом — *элегантная* американка Риджи (Хепберн), во втором — *соблазнительная* арабка Ясмин (Лорен). Эта разница неслучайна.

На вопрос, является ли женщина Yves Saint Laurent элегантной, дизайнер в видеоинтервью 1968 года отвечает: «Мне не нравится слово *элегантный* (здесь и далее курсив мой. — Ф.П.), я нахожу его настолько же устарелым, как и слово *haute couture*. Я думаю, это *соблазнительная* женщина; женщина, которая одевается, чтобы понравиться мужчинам. Слово “соблазнение”, если хотите, заменило слово “элегантность”. Все изменилось. Это особая манера жизни»<sup>17</sup>.

Заметим, что и героиня Хепберн в «Шараде», и героиня Лорен в «Арабеске» соблазняют мужчин, но в разном сюжетном контексте. Героиня Хепберн — Реджина Лэмперт (Реджи) — ведет себя как незащищенная маленькая девочка (хоть уже и вдова человека, которого она, как выясняется, совсем не знала), в каждой стрессовой ситуации кладущая себе в рот конфетку. Когда один из бандитов, преследующих ее, кидает на ее *элегантное* черное платье (на самом деле — костюм-двойку) горящие спички в телефонной будке, угрожая расправой за звонок в полицию, она беспомощно вскрикивает, не в силах даже дунуть на спичку. После того, как дверь телефонной будки открывает ее спутник (Кэри Грант), на его вопрос «Что Вы здесь делаете?», она с дрожью в голосе отвечает: «Пытаюсь победить мою депрессию». На вопрос, знает ли она, что такое ЦРУ, Реджи наивно отвечает: «Это авиалинии?» Иногда девочка Реджи бунтует: «Перестаньте обращаться со мной как с ребенком!», но получает «родительский» ответ от мужчины: «А Вы перестаньте вести себя по-детски».

Фильм «Шарада», заслуживший титул «хичкоковский», действительно живет по законам и канонам триллера: характерное освещение, статичные кадры, онемевшее от страха лицо Хепберн, так же, как и черное закрытое платье, костюм-футляр и белоснежные перчатки лишь подчеркивают эстетику «классики жанра». Героиня — все еще жертва, которая не верит никому. С другой стороны, она — объект протекции своего странного друга, постоянно меняющего свое имя, которого она одновременно любит, боится, соблазняет и спасается бегством. Но если картина «Шарада» наследует социокультурные традиции и художественные каноны жанрового кино 1950-х, то «Арабеска» отражает дух, вкусы и мировоззрение свободолобивых 1960-х. Гордая арабка Ясмин, с хищными миндалевидными глазами и непослушной шевелюрой на голове (вспомним аккуртатный шиньон Хепберн, детскую челочку и маленькую французскую шляпку *биби*), уже не нуждается в помощи и протекции мужчины, она использует их в своих интересах. Недаром ее партнер по фильму, профессор Поллок (Грегори Пэк) замечает: «Для порабощенной женщины Востока Вы чертовски эмансипированы».

Однако Ясмин тоже ведет двойную, даже тройную игру, в которой нет материально-корыстного интереса, как это было в «Шараде», но в ее действиях прослеживается политический смысл, поскольку в сюжете речь идет о предотвращении убийства арабского премьер-министра. Двойственность натуры Ясмин подчеркивается ее частым появлением на экране в виде отражений (в зеркалах, экранах, окнах), а также в смене «восточных», ярких и блестящих нарядов на «европейские» платья и костюмы (более скромные по фасону, но не менее ярких цветов).

Однако в достижении своих целей Ясмин не может противостать и своей женской натуре: ее любовник одаривает ее многочисленными нарядами и, что впечатляет, огромным количеством роскошной обуви. Ясмин всё решает и делает сама. Не сомневаясь ни секунды, она рвет подол своего узкого платья,

чтобы вскочить на лошадь, убегая от погони. В последних кадрах, где Ясмин и Поллок лежат в объятиях друг друга в лодке посреди реки, на ней надето ослепительно-желтое

Кадр из фильма  
«Арабеска»





платье и туфли на каблуках. Неожиданно мужчина оказывается в воде, крича, что не умеет плавать, и Ясмин, недолго думая, прямо в платье и туфлях прыгает за ним с лодки, не размышляя о том, насколько «гламурно» она будет выглядеть, вынырнув из воды. И этот последний кадр, ставший точкой в киноистории, одновременно является «квинтэссенцией» стиля Ива Сен-Лорана: яркость, чувственность, свобода, спонтанность, игра.

### Что скрывает костюм?

Фильм «Дневная красавица» (1967, режиссер Луис Бунюэль) принес известность и Сен-Лорану, и исполнительнице главной роли — Катрин Денев. Эта картина окончательно мифологизировала образ женщины Yves Saint Laurent. В картине режиссер искусно использует структуру пространств действительности и сновидений героини для выражения ее сложной внутренней психологической (психопатологической) сущности. Пространство снов, которые можно интерпретировать и как фантазматические видения героини, отделяется от реального бытия весьма условно, например, при помощи звука бубенцов на лошадиной упряжке. В этих снах-видениях героиня Катрин Денев — в реальности представительница богатой буржуазии по имени Северина, сдержанная и холодная молодая женщина, — раскрывается как страстная любительница садомазохистских развлечений. В обычной жизни она благообразная супруга успешного врача, одета в невыразительное (хотя и дорогое) коричневое пальто, коричневое платье или желтую вязаную кофточку. Эти цвета и фасоны как бы говорят о ее внутренней детскости. Она просит мужа: «Посиди со мной, чтоб я заснула», а он отвечает: «Ты так никогда не повзрослеешь».

Приняв решение поддаться своим «внутренним демонам», Северина становится «Дневной Красавицей», работающей в

Кадр из фильма  
«Дневная красавица»



Доме свиданий строго с 14 до 17 часов. На свою «работу» она идет как на опасное задание: в черных очках, в темном пальто, сшитом как военный тренкот с двойным рядом пуговиц и погонами. На платье, которое оказывается под тренчем, тоже есть по-

гоны. Мадам Анаис, хозяйка борделя, в первый же визит Севериной с улыбкой крутит пуговицу на погоне, говоря: «У Вас пуговица оторвалась». И эта мизансцена — повод для обоснования факта появления тренча в кинематографе.

Связанный с героями фильмов-нуар, этот элемент одежды навешивает образы событий Первой мировой войны, оставившей трагичный след в судьбах персонажей «черного фильма» 1930-х и 1940-х годов в виде всевозможных сыщиков и детективов.



Кадр из фильма  
«Дневная красавица»

В зрительском сознании этот киноархетип представляет собой мрачного мужчину в темном углу улицы, в шляпе-федоре и тренчкоте с поднятым воротником, что позволяло герою незаметно вести наблюдение. В своей статье Линда Родригес МакРобби пишет о том,

что во время Второй мировой войны тренчкот получает популярность не только как военная форма (ее поставляла военнотружающим Антигитлеровской коалиции фирма Aquascutum). И в то же время «...тренчкот получил еще один импульс, на этот раз — из Золотого Века Голливуда. Речь идет о тех, кто их носил в этих фильмах: заядлые (*hard-bitten*) детективы, гангстеры, выдававшие виды мужчины и роковые женщины. Например, в фильме «Мальтийский сокол» 1941 года Хемфри Богарт носил плащ Aquascutum *Kingsway* в роли Сэма Спейда, сражающегося с двуличной Бриджит О'Шонесси; во время прощания с Ингрид Бергман на том туманном асфальте в Касабланке в 1942 году, на нем был тренчкот; и снова в 1946 году — он в нем в роли частного сыщика Филипа Марлоу в фильме «Глубокий сон»»<sup>18</sup>.

Ив Сен-Лоран использует этот киноархетип — тренчкот — как своего рода символ скрытности персонажа. Ведь зритель невольно задумывается: а что под ним? Где-то под ним скрывается костюм «серой мыши» (фильм «Смятение»), где-то — вульгарный наряд танцовщицы кабаре (фильм «Сирена с Миссиссипи»), где-то — обнаженное тело (фильм «Дневная Красавица»). «Двуслойность» костюма характеризует героиню как ведущих двойную жизнь или, по крайней мере, пытающихся ее вести. Всевозможные вариации тренча, как и рубашек-сафари, пред-

<sup>18</sup> Rodriguez McRobbie L. The Classy Rise of the Trench Coat, 2015 // URL: <https://www.smithsonianmag.com/history/trench-coat-made-its-mark-world-war-i-180955397/> (перевод с англ. — автора).

ставляют собой материальный и психологический «защитный слой» для персонажа. То есть, в 1960-е годы, благодаря творчеству *антибуржуазного* Сен-Лорана, этот утилитарный предмет одежды приобретает символическое значение.

В фильме «Дневная красавица» есть еще один важный аспект. В противоположность реальной жизни Северина предстает в своих сновидениях в одеждах иных фасонов и цветов — то в ярко-красном пальто с золотыми пуговицами, то в терракотово-красном платье, привязанная коричневыми веревками к дереву, или в белом платье (в фильме в него бросают комья грязи). Запоминается облик героини и в длинной черной прозрачной фате, прикрывающей обнаженное тело (в таком виде ее уложит в гроб герцог, один из персонажей ее видений, что отсылает зрителей к одному из эпизодов фильма Бунюэля «Виридиана», 1961). А в конце фильма, став причиной смерти своего любовника Марселя и паралича своего мужа Пьера, Северина вновь появляется в образе невинной девочки — в черном закрытом платье с белым воротником и белыми манжетами. Мужчину, знающий ее тайну, говорит ей с явным подтекстом: «У Вас красивое платье. Как у школьницы».

Фильм «Дневная красавица» знаменателен тем, что именно в нем отражены наиболее запоминающиеся детали образа женщины Ива Сен-Лорана, например, двубортный плащ из черного винила и черные туфли с золотой пряжкой. Но в кинематографе Бунюэля (как и в эстетике Ива Сен-Лорана) еще важнее то, что зачастую эти признаки буржуазности используются в ироничном или даже пародийном контексте. Например, когда черные лакированные туфли с золотыми пряжками на ногах Северины появляются в одном из кадров с порванными на пятках носками ее молодого любовника Марселя. Таким образом, через ироническое сближение

«прекрасного» и «безобразного», «высокого» и «низкого» происходит и символическое стирание границ между социальными классами, все более явно прослеживающееся в современном демократизированном социуме, где одежду масс-маркета теперь носят даже представители королевских фамилий.

Кадр из фильма  
«Дневная красавица»



## Заключение

Для западноевропейской молодежи поколения 1960-х одежда (как и мода в целом) перестает быть символом классового статуса, постепенно становясь лишь медиумом самовыражения, адаптирующегося под стиль жизни. Активный, свободлюбивый образ жизни и мысли этого поколения во многом определил и стилистику кинематографа. Костюм Ива Сен-Лорана — это манифест драматургии реальной жизни Франции 1960-х, по которой прокатилась волна антибуржуазных настроений. Станислав Луговой в статье про контекст скандала на Каннском фестивале в 1968 году пишет: «По французским улицам катились сюрреалистические лозунги <...> Один из лозунгов звучал как “Искусство умерло. Не пожирайте его труп”. Под искусством подразумевалось, конечно же, искусство буржуазное, а следовательно, реакционное, свое отжившее и настоящим революционерам априори чуждое»<sup>19</sup>.

Таким образом, речь идет об отрицании принципов и в целом об отрицании чисто французской идеи, берущей начало в XVII веке, — «honnête homme» и «honnête femme», то есть «благородного мужа» и «благородной дамы», обладающих качествами, которые нравились высшему свету, — умением вести светский разговор, быть элегантным, духовным, куртуазным... Именно мотив ироничного показа жизни буржуазии много раз встречается в творчестве Луиса Бунюэля, с которым Ива Сен-Лорана познакомил Катрин Денев. Культурные изменения во Франции 1960-х были неизбежны, и искусство в целом — от абстрактной живописи, скульптуры до кинематографа и моды — отражало перемены в обществе. В частности, речь шла о переосмыслении роли религиозных канонов как основы социума и осмыслении процессов восстановления системы социальных классов после Второй мировой войны, в том числе и о классе буржуазии. Специфика социума Франции заключается именно в том, что даже в наши дни, хоть и неофициально, существуют понятия «мелкой» (petite) и «большой» (grande) буржуазии, обладающей как значимым финансовым, так и культурным наследием, — «[большая] буржуазия издает законы», а мелкая буржуазия старается подчиняться всякого рода законам в надежде примкнуть к [большой] буржуазии или из страха быть деклассированной», — пишет французский философ и психолог Тьерри Симонелли<sup>20</sup>.

Культурная революция «новой волны» закрепились в своих принципах и кристаллизировалась в своей эстетике именно во французских фильмах середины 1960-х. Во многом это произошло благодаря созданию образа женщины новой эпохи, а фран-

<sup>19</sup> Луговой С.  
Каннский фестиваль 1968 года — что это было, обзор конкурсной программы// URL: <https://kinoart.ru/texts/kannskiy-festival-1968-goda-chto-eto-bylo-obzor-konkursnoy-programmy> (дата обращения: 30.04.2023).

<sup>20</sup> Simonelly Th.  
Petits et grands bourgeois: quelle difference? // URL.: <https://www.thesimonelly.net/petits-et-grands-bourgeois-quelle-difference/> (перевод с фр. — автора).

цузский кинематограф 1960-х, обогащенный наследием «новой волны», приобрел запоминающуюся и узнаваемую драматургическую структуру и визуальную эстетику. В этом смысле Ив Сен-Лоран является одной из наиболее значительных фигур в создании художественного кино костюма 1960-х, если не ключевой. Этот дизайнер часто не только воспринимал и создавал новую эпоху, но и предвосхищал ее, формируя новый женский образ в 1960-х как в кинематографе, так и во французской культуре в целом.

На примере анализа работ Ива Сен-Лорана во французском кинематографе 1960-х можно видеть, что коллаборация дизайнера и режиссера имеет не только коммерческий, но и социально значимый характер. Этот факт позволяет предположить, что исследование характерных особенностей кино костюма в фильмах разных периодов различных национальных кинематографий может способствовать углубленному осознанию как социокультурных процессов, происходящих в обществе, так и изучению мировоззренческих представлений разных общественных групп, динамики их взаимоотношений. ■

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Баштовая А.С. Мода и кино: 100 лет вместе. Как фильмы формируют тренды. М.: АСТ, 2022. — 240 с.
2. Галаджева Г.Г. Вопросы теории и истории сценического костюма и костюма в кино / Конспект лекций. — М.: Московский текстильный институт, 1978. — 35 с.
3. Галаджева Г.Г. Художник в кино. — М.: В/о Союзинформкино, Госкино СССР, 1981. — 32 с.
4. Кузнецова В.А. Костюм на экране. Л.: Искусство, 1975. — 118 с.
5. Лаверти К. Мода в кино. От Givanchy для «Завтрак у Тиффани» до Prada в «Отель Гранд Будапешт». — М.: Эксмо, 2022. — 232 с.
6. Луговой С. Каннский фестиваль 1968 года — что это было, обзор конкурсной программы //URL: <https://kinoart.ru/texts/kannskiy-festival-1968-goda-chto-eto-bylo-obzor-konkursnoy-programmy> (дата обращения 30.04.2023).
7. Нови Л.Ю. Персонаж фильма и художественная функция костюма (от эскиза к костюму). — М.: ВГИК, 1983. — 60 с.
8. Berg A.S. Goldwyn: A Biography. — NY: Riverhead Books, 1989. — 650 p.
9. Eder B. Charade: The Spy in Givenchy, 2010 //URL: <https://www.criterion.com/current/posts/64-charade-the-spy-in-givenchy> (дата обращения 30.04.2023).
10. Coco Chanel's Little-Known Flirtation with Golden-Age Hollywood //URL: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/02/coco-chanel-golden-age-hollywood> (дата обращения: 30.04.2023).
11. Leese E. Costume Design in the Movies: An Illustrated Guide to the Work of 157 Great Designers. — NY: Dover Publications, 1991. — 176 p.

12. *Rodriguez McRobbie L.* The Classy Rise of the Trench Coat, 2015 //URL: <https://www.smithsonianmag.com/history/trench-coat-made-its-mark-world-war-i-180955397/> (дата обращения: 30.04.2023).
13. *Simonelly Th.* Petits et grands bourgeois: quelle difference? // URL: <https://www.thesimonelli.net/petits-et-grands-bourgeois-quelle-difference/> (дата обращения 30.04.2023).
14. Yves Saint-Laurent et Mademoiselle Chanel, 1968 (INA) //URL : <https://www.ina.fr/ina-eclairer-actu/video/i17150040/yves-saint-laurent-et-mademoiselle-chanel> (дата обращения 30.04.2023).

## REFERENCES

1. *Bashtovaya A.S.* (2022) Moda i kino: 100 let vmeste. Kak fil'my formiruyut trendy [Fashion and cinema: 100 years together. How movies form trends]. Moskva: AST, 2022. — 240 p. (In Russ.).
2. *Galadzhewa G.G.* (1978) Voprosy teorii i istorii scenicheskogo kostyuma i kostyuma v kino [Questions of theory and history of stage costume and costume in cinema]. — Moskva: Moskovskij tekstil'nyj institut, 1978. — 35 p. (In Russ.).
3. *Galadzhewa G.G.* (1981) Hudozhnik v kino [The painter in the cinema]. — Moskva: V/o Soyuzinformkino, Goskino SSSR, 1981. — 32 p. (In Russ.).
4. *Kuznecova V.A.* (1975) Kostyum na ekrane [Costume on the screen]. —Leningrad: Iskusstvo, 1975. — 118 p. (In Russ.).
5. *Laverti K.* (2022) Moda v kino. Ot Givanchy dlya «Zavtrak u Tiffani» do Prada v «Otel' Grand Budapesht» [Fashion in the cinema. From Givanchy for Breakfast at Tiffany's to Prada at the Grand Budapest Hotel]. — Moskva: Eksmo, 2022. — 232 p. (In Russ.).
6. *Lugovoj S.* Kannskij festival' 1968 goda — chto eto bylo, obzor konkursnoj programmy [The 1968 Cannes Film Festival — what it was like, review of the competition program] // URL: <https://kinoart.ru/texts/kannskiy-festival-1968-goda-chto-eto-bylo-obzor-konkursnoj-programmy> (In Russ.) (accessed 30.04.2023).
7. *Novi L.YU.* (1983) Personazh fil'ma i hudozhestvennaya funkciya kostyuma (ot eskiza k kostyumu) [The character of the film and the artistic function of the costume (from sketch to costume)]. — Moskva: VGIK, 1983. — 60 p. (In Russ.).
8. *Berg A.S.* (1989) Goldwyn: A Biography. NY: Knopf Publ., 1989. 650 p.
9. *Eder B.* Charade: The Spy in Givenchy, 2010 //URL.: <https://www.criterion.com/current/posts/64-charade-the-spy-in-givenchy> (accessed 30.04.2023).
10. Coco Chanel's Little-Known Flirtation with Golden-Age Hollywood //URL.: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/02/coco-chanel-golden-age-hollywood> (accessed 30.04.2023).
11. *Leese E.* (1991) Costume Design in the Movies: An Illustrated Guide to the Work of 157 Great Designers. — NY: Dover Publications, 1991. — 176 p.
12. *Rodriguez McRobbie L.* The Classy Rise of the Trench Coat, 2015 //URL: <https://www.smithsonianmag.com/history/trench-coat-made-its-mark-world-war-i-180955397/> (accessed 30.04.2023).
13. *Simonelly Th.* Petits et grands bourgeois: quelle difference? //URL.: <https://www.thesimonelli.net/petits-et-grands-bourgeois-quelle-difference/> (accessed 30.04.2023).
14. Yves Saint-Laurent et Mademoiselle Chanel, 1968 (INA)//URL. : <https://www.ina.fr/ina-eclairer-actu/video/i17150040/yves-saint-laurent-et-mademoiselle-chanel> (accessed 30.04.2023).

# Costume as a Component of Film Image and an Indicator of Socio-cultural Changes in Society

**Fedor M. Provotorov**

*4th year Student, Screenwriting and Film Studies Department, S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK)*

UDC 791.43.01

**ABSTRACT:** The article addresses the topic of the mutual influence of cinema and society, reflected in the personality and the changes in the costume and appearance of the movie character. In this context the collaboration between the designer and the film director is analyzed as illustrated by certain works by Yves Saint Laurent in the French cinema of the 1960s. Unlike the costume designer, the couturier, who works mainly outside the boundaries of studio filmmaking, introduces signs of the social dynamics of his time into the artistic space of the film and, in particular, into the image of the film character. Thus, the article draws attention not only to the role of costume in creating the image of the movie character and its significance in the stylistics and dramaturgy of the film, but also to the socio-cultural context within which the costume exists, reflecting through external indicators internal personality changes and signs of important social shifts. The films created with Yves Saint Laurent can be analyzed not only in terms of costume as an in-the-frame artistic detail and an element of the screen persona, but also treating wardrobe as the character's "milieu", lifestyle, personality and inner world, manifesting themselves also through articles of clothing which cease to be just mere "objects", becoming cultural codes of the epoch with a timeless cult status. The main research material includes the films "The Pink Panther" (by Blake Edwards, 1963), "Arabesque" (by Stanley Donen, 1966), "Beauty of Day" (by Luis Bunuel, 1967). The example of Yves Saint Laurent's work in the French cinema of the 1960s testifies that the collaboration of the designer and the director is not only a commercial, but a socially significant phenomenon. This fact suggests that the study of period costumes in various national cinemas can contribute to a better understanding of social processes and states of mind of members of different social groups and their relationships dynamics.

**KEY WORDS:** film costume, film art space, French cinema of the 1960s, Yves Saint Laurent, socio-cultural dynamics





## Модификации визуальных стилей компьютерной анимации

**Н.Ю. Яровая**

ORCID: 0009-0008-9464-4494

УДК 778.5.05:621.391

АННОТАЦИЯ

*В статье приводится обзор стилистических приемов, используемых в создании анимационных произведений с применением средств компьютерной графики. Прослеживается также историческая трансформация технологических новаций, позволяющих создавать реалистичную анимацию, анализируется выбор цифровых методов обработки визуального ряда с целью модификации индивидуальной художественной стилистической направленности произведения в зависимости от решения творческих режиссерских задач.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

визуальная  
стилистика,  
компьютерная  
анимация,  
ротоскопирование,  
2,5D-анимация,  
стилистика  
трехмерной  
графики

Повсеместное использование трехмерных компьютерных технологий для создания анимационного контента как наиболее гибкого современного инструмента с удобным производственным процессом упрощает разработку анимации и ускоряет временные рамки творческого процесса. Но в то же время задача аниматора по формированию авторского стилистического визуального решения усложняется, поскольку результат получается однообразным в связи со спецификой применения программной визуализации. Как правило, студии и аниматоры обращаются к технологическим экспериментам с целью преобразования исходной стилистики анимации для придания своему повествованию индивидуального визуального стиля. Уровень технологических средств позволяет аниматору создавать максимально реалистичный мир с персонажами, практически неотличимыми от реальных людей, но в то же время все чаще появляются анимационные произведения со стилизацией визуального решения под иную среду создания анимации. В итоге трехмерная компьютерная графика стилизуется под двухмерную рисованную анимацию, а классической плоской анимации добавляется объем, имитирующий трехмерную графику, или же двухмерное линейное изображение рисуется в трехмерном пространстве.

Весь путь анимационного искусства — от зарождения до перехода к цифровым формам — неотъемлемо связан с техническим прогрессом. Киновед С.В. Асенин пишет о взаимовлиянии этих двух составляющих аспектов формирования анимации. «Искусство мультипликации — это своего рода искусство в квадрате: изобразительное искусство, как бы помноженное на средства выразительности и технические возможности кино»<sup>1</sup>. Исходя из этого, понять специфику современных процессов, происходящих в цифровой анимации, можно лишь при рассмотрении хронологии интеграции художественных приемов и технологических аспектов на разных этапах становления анимации как вида искусства.

Отобразить в анимации максимально правдоподобно действительность, движения человека, животного или стихии всегда было приоритетной задачей аниматора. Исторические первые эксперименты аниматоров, направленные на отображение более живых и естественных движений персонажей, привели в 1914 году к созданию М. Флейшером анимационной технологии «ротоскопинг»<sup>2</sup>. Покадровая перерисовка с мельчайшими нюансами передавала правильные пропорции, реалистичность движений персонажа. Использование ротоскопа позволяло не только максимально точно отображать движения персонажей, но и усложнять драматургию анимации, повышать профессионализм художников и аниматоров, создавать трюковую составляющую для получения комбинированных сцен. Расцвет применения этой технологии наблюдается в работах американских аниматоров в 1930-е годы, в советской анимации в 1950–1955 годы.

Чередование стремления анимации к воссозданию реалистичности и тяготения к большей условности и метафоричности в визуальном решении прослеживается в историческом ракурсе развития и формирования анимации. Изменение социокультурных процессов, происходящих в 1960-х годах, меняет визуальный язык анимации: ключевыми элементами преобразования становится отход от технологии ротоскопинга и поиск новых художественных форм, а также отказ от диснеевской эстетики и ориентация на визуальные эксперименты европейского авангарда. Поиски образности в большей степени характерны для авторской анимации, где автор определяет стилистическое воплощение и технологию создания анимационного произведения. Анимация становится пластичной, основывающейся на условности и символичности формы и движения, формируются стили и направления, базирующиеся на харак-

<sup>1</sup> Асенин С.В. Мир мультфильма: идеи и образы мультипликационного кино социалистических стран / С.В. Асенин. М.: Искусство, 1986. С. 25.

<sup>2</sup> Ротоскопинг (калька с англ. Rotoscoping) — технология покадровой перерисовки отснятой киноплёнки. В СССР эту технологию называли «метод эклера», по марке проекционного аппарата используемого для ротоскопирования, произведенного французской компанией «Eclair». — Прим. авт.

терном творческом почерке автора. В технологическом аспекте используются многоплановые камеры, позволяющие аниматорам оптически создавать иллюзию глубины в плоском кадре. Одними из первых, кто применил многоплановую камеру с целью создания эффекта глубинной перспективы, были Лотта Райнигер, Бертольд Бартош в фильме «Идея» (1932). На студии «Walt Disney Productions» применялась многоплоскостная камера, разработанная Уильямом Гэрити, как для первого цветного мультипланового фильма «Старая мельница» (1937, режиссер Уилфред Джексон), так и для создания «Белоснежки и семи гномов» (1937, режиссеры Л. Мори, У. Джексон, П. Пирс, Д. Хэнд, У. Коттрелл, Б. Шарпстин). В работе с глубиной и объемом в анимации исключительное мастерство присуще советскому и российскому режиссеру мультипликационного кино Ю.Б. Норштейну, о котором пишет историк анимации А. Суртаев. «Секрет норштейновского эффекта — изобретенная им анимационная техника перекладки бумажных фигур (плоских!) на нескольких уровнях (стеклянных ярусах). Таким образом, возникает эффект объемности изображения, который производит особое впечатление и магически воздействует на подсознание зрителя в туманных (“Ежик в тумане”) и в сумеречных (“Сказка сказок”) сценах»<sup>3</sup>. Независимое перемещение различных слоев с целью создания иллюзии глубины, что в целом составляет единое изображение в современной анимации, называется «эффект параллакса», в настоящее время этот прием воспроизводится с помощью цифровых технологий.

<sup>3</sup> Суртаев А.  
Мастера короткометражной анимации // URL.: <https://altereos.livejournal.com/309127.html?ysclid=lj5tq0s5hr913618820> (дата обращения: 29.01.2023).

Дальнейшее совершенствование технологий обеспечило переход к началу Computer-Generated Imagery (CGI), что означает «изображения, сгенерированные компьютером», в том числе при создании компьютерной анимации. Первые художественные эксперименты в анимации с использованием компьютерных технологий начались в конце 1960-х годов. К ним относятся анимация «Колибри» (1967) Ч. Цури и Дж. Шаферса, математическая анимация «Кошечка» (1968) Н. Константинова, «Метадата» (1971) П. Фольдеса, «Компьютерная анимированная рука» (1972) Э. Катмулла. Движение от проб к постоянному использованию компьютерной графики спроецировало создание технологий, осуществивших переход к цифровым формам анимации. С середины 1980-х годов начинается этап совершенствования инструментария для создания двухмерной и трехмерной графики в компьютерной анимации. Следующим витком технологического приближения к гиперреализму стало в середине 1980-х развитие технологии «motion capture», позволяющей

максимально точно оцифровать движения, воспроизводимые человеком, и переносить их на цифровой персонаж.

К настоящему времени компьютерная анимация прошла длинный путь становления и освоения технологий. Стремительный рост технических возможностей компьютерных программ позволяет цифровым художникам использовать максимальные возможности компьютерного моделирования в сочетании с применением технологий «захват движений» как для создания досконально точных движений персонажа, так и с целью передачи эмоции с помощью отслеживания мимики.

Создание цифровой реальности упрощает разрабатываемые приложения, имеющие инструментарий на основе искусственного интеллекта, обучения нейронных сетей. Кроме того, использование игровых движков в анимации позволяет в реальном времени имитировать физические свойства объектов, материалов и стихий. Такой прогресс в развитии цифровых технологий делает возможным создание вполне реалистичных цифровых миров, создающих иллюзию отображения действительности. Однако возможность создать считываемую человеческим глазом реальность все еще остается сложной задачей. Причиной несоответствия являются даже мельчайшие несовпадения во внешности, движении, мимике сверхреалистичных цифровых «актеров», которые могут быть распознаны, и проявится «эффект зловещей долины» (англ. Uncanny valley)<sup>4</sup>, отторжение персонажа зрителем. Так, в фильмах «Последняя фантазия: Духи внутри» (2001, режиссер Х. Сакагути) и «Полярный экспресс» (2004, режиссер Р. Земекис) используется полностью компьютерная анимация вкупе с технологией «motion capture», что позволило приблизиться к реалистичности, хотя зрителей весьма смущала некая искусственность человеческих персонажей.

В стилистических решениях современной компьютерной анимации прослеживаются две разнонаправленные тенденции. С одной стороны, это стремление к воссозданию максимально реалистичной трехмерной анимации, с другой приближение к визуальной стилистике стилизованной, образной рисованной анимации. Обе тенденции реализуются за счет использования современных компьютерных технологий при создании анимации. Достижение визуально достоверного реализма становится возможным благодаря развитию технологий, но оно не присуще искусству анимации, в отличие от кинематографа. В свою очередь, воссоздание фотографического реализма в анимации противоречит ее собственной природе, основанной на художественной образности, условности, воображаемых мирах,

<sup>4</sup> Термин «Зловещая долина» был употреблен в 1978 году японским ученым Масахиро Мори, который описывает феномен появления неприязни или отвращения человека к объекту или персонажу, по мере достижения предела его похожести на человека, но с присутствием мелких отклонений от реальности. — Прим. авт.

<sup>5</sup> Артюх А.А. Виртуальная реальность и проблема ее репрезентации (аниматорный эффект) // Анимация как феномен культуры: материалы 1-й Всероссийской научно-практической конференции, 27–28 апреля 2005 г. — М.: ВГИК, 2006. С. 64.

<sup>6</sup> Цит. по: Бородин Г. Н. Евгений Тихонович Мигунов / Георгий Бородин // URL: <https://animator.ru/articles/article.php?id=118> (дата обращения: 24.05.2023).

<sup>7</sup> Рендеринг — процесс генерации изображения из модели, созданной на компьютере. 3D-рендеры могут быть как фотореалистичными, так и не фотореалистичными. — *Прим. авт.*

<sup>8</sup> Термин «нефотореалистичный рендер» был введен на конференции по компьютерной графике (SIGGRAPH) в 1990 году. — *Прим. авт.*

графичности рисунка, утрированности движений. Киновед А. Артюх подчеркивает: «...анимация обладает неограниченной свободой по части трансформации мира, она изначально свободна от точной фиксации физической реальности»<sup>5</sup>.

Попытка уйти от реализма направляет авторов на поиски образности, которая трансформирует визуальный результат, приблизив полученное произведение к визуальной эстетике двухмерной анимации и к традиционному для анимации языку условности. Как отмечает Е.Т. Мигунов, являющийся как практиком, так и теоретиком искусства анимации, «...необходимость соответствия пластической трактовки с облегченной степенью буквализации, отхода от нее в сторону гротеска или преувеличенной экспрессии рождает условные и условными приемами выполнимые визуальные образы, воплощенные особыми приемами, заметно отличающимися от того, что наш глаз видит в жизненной эмпирической модели»<sup>6</sup>. Условность образов, стилизация отображения реальности, создание иллюзии действительности помогает зрителю применить домысливание и до-воображение, что является важнейшей частью восприятия искусства анимации.

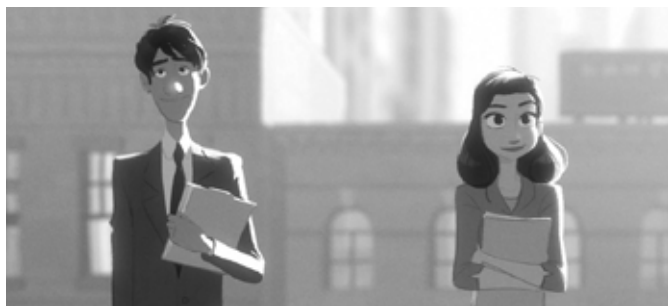
Преобразование визуального стиля как поиска визуального выразительного решения, созданного в цифровом мире, пришло в анимацию из игровой индустрии. При использовании различных алгоритмов рендеринга<sup>7</sup> трехмерной среды визуализация может приводить к различным результатам. Так изображение может быть и максимально фотореалистичным и совершенно не фотореалистичным. Фотореалистичная визуализация использует особенности попадания света на объекты, и они обретают очертания, цвета и оттенки, реалистичные тени и отражения, обусловленные правильным распределением лучей света по всей сцене. Нефотореалистичный рендеринг (Non-Photorealistic Rendering, NPR)<sup>8</sup> основывается на создании художественных приемов и позволяет имитировать выразительные стили в цифровом искусстве. Один из типов нефотореалистичного рендера, например, «Цел-шейдинг» (англ. cel-shading), получил название от ассоциации с техникой традиционной мультипликации, создаваемой на прозрачном целлулоиде (celluloid). Этот рендер визуализирует компьютерное изображение, в котором используются лаконичная однотонная заливка цветом, жесткие границы светотени без использования градиентов для придания плавности переходам, ограниченное число цветов и обязательное присутствие обводки в виде контура, присущее двухмерной анимации.

## Трехмерная графика, непохожая на 3D

Используя технологии трехмерного моделирования, мультипликаторы крупных американских студий Disney, DreamWorks, Pixar изначально отработывали технологии по поиску стилистических решений приближения к эффекту имитации рисования вручную на короткометражных работах. Движение по пути гибридизации 2D- и 3D-пространств можно рассмотреть на примере анимационного короткометражного фильма «Бумажный роман» (англ. Paperman), выпущенный «Walt Disney Animation Studios» в 2012 году.

Фильм повествует о встрече молодого человека с девушкой своей мечты в середине XX века в Нью-Йорке, о забавном и романтичном привле-

чении ее внимания с помощью бумажных самолетиков. При создании стилизации трехмерных персонажей и фонов под черно-белую двухмерную стилистику мира «Бумажного рома-



Кадр из анимационного фильма «Бумажный роман» (2012), режиссер Дж. Карс

на» был применен специально разработанный программный продукт «Meander», позволяющий художникам рисовать поверх фигур. Особенностью этого программного продукта стала возможность линии «прилипнуть» к трехмерному слою компьютерной графики, но в то же время художник имел средства корректировать контур, силуэт, подстраивать ракурс в пространстве и согласовывать движения и время, сочетая эти действия с художественным осмыслением характерным для традиционной анимации. Режиссер Дж. Карс называет такой метод обрисовки кадров «высокотехнологическим ротоскопированием». Эта технология применялась «Walt Disney Animation Studios» позже, в фильмах «Зверополис» (2016, режиссеры Р. Мур, Б. Ховард), «Моана» (2016, Р. Клементс, Дж. Маскер, Д. Холл, К. Уильямс). Авторское рисование художником-аниматором двухмерных линий по 3D-модели с соблюдением визуальной эстетики создало анимацию, отличную от автоматизированного перевода шейдера<sup>9</sup> из трехмерной графики в двухмерную стилизацию. Цветной вариант перерисовки с трехмерной графики программой «Meander» был опробован в 2014 году, на короткометражном фильме «Пир» («Feast») режиссером П. Озборном.

<sup>9</sup> Шейдер (англ. shader «затеняющий») — программа для процессора видеокарты, которая используется в трехмерной графике для определения параметров свойств объекта или изображения. — Прим. авт.

В стилистике адаптации изображения под нефотореалистичный рендер с художественным решением анимационных фильмов и сериалов экспериментирует российская студия «Паровоз», преобразовывая 3D-анимацию под 2D-стилистику. Так, работая над анимационным фильмом «Забывтое чудо» (2022, режиссер А. Колпин), художники и аниматоры применили стилистику графической метафоры с целью донести до детской аудитории общечеловеческие ценности и моральные принципы. Перенос современных героев в прошлое средневековой Руси, общение современных героев с яркими представителями той эпохи, непосредственное столкновение будущего с прошлым осуществлено в визуальной стилистике, имитирующей классическую двухмерную анимацию.

### Псевдотрехмерность

Совмещение двухмерных и трехмерных технологий породило особый тип формата — 2,5D, в котором графика имитирует плоскую двухмерную анимацию, но с созданием трехмерного объема за счет иллюзии глубины. Кардинальным отличием двухмерной графики от трехмерной является полное отсутствие в кадре параметра глубины. Формулируя определения компонентов визуального повествования фильма, Брюс Блок подчеркивает: «Глубина пространства — это иллюзия трехмерного мира на плоскости двухмерного экрана. Можно заставить зрителя поверить в трехмерность видимого пространства (высота, ширина, глубина), хотя глубина будет иллюзорной»<sup>10</sup>.

В зависимости от творческих замыслов режиссера иногда и классическая двухмерная покадровая анимация проходит обработку с целью создания объемности изображения, подражая визуальной стилистике и наличию глубины в трехмерной графике. Проработка технологии создания и добавления к классической двухмерной анимации световых эффектов по определенной концепции режиссера С. Паблоса полностью меняет итоговый стиль анимационного фильма «Клаус» (2019). Прием стилизации художественно оправдан, целью режиссера было стремление создать уникальную визуальную образность, отсылающую зрителя к фильмам студии «Walt Disney Pictures» 1990-х годов. Для выполнения этой задачи совместно с французской компанией «Les Films du Poisson» студия «The SPA Studios» разработала технологию KlaS (от Klaus Light and Shadow), которая позволяет художникам накладывать поверх изображения свет. Программа позволяет выбирать тип освещения, необходимый в данном ракурсе или в компоновке кадра, направленный свет

<sup>10</sup> Блок Б. Визуальное повествование. Создание визуальной структуры фильма, ТВ и цифровых медиа. М.: ГИТР, 2012. С. 32.



или подсветку от окружающих источников света. В трехмерной среде свет создается в контексте сцены и автоматически воздействует на присутствующих в сцене персонажей и элементы локации, создавая освещенность кадра или затемнение, тени от объектов и блики от источников света при движении, а в двух-



Кадр из анимационного фильма «Клаус» (2019), режиссеры С. Паблос, К.-М. Лопес

мерной анимации игру света и тени создает художник-аниматор. Технология использует и обучение нейронных сетей, с тем, чтобы программа сопоставляла расположение света или тени, их движение вместе с движением персона-

нажей. В то же время программа легко позволяет настраивать и редактировать ключевые моменты наложения элементов, что позволяет создателям создавать характерную образность. Например, когда персонаж показывает поведение сомнительного характера, он находится в тени, и, наоборот, в момент разоблачения он единственный полностью освещен. Художники определяют, использовать ли тонкую полоску света, имитирующую свет от лампы, или делать полную заливку кадра светом от внешнего источника, либо подсветить солнцем из окна для выделения важных деталей и акцентов. Для имитации трехмерной анимации создатели отказались от традиционного контура, усложнили визуальный ряд фильма применением текстур, имитирующих материалы (едва различимые текстуры одежды и окружения), и добавили глубину локациям за счет разбивки на мультипланы, при движении которых получается эффект параллакса.

### Смещение 3D и 2D графики

Выбор технологических средств и художественных приемов для создания визуального повествования основывается непосредственно на замысле истории, а технологии являются средством для достижения необходимого результата. Построение миров, создание действующих лиц — персонажей в той или иной технике — определяет стилистику повествования. Исследуя проблему стиля, профессор Л.Б. Ключева отмечает: «То,

<sup>11</sup> Ключева Л.Б.  
Проблема стиля в  
экранном искусстве:  
Учебное пособие. М.:  
ГИТР, 2007. С. 89.

<sup>12</sup> Before & After.  
Here's how one director  
tackled the delicate art  
of rendering characters  
made of paper 2022 //  
URL.: [https://  
beforeandafters.com/  
2022/10/03/heres-how-  
one-director-tackled-  
the-delicate-art-of-  
rendering-characters-  
made-of-paper](https://beforeandafters.com/2022/10/03/heres-how-one-director-tackled-the-delicate-art-of-rendering-characters-made-of-paper)  
(дата обращения:  
10.01.2023).



Анонс персонажа  
из анимационного  
фильма «Возвращение  
в Волосатый холм»,  
режиссер Д. Гис

каким образом, какими выразительными средствами пользуется художник для организации реальности, выявляет своеобразие его стиля, но то, как художник эту исследуемую и воспроизводимую реальность мыслит и толкует, указывает на его творческий метод»<sup>11</sup>.

Выбор режиссером цифровых технологий создания фильма является результатом его многочисленных поисков. Примером может служить необычный причудливый проект монреальской анимационной студии «ED Films» режиссера Дэниела Гиса «Возвращение в Волосатый холм» (Retour à Hairy Hill). Создавая фильм о своих предках, Дэниел Гис запустил проект в технике стоп-моушн анимации с рисованными фонами и кукольными персонажами, сделанными из бумаги. Однако решение было принято в пользу применения компьютерной анимации с использованием гибридных технологий, объединяющих 2D

(фоны), 3D (персонажи из бумаги) и игрового движка с разработкой дополнительного модуля отслеживания сцен. Объясняя свой выбор, Дэниел Гис говорит о возможности получения более гибкой

анимации за счет более точного «контроля» над анимационной средой и действующими лицами<sup>12</sup>.

Именно развитие технологии визуализации на игровых движках в реальном времени позволило экспериментировать со стилистикой создания графики для игр, придания визуального соответствия проектируемых миров и стилизации трехмерного изображения, что теперь используется для анимации. Совмещение технологических новшеств и авторского видения позволяет создавать новаторский визуальный ряд в анимационных произведениях. Короткометражный фильм «Ада» (2019, режиссер Д. Уинн / Ada) студии «Blue Zoo» использует стилизацию 3D-графики под черно-белый карандашный рисунок с целью погрузить зрителя в атмосферный монохромный мир Арктики, где разворачивается сюжет фильма. Перевод технологии стандартного рендеринга на визуализацию с помощью игрового движка дает возможность создания программируемых световых эффектов, размытия и маскирования для более ре-

листичного создания карандашных линий. Программа Unreal Engine позволила полностью преобразовать стилистику анимационной ленты «Ада», придав ей оригинальное художественное визуальное решение. Весь последовательный план производства анимационного фильма изменился за счет применения эффектов к моделям и локациям в режиме реального времени, а не на этапе композитинга после визуализации анимации.

Осмысливая стилевую неоднородность в экранных искусствах, профессор Л.Б. Ключева рассматривает это как факт современно

го искусства.

«Диффузия стилей, установочный стилевой эклектизм, вольные заимствования, свободная апелляция к любым стилевым канонам и образцам, “пиротехнические” стилевые коктей-



Кадр из анимационного фильма «Ада» (2019), режиссер Д. Уинн

ли — все это очевидные тенденции современного искусства и киноискусства в частности»<sup>13</sup>. На смешении стилей с целью удивить зрителя необычной современной графикой создавался и анимационный фильм «Человек Паук: Через вселенные» (2018, режиссеры П. Рэмзи, Б. Персичетти, Р. Ротман / Spider-Man: Into the Spider-Verse). Визуальной стилистикой фильма был выбран графический и композиционный стиль комикса и игры. В фильм вносятся элементы традиционного печатного комикса — это разбитие кадра на «панели», прорисованные контурные линии, штриховка разной толщины в зависимости от нахождения объекта на свету или в тени, включение «точек Кирби»<sup>14</sup> в несколько сцен, в том числе и в финальную сцену сражения.

Остановив фильм на любом кадре, зритель видит законченную композицию с графическими элементами как будто это иллюстрация, но аниматорам пришлось отказаться от размытия в движении. В свою очередь, для смягчения переходов между фазами студией разрабатывались как новые приемы, например прорисовка линий движения, так и приемы, характерные для классической рисованной анимации, в частности, смазанные изображения, сжатие либо растяжение объектов. Все эффекты — взрывы, молнии, огонь и разлетающиеся искры анимировались классическим двухмерным методом, без применения 3D-технологий и FX-эффектов<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Ключева Л.Б. Проблема стиля в экранных искусствах: Учебное пособие. М.: ГИТР, 2007. С. 5.

<sup>14</sup> Точки Кирби — графический прием, названный в честь автора Джека Кирби, создающий в комиксах эффект разлома энергии, образуя грань, подобную фракталу. — Прим. авт.

<sup>15</sup> FX-эффект (англ. special effects) — спец-эффекты, создающие выразительные и достоверные экранные изображения, труднодостижимые в реальной жизни или невозможные вовсе. — Прим. авт.

Создавая визуальную концепцию фильма, приглашенный на роль арт-директора испанский режиссер, художник и ани-



Кадр из анимационного фильма «Человек Паук: Через вселенные» (2018), режиссеры Б. Персичетти, Р. Ротман, П. Рэмзи

матор А. Миелго интерпретирует графическое решение как «визуальный импрессионизм». Упрощение, построенное на создании впечатления, экспрессии, акцентировании только важных

деталей и стилизации второстепенных, создает изображение, которое зритель легко считывает. Авторы фильма принимают такую концепцию как базисное видение художественного решения фильма. Технология сочетания трехмерного изображения с двухмерными деталями, используемая в фильме «Человек-паук: Через вселенные» компании «Sony», встречается и в фильме «Плохие парни» (2022, режиссер П. Перифель / The Bad Guys) студии «DreamWorks Animation». Эта же технология была использована в анимационном фильме «Кот в сапогах 2: Последнее желание» (2022, режиссер Д. Кроуфорд / Puss in Boots: The Last Wish) с добавлением акварельной размытости фонов и игрой со снижением частоты кадров.

Принцип стилизации 3D-графики, основанный на детализации текстур, был востребован и адаптирован в период перехода игр из 2D- в 3D-пространство. Технология создания рисованных текстур получила название «hand-paint». В плоской текстуре рисуется объем и материал, и эта текстура накладывается на смоделированный объект. В этом виде стилизации делаются с упором на детализацию и декорирование с целью создать эстетически выразительный иллюстративный арт. Такая стилизация применена в 2021 году в игровой вселенной «League of Legends», в той же стилистике был создан мультсериал «Аркейн» (англ. Arcane) компанией «Riot Games» и французской студией «Fortiche». Также «мультяшную» эстетику в 3D-пространстве воплощает французский забавный мультфильм «Знакомьтесь, Бак» (2010, режиссеры Denis Bouyer, Yann de Préval, Vincent E Sousa, Laurent Monneron / Meet Buck), созданный выпускниками университета компьютерной графики «Supinfocom». Здесь прослеживается особый подход к текстурированию трехмерных персонажей, текстуры создаются в живописной манере, мази кистью

создают контрастность света и тени отображаемого материала, что создает считываемую стилистику двухмерной анимации.

Аналогичная стилизация с упором на живописность и декоративность воссоздана в фильме «Кощей. Начало» (2021, режиссер



Кадр из анимационного фильма «Кощей. Начало» (2021), режиссер А. Колпин

<sup>16</sup> Абрамов Д. Почему анимационный фильм «Кощей. Начало» станет главным блокбастером осени 2021 // URL.: <https://iconlife.ru/razvlecheniya/kino/1466-pochemu-nado-uvidet-animatsionnyj-film-koshchej-nachalo> (дата обращения: 15.02.2023).

Кадр из анимационного фильма «Я потеряла свое тело» (2019), режиссер Дж. Клапен



сер А. Колпин), созданный студией «Паровоз». В визуальном решении фильма акцент сделан на прорисовке текстур с целью создания эффекта живописных мазков, минимально

используются фактуры, применяются также плоские заливки с отсутствием резких теней, однако при этом максимально проработана детализация как фоновых локаций, так и персонажей. Супервайзер постпродакшн Л. Ермошин раскрывает технологические тонкости работы над проектом: «...Вся наша картина состоит из множества слоев изображения и один из них довольно специфический — это слой с мазками, который высчитывается для каждого персонажа отдельно. Каждый из них разрисован кисточкой для того, чтобы освещение, попадая на героя, не просто создавало визуальный эффект мягкой заливки, но проходило различные дискретные градации. Благодаря этому в каждом персонаже чувствуется небольшая небрежность — признак ручной работы, и так наш фильм выглядит более художественно и живописно»<sup>16</sup>.

Принципы создания двухмерных линий поверх трехмерных объектов используются для анимации плоских линий в среде трехмерного моделирования в программах Blender<sup>17</sup>, Quill<sup>18</sup>, AnimVR<sup>19</sup>. Французские аниматоры, создавая полнометражный анимационный фильм «Я потеряла свое тело» (2019, режиссер Дж. Клапен / I Lost My Body), использовали для

<sup>17</sup> Blender — программное обеспечение с открытым кодом для создания трехмерной, двухмерной компьютерной графики, постобработки и монтажа видео со звуком. — Прим. авт.

<sup>18</sup> Quill — программа для рисования в виртуальной реальности в 3D пространстве. — Прим. авт.

<sup>19</sup> AnimVR — среда для рисования и анимации в виртуальной реальности. — Прим. авт.

создания сцен и анимации в программе Blender, инструмент «Эскизный карандаш» (Grease Pencil).

Режиссер акцентирует внимание на том, что выбор технологии был сделан с целью ускорить работу над проектом, реалистично передать движение камеры, а также создать эффект двухмерной анимации. Рисование непосредственно в 3D-окне создает возможности для комбинирования двухмерной графики в трехмерном пространстве. Это открывает непревзойденную свободу рабочего процесса для создателей анимации.

## Выводы

Компьютерные технологии стали средством, дающим возможность авторам создавать визуальную образность на уровне смешения двухмерных и трехмерных пространств. Разворот анимационной индустрии в сторону совмещения 3D- и 2D-технологий для придания анимации уникальной художественной стилистики с сохранением современных технологических возможностей производства становится мейнстримом как для полнометражных анимационных фильмов, так и для анимационных сериалов. Совмещение художественно-образных средств и технологических возможностей современной компьютерной графики позволяет автору индивидуализировать стилистику своего произведения, что порождает появление гибридных визуальных решений анимационных фильмов. Технологическое экспериментирование с художественным решением анимационного произведения приближает автора к получению визуального результата, отражающего его творческий замысел.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамов Д. Почему анимационный фильм «Кошей. Начало» станет главным блокбастером осени 2021 // URL.: <https://iconlife.ru/razvlecheniya/kino/1466-pochemu-nado-videt-animatsionnyj-fil-m-koshchej-nachalo> (дата обращения: 15.02.2023).
2. Артюх А.А. Виртуальная реальность и проблема ее репрезентации (аниматорный эффект) // Анимация как феномен культуры: материалы 1-й Всероссийской научно-практической конференции / ВГИК. — М., 2006. С. 63–68.
3. Асенин С.В. Мир мультфильма: идеи и образы мультипликационного кино социалистических стран / С.В. Асенин. — М.: Искусство, 1986. — 287 с.
4. Блок Б. Визуальное повествование. Создание визуальной структуры фильма, ТВ и цифровых медиа. — М.: ГИТР, 2012. — 320 с.
5. Бородин Г.Н. Евгений Тихонович Мигунов / Георгий Бородин // URL.: <https://animator.ru/articles/article.phtml?id=118> (дата обращения: 24.05.2023).
6. Ключева Л.Б. Проблема стиля в экранных искусствах: Учебное пособие. — М.: ГИТР, 2007. — 148 с.

7. *Суртаев А.* Мастера короткометражной анимации // URL.: <https://altereos.livejournal.com/309127.html?ysclid=lj5tq0s5hr913618820> (дата обращения: 29.01.2023).
8. *Before & Afters.* Here's how one director tackled the delicate art of rendering characters made of paper 2022 // URL.: <https://beforesandafters.com/2022/10/03/heres-how-one-director-tackled-the-delicate-art-of-rendering-characters-made-of-paper> (дата обращения: 10.01.2023).
9. *Chris Snyder.* How Netflix's Oscar-nominated 'Klaus' made 2D animation look 3D 2020 // URL.: <https://www.insider.com/how-netflixs-klaus-made-2d-animation-look-3d-2020-1> (дата обращения: 19.04.2023).
10. *Walt Disney Animation Studios.* Computer-Assisted Animation of Line and Paint in Disney's *Paperman* 2012 // URL.: <https://www.disneyanimation.com/publications/computer-assisted-animation-of-line-and-paint-in-disneys-paperman/> (дата обращения: 17.03.2023).

## REFERENCES

1. *Abramov D.* Pochemu animacionny'j fil'm «Koshhej. Nachalo» stanet glavny'm blokbusterom oseni 2021 // URL.: <https://iconlife.ru/razvlecheniya/kino/1466-pochemu-nado-uvidet-animatsionnyj-fil-m-koshchej-nachalo> (дата обращения: 15.02.2023). (in Russ.).
2. *Artyux A.A.* (2006) Virtual' naya real'nost' i problema ee reprezentacii (animatorny'j e'ffekt) [Virtual reality and the problem of its representation (animation effect)] // *Animaciya kak fenomen kul'tury': materialy' 1-j vseros. nauch.-praktich. konf. / VGIK. - Moskva, 2006. Pp. 63–68.* (in Russ.).
3. *Asenin S.V.* (1986) *Mir mul'tfil'ma: idei i obrazy mul'tiplikacionnogo kino socialisticheskix stran* [The World of Animation: Ideas and Images of Animated Cinema in the Socialist Countries] / S.V. Asenin. — Moskva : Iskustvo, 1986. — 287 p. (in Russ.).
4. *Blok B.* (2012) *Vizual'noe povestvovanie. Sozdanie vizual'noj struktury' fil'ma, TV i cifrov'yx media* [Visual storytelling. Creating the visual structure of film, TV and digital media]. — Moskva: GITR, 2012. — 320 p. (in Russ.).
5. *Borodin G.N.* Evgenij Tixonovich Migunov / Georgij Borodin // URL.: <https://animator.ru/articles/article.phtml?id=118> (дата обращения: 24.05.2023). (in Russ.).
6. *Klyueva L.B.* (2007) Problema stilya v e'kranny'x iskusstvax [The Problem of Style in the Screen Arts: A Study Guide]: Uchebnoe posobie. — Moskva: GITR, 2007. — 148 p. (in Russ.).
7. *Surtaev A.* (2018) Мастера короткометражной анимации [Short Animation Masters] // URL.: <https://altereos.livejournal.com/309127.html?ysclid=lj5tq0s5hr913618820> (дата обращения: 29.01.2023). (in Russ.).
8. *Before & Afters.* (2022) Here's how one director tackled the delicate art of rendering characters made of paper 2022 // URL.: <https://beforesandafters.com/2022/10/03/heres-how-one-director-tackled-the-delicate-art-of-rendering-characters-made-of-paper> (дата обращения: 10.01.2023).
9. *Chris Snyder.* (2020) How Netflix's Oscar-nominated 'Klaus' made 2D animation look 3D 2020 // URL.: <https://www.insider.com/how-netflixs-klaus-made-2d-animation-look-3d-2020-1> (дата обращения: 19.04.2023).
10. *Walt Disney Animation Studios.* (2012) *Computer-Assisted Animation of Line and Paint in Disney's Paperman* 2012 // URL.: <https://www.disneyanimation.com/publications/computer-assisted-animation-of-line-and-paint-in-disneys-paperman/> (дата обращения: 17.03.2023).



# Modification of Visual Styles in Computer Animation

**Nadezhda Y. Yarovaya**

*PhD seeker, senior lecturer, Department of Screen Arts, Rostov-on-Don branch of the S. A. Gerasimov Russian State University of Cinematography*

UDC 778.5.05:621.391

**ABSTRACT:** Modern digital technologies applied in animation have reached a level which allows for attaining maximum realism in recreating invented worlds and characters.

While facilitating and accelerating the production process, 3D modeling programs, motion capture technologies, game engines, simulations of natural phenomena and physical properties of objects hamper the creation of the director's authorly visual style. To solve this problem, animators and production companies tend to modify the visual style of their work by employing the artistic techniques typical for cel animation.

The combination of artistic techniques with technological innovations allows the animators to add a unique visual style to computer animation.

The analysis of modern animated works made it possible to identify the main methods and means used by the authors to correlate the visual solution with the director's conception. Stylization of 3D computer graphics as 2D is made by using non-photorealistic rendering and game engines that process images in real time, e. g. the employment of a «cel-shading» render, which uses a solid color fill, explicit chiaroscuro borders, a limited number of colors, and an outline stroke. The addition of two-dimensional lines created on top of three-dimensional objects in three-dimensional space is also applied. Mixing animation with other types of graphics, such as comic book, helps achieve stunning up-to-date results. The emphasis on decorativeness, "artistic" images, the texture of the materials, light and shadow let you get the picture in the "hand-paint" style.

Experiments with artistic design via the latest computer technologies change the approach to new imagery. The fusion of artistic means and the technological possibilities of modern CGI is becoming mainstream in creating a unique visual style

**KEY WORDS:** visual stylization, computer animation, rotoscoping, 2.5D animation, 3D graphics stylization

## [ библиотека ВГИК ]



**Бертон Гаэль. Вселенная Хаяо Миядзаки. Картины великого аниматора в деталях:** научно-поп. монография / Г. Бертон; пер.: Е. Чеботарева; ред. (лит.): В. Борзова; ред. (научный): Т. Трифонова; дизайн обл.: М. Кольшикина. — М.: ЭКСМО /БОМБОРАтм, 2021. — 256 с.

Хаяо Миядзаки сумел дотянуться до каждого из нас. Для этого ему понадобилось немного: всего лишь показать, что волшебство намного реальнее и ближе, чем кажется. Стиль его анимации не перепутаешь ни с каким другим, а созданные им фильмы стали известны во всем мире: «Унесенные призраками», «Ходячий замок», «Ветер крепчает» и другие картины, которые пересматриваются несколько раз. Настоящая книга раскрывает все грани творчества легендарного японского мультипликатора.

Вы узнаете о том, как складывалась жизнь режиссера с юных лет, как создавалась студия Ghibli, где рождались жемчужины японской анимации. Вместе с автором вы взглянете на фильмы Миядзаки с другого ракурса и обнаружите те детали, которые могли ускользнуть от вашего взгляда.

Фильмы Хаяо Миядзаки обладают особой магией: каждый из них пробуждает в нас внутренний свет. Кого-то они возвращают в беззаботное детство, иные просто наслаждаются красотой его визуального языка, а у других зарождается страсть к созиданию. Спустя много лет после выхода на экраны мы так же охотно пересматриваем его картины, потому что понимаем: это больше, чем просто мультфильмы. Первая часть книги «Вселенная Хаяо Миядзаки» посвящена биографии аниматора, рассказу о его творческом пути, а вторая — глубокому анализу его работ и сюжетов. Это путешествие по основным темам, визуальным особенностям и скрытым деталям удивительного мира — мира, который мы так полюбили, мира великого Хаяо Миядзаки. После прочтения этой книги вам выпадет возможность ответить на главный для себя вопрос: в чем феномен творчества Хаяо Миядзаки? Для широкого круга читателей, специалистов и любителей анимации.

**КУЛЬТУРА ЭКРАНА** | 5.10.1. | 5.7.3.  
КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ



Фото А. Михайлова



## Репрезентация идей и образов Максима Горького в истории экранной культуры

**Н.Б. Кириллова**

доктор культурологии, профессор

ORCID: 0000-0002-9187-7080

УДК 008

АННОТАЦИЯ

*В статье рассматриваются проблемы экранизации литературной классики в истории отечественной культуры. В объекте исследования — проблемы репрезентации образов литературных героев Максима Горького в кино и на телевидении. В XX веке это был один из наиболее экранизируемых советских писателей, но в постсоветский период его произведения оказались невостребованными, несмотря на их «кинематографичность» и актуальность. В статье анализируются известные экранизации Горького, выявляются причины невостребованности образов героев автора в кино и на телевидении.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Максим Горький, социалистический реализм, проблемы экранизации, репрезентация, экранная культура, психологический реализм

Пожалуй, никто из русских писателей рубежа XIX–XX веков не получил такой прижизненной славы, как Максим Горький (1868–1936). Его книги выходили многомиллионными тиражами, переводились на все европейские языки. На протяжении многих лет, охватывающих дореволюционный и советский периоды его жизни, Горький был непререкаемым авторитетом не только для представителей творческой интеллигенции, но и для всей читающей публики. Биографии и судьбе писателя, как и особенностям его литературного творчества, посвящены сотни научных и публицистических сочинений — монографий, сборников, эссе. Только за последние годы в России вышли книги, которые привлекли внимание: «Настоящий Горький: мифы и реальность» Л. Спиридоновой (2016), «А был ли Горький?» Д. Быкова (2017), «Тайна смерти Горького: документы, факты, версии» (Под ред. Л. Спиридоновой и др., 2017), «Горький. Страсти по Максиму» П. Басинского (2018) и другие. В чем же причина такой популярности? Видимо, в том, что «Горький обозначил принципиально новый тип художника, в России еще небывалый и потому особенно успешный. Именно этим объясняется и тот факт, что Горький на протяжении добрых сорока лет оставался моральным авторитетом даже для тех, кто ненавидел его

<sup>1</sup> Быков Д.В.  
 Сам себе человек.  
 Максим Горький //  
 Советская литература.  
 Краткий курс. М.: Про-  
 заик, 2013. С. 8.

политических союзников»<sup>1</sup>. Однако лучше всех «о времени и о себе» рассказал сам писатель в своих романах, повестях, рассказах, пьесах. Сюжеты и образы многих его произведений оказались удивительно «кинематографичными» и пришли на экран.

### Экранные образы как символы революции

История экранной интерпретации произведений Горького начинается с романа «Мать», опубликованного в 1907 году. В 1934 году он был признан «культовым» произведением соцреализма, а «крестным отцом» этого художественного направления провозглашен Горький. В основе сюжета романа лежит реальное историческое событие — первомайская демонстрация рабочих в Сормове в 1902 году и судебный процесс над ее участниками, многих из которых писатель знал лично. Значимость этого романа для советской эпохи очевидна: он входил в обязательную школьную программу, был экранизирован четыре раза.

Первая экранная интерпретация романа «Мать» (1920, режиссер А. Разумный) сохранилась лишь в отрывках, из которых видно, что это один из вариантов агитфильма первых лет революции, снятый замечательным оператором А. Левицким. Следует отметить интересную работу актрисы Л. Сычовой в роли Ниловны<sup>2</sup>, хотя образ в полной мере не состоялся, а Павел Власов в исполнении красивого и эффектного артиста И. Берсенева — это скорее «промежуточный характер», а не образ Горького<sup>3</sup>.

Вторая экранная версия романа, осуществленная одним из классиков советского кино В. Пудовкиным в 1926 году, признана киношедевром и вошла в 1958 году в список двенадцати «Лучших фильмов всех времен и народов» (как и фильм «Броненосец Потемкин» С. Эйзенштейна). Поставленная в жанре социально-психологической драмы (сценарист Н. Зархи, оператор А. Головня), пудовкинская «Мать» вольно интерпретировала сюжет Горького и во многом соответствовала духу авангардно-экспериментального кинематографа 1920-х годов. Сам Пудовкин отмечал, что в фильме «роман был использован только как тема с грубой последовательностью событий <...> Главное — фигура матери. Мать в начале чужда и враждебна сыну, затем поняла его и сделалась ему близкой <...> От самого романа осталось мало <...> А первомайская демонстрация <...> в картине является финалом, в котором мать становится на место сына и умирает»<sup>4</sup>. Еще одной задачей режиссера была следующая: «взять актеров с большим стажем театральной работы (Баталов и Барановская из МХТ) и добиться путем долгой

<sup>2</sup> Федоров А.В.  
 Живая классика.  
 Три экранизации вели-  
 кого романа «Мать» //  
 URL: <https://dzen.ru/a/YEjRejlJE3x0DZPI> (дата  
 обращения: 10.06.2023).

<sup>3</sup> Зоркая Н.М.  
 История советского  
 кино. — СПб.: Алетей;  
 Изд-во СПбГУ, 2006.  
 С. 115.

<sup>4</sup> Пудовкин В.И.  
 О себе и своих филь-  
 мах // Пудовкин В.И.  
 Собр. соч. в 3-х тт. Т.  
 2. М.: Искусство, 1975.  
 С. 49.

<sup>5</sup> Пудовкин В.И.  
О себе и своих фильмах // Пудовкин В.И.  
Собр. соч. в 3-х тт.  
Т. 2. М.: Искусство,  
1975. С. 51.

<sup>6</sup> Караганов А.В.  
Всеволод Пудовкин.  
М.: Искусство, 1973.  
С. 78.

<sup>7</sup> Там же. С. 79.

репетиционной работы необходимого соединения четкости, точности и правдивости исполнения»<sup>5</sup>.

Фильм «Мать», выйдя на экран после триумфа «Потемкина», вызвал споры, а известный литературовед и критик В. Шкловский даже написал, что эта картина — «своеобразный кентавр: она начинается прозой с убедительными надписями, которые довольно плохо влезают в кадр, а кончается чисто формальным стихотворством»<sup>6</sup>. Причина такого странного восприятия в том, что в фильме Пудовкина новаторски соединяются эпический стиль повествования — «сурового, скупого реализма» и стилистическое многообразие «поэтической образности», что делает «Мать» не «эклектическим кентавром, а органическим синтезом»<sup>7</sup>.

На экране была реалистично и точно представлена жизнь рабочей слободки в дореволюционной России, а в центре сюжета — глубокий психологический портрет главных персона-

жей: рабочего Павла Владова и его матери Пелагеи Ниловны. Отметим, что Пудовкин снимал фильм с позиций победившей революции, поэтому главная идея здесь — ее закономерность и неизбежность, в отличие от романа, который создавался в период поражения первой русской революции. Вот почему Н. Баталов, актер яркого, реалистического темперамента и обаяния, играет Павла как уже



Фильм «Мать» (1926),  
режиссер В. Пудовкин

сформировавшегося революционера, а Ниловна в исполнении В. Барановской проходит на экране стадии своеобразной духовной эволюции. Пережив и осознав свое невольное предательство сына, она в итоге остается с ним до конца — и в сцене суда, и в финальном столкновении с карателями. Как отмечает Н. Зоркая, сильная сторона фильма — «планы-портреты Ниловны, печальные и нежные глаза которой освещают картину <...> В финале «Матери» художественным центром становятся ее крупные планы под знаменем — героический ракурс образа. Рядом с матерью — сын. Родство биологическое, кровное уступило место родству идейному <...> Мать и сын — товарищи по политической борьбе»<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Зоркая Н.М.  
История советского кино. СПб.: Алетейя;  
Изд-во СПбГУ, 2006.  
С. 117–118.

Фильм Пудовкина «Мать», ставший знаковым явлением экранного психологического реализма, опирающегося на систему Станиславского, привлек внимание мировой общественности. Так, историк Ж. Садуль, размышляя о его значимости, отмечает, что «главное в нем — проблема роста сознания людей, которая передана через образ матери <...> Это глубоко продуманное произведение, которое вводит, развивает и переплетает две или три темы с математической точностью контрапункта <...> Главное его отличие — любовь к человеку»<sup>9</sup>. А Л. Муссиак, французский критик и теоретик кино, писал, что «фильмы Эйзенштейна воспринимаются как крик, а фильмы Пудовкина — как песня, гармоническая и захватывающая»<sup>10</sup>.

В 1955 году к роману «Мать» обратится режиссер М. Донской, чье имя было хорошо известно в СССР и за его пределами в результате мастерски выстроенной, художественно интерпретированной экранизации трилогии «Детство Горького» (1938), «В людях» (1939), «Мои университеты» (1940). Эти три фильма представляют собой единое произведение по идейной концепции и эстетическим принципам. В них два главных мотива — изображение жестокости жизни и вера в духовные силы человека, в его талант, способность к состраданию.

Экранизация романа «Мать» М. Донского воспринимается как «каноническое» произведение, в отличие от пудовкинского: фильм буквально насыщен цитатами из текста Горького. И все же, несмотря на эстетику

1950-х годов, в режиссерской манере чувствуется «давление» Пудовкина: «в фильме много прямых заимствований из работы гениального предшественника»<sup>11</sup>. Как и в картине «Мать» 1926 года, у М. Донского также на первый план выходит игра актеров, где лидирует образ Павла Власова в исполнении А. Баталова, одного из самых ярких

молодых талантов 1950-х годов. Что касается Ниловны, то В. Марецкая, потрясая своей игрой в картинах «Член правительства», «Она защищает Родину» 1930–1940-х годов, достаточно узнаваема и предсказуема в роли героини Горького,

<sup>9</sup> Садуль Ж.  
История киноискусства М.: Изд-во Ин. лит-ры, 1957. С. 177.

<sup>10</sup> Садуль Ж.  
История киноискусства М.: Изд-во Ин. лит-ры, 1957. С. 177.

<sup>11</sup> Федоров А.В.  
Живая классика.  
Три экранизации великого романа «Мать»//  
URL: <https://dzen.ru/a/YEjRejJJ3x0DZPl>  
(дата обращения: 10.06.2023).



Фильм «Мать» (1955), режиссер М. Донской



в отличие от глубокого и цельного образа, созданного В. Барановской. Совсем иную трактовку романа «Мать» предложил Г. Панфилов в фильме, поставленном на закате советской эпохи.

### Духовный крах буржуазии на экране

Вновь М. Донской обратится к теме Горького в репрезентации образов романа «Фома Гордеев» (1959), в котором писатель



Фильм «Фома Гордеев»  
(1959), режиссер  
М. Донской

исследует реалии русской действительности конца XIX века, обусловленные античеловеческими законами капитализма. На материале быта русских промышленников и купечества раскрывается тема бунта человека против векового

уклада. В своем фильме Донской решал двойную задачу: показывал психологический портрет горьковского героя-бунтаря на фоне широкой панорамы жизни России и анализировал нравы нового класса — русской буржуазии. Конфликт главного героя Фомы Гордеева (актерский дебют Г. Епифанцева), мысли и действия которого идут в разрез со своим классом, буквально осязаем в фильме благодаря камере оператора М. Пилихиной, которая визуализирует сюжет на столкновении характеров, социальных противоречий и пластических контрастов.

Аналогичная тема уже разрабатывалась в советском кино довоенного периода режиссером Г. Рошалем на материале экранной интерпретации романа М. Горького «Дело Артамоновых» (1941), где прослеживается история смены поколений российской буржуазии, начиная с ее зарождения и кончая процессом деградации. Это отечественный аналог духовного краха и вырождения буржуазной семьи — темы, которая достаточно широко была представлена в произведениях Т. Манна, Д. Голсуорси, Т. Драйзера и других представителей западноевропейской литературы. Экранная версия во многом соответствует духу романа «Дело Артамоновых» благодаря участию в фильме блестящей плеяды советских актеров — М. Державина, В. Марецкой, Л. Орловой, С. Ромоданова, Г. Шпигеля и других.

Симптомы разложения и упадка являются основой содержания ряда экранизаций пьес Горького. Среди лучших — фильм-спектакль «Васса Железнова» (1953, режиссер Л. Луков) с участием актеров Малого театра и с колоритной В. Пашенной в главной роли, а также в картине «Егор Булычев и другие» (1973, С. Соловьева), где одну из значимых своих ролей в кино сыграл актер М. Ульянов. В его исполнении Булычев предстает на экране мощной и трагической фигурой, отдающей себе отчет в том, что привычный мир навсегда рушится и остается сожаление, что «не на той улице жизнь прожил». Тема нравственного краха буржуазии и либеральной интеллигенции, оторванной от народа, является главной в пьесах Горького «Враги» и «Дети солнца», которые экранизировались неоднократно. Близкими по духу к оригиналам стали «Враги» (1977) в постановке Р. Нахапетова (сценарий А. Роома) и телефильм «Дети солнца» (1985) режиссера Л. Пчелкина, сценарий к которому был написан актером И. Смоктуновским, исполнителем главной роли. Интересно то, что и сегодня, спустя много лет после выхода на экран, эти фильмы остаются актуальными как с эстетической, так и с социально-политической точек зрения.

### **Фильм о трагедии русской интеллигенции**

В экранной репрезентации образов произведений М. Горького особое место занимает 14-серийный телефильм «Жизнь Клима Самгина» (1988), поставленный режиссером В. Титовым, ранее хорошо известным зрителям по картинам «Здравствуйте, я Ваша тетя!», «Открытая книга». Однако телесериал «Жизнь Клима Самгина» можно считать лучшей киноработой режиссера, досконально изучившего роман Горького — самого сложного и противоречивого произведения писателя, над которым он работал более 10 лет. Дело в том, что это не просто роман, а четырехтомная эпопея, охватывающая сорок лет жизни главного героя и всей России. Горький показал многогранную социально-политическую и духовно-интеллектуальную жизнь страны в самый бурный, сложный, полный острейших противоречий период ее истории на рубеже XIX–XX веков. Роман буквально населен людьми, исповедующими «веру» всех оттенков, — здесь народники и монархисты, марксисты и философы-идеалисты, мистики, декаденты... В центре сюжета — образ представителя русской либеральной интеллигенции Клима Самгина, до появления которого были представлены многочисленные горьковские персонажи: «дачники», «варвары», «дети солнца», «враги», люди высокой науки, другие. Отметим, что для Горького поня-

тие «интеллигент» всегда было неотделимо от понятия «гражданин». В центре же этой эпопеи — типичный буржуазный интеллигент, и почти все события романа преломляются через призму его восприятия стремительно меняющейся реальности.

Чтобы передать атмосферу России в ее переломный период в многомерных противоречиях, В. Титов использует возможности телевидения, которое, в отличие от кино, способно вглядываться в жизнь с микроскопической, почти документальной точностью. В фильме много прекрасных актерских работ — А. Руденского, Е. Соловей, Э. Романова, А. Джигарханяна, С. Маковецкого, С. Крючковой, Н. Гундаревой, А. Калягина, В. Гафта, И. Розановой, других. Этот телефильм, поставленный в эпоху «гласности и перестройки», собрал и потряс огромную телеаудиторию страны, заново открывшую Горького.

Сошлемся здесь на выдающегося литературоведа и кинокритика Л. Аннинского, который в год выхода телефильма пи-

сал в своей статье «Воскрешение Клима Самгина» следующее: «Очертилось событие. Не просто телевизионное — общекультурное. Не экранное, а из области нашей духовной реальности. <...> И, конечно, решающее «попадание», принципиальное воплощение — Андрей Руденский



Фильм «Жизнь Клима Самгина» (1988), режиссер В. Титов

в роли Клима Самгина. Ничего «беликовского», ничего от «человека в футляре», ничего от той, Луначарским с помощью Добужинского набросанной когда-то карикатуры, где Клим звучит, как «клин»: что-то узкое, выморочное, слепое, тихо-подлое, эгоистически расчетливое и бездарно надутое. Руденский игнорирует эту карикатуру. Он играет две темы: благородство и отсутствие реакций; он заторможен, блокирован; иногда кажется, что он что-то прячет (за очками — лик Христа); иногда видишь, что это не лицо, а маска, и наконец понимаешь, что это лицо, носимое по правилам маски. Здравомыслие среди безумства. Единственный шанс сохранить лицо в босховском маскараде — сделать вид, что это маска. Единственный шанс сохраниться

<sup>12</sup> Аннинский Л. Воскрешение Клима Самгина // Советский экран. 1988. № 14. С. 16–17.

среди плутовства — выдать честность за одну из форм плутовства. <...> Человек растворен в ситуации, он ее принимает как жребий. Он о ней свидетельствует. Хотя свидетельствовать некому, ибо втянуты все. Такова концепция фильма»<sup>12</sup>.

Телефильм В. Титова доказал, что «Жизнь Клима Самгина» не относится к числу легко читаемых произведений, а требует знания истории, эрудиции, особой вдумчивости. Этот роман, и фильм тому подтверждение, с годами становится все более современным, чем при жизни автора. Как известно, Горький свое творение не успел завершить, но остались наброски финала — дней революции 1917 года, на фоне которых трагически завершается жизнь Клима Самгина с последними словами, услышанными им: «... Уйди! Уйди, с дороги, таракан...». Так разрешается историческая дилемма «революция и интеллигенция», а сам роман-эпопея, как и телефильм, воспринимается как произведение о гибели русской интеллигенции, тему которой повторит позднее Б. Пастернак в «Докторе Живаго».

### Кинометаморфозы идей и образов Горького

С творчеством М. Горького тесно связана режиссерская деятельность Г. Панфилова, гармония фильмов которого строится на острых противоречиях образов персонажей. Объясняя специфику своей репрезентации, Панфилов пояснял: «Я исследую героя, а не возношу его. А когда героя исследуешь, а не любишь — им, то можешь натолкнуться в его характере на всякое. Вот тут и нужна объективность, “надмирность”, чтобы не вильнуть в сторону, заметив, как в дорогом для тебя образе неожиданно проступают черты малопривлекательные, а порой и просто отталкивающие...»<sup>13</sup>. И далее вывод режиссера: «Именно такое кино, стремящееся поглубже “залезть” в душу человека, показать сложность и динамику его чувств, и привлекает меня...»<sup>14</sup>.

На этом критерии строились сюжеты и конфликты многих фильмов Г. Панфилова: «В огне брода нет» (1968), «Начало» (1970), «Прошу слова» (1976), «Валентина» (1981). На том же принципе создавалась и «Васса» (1983) — экранная версия пьесы М. Горького, где главную героиню, как всегда необычно, сыграла И. Чурикова. По жанру это драма, близкая к трагедии, — масштабное кинопроизведение, которое отличается тонким проникновением в дух российской эпохи начала XX века, глубоким психологизмом и точностью изобразительного решения.

Самая большая удача этого фильма Г. Панифлова — образ центральной героини, который ломает традиционные представления о жизни. Васса — богатая купчиха, в чьих руках огромное

<sup>13</sup> Фомин В. Пересечение параллельных. М.: Искусство, 1976. С. 253.

<sup>14</sup> Там же. С. 255.

дело. Как говорит она сама, смысл ее жизни в том, что она работала «детей ради», ради наследников, которым готова передать свое дело. Но они либо физические, либо моральные уроды, потерявшие желание и даже способность продолжить ее дело. Остался только малолетний внук, мать которого — революционерка Рашель, и Васса любой ценой пытается оставить себе внука.

Внешне героиня И. Чуриковой не похожа ни на кустодиевскую купчиху, ни на мощный образ В. Пашенной. Ее Васса другая: статная, умная, интеллигентная. Однако, как и в трактовке образов своих предыдущих героинь, актриса показывает вну-



Фильм «Васса» (1983),  
режиссер Г. Панфилов

треннюю глубину Вассы, всю ее сложную и неоднозначную натуру. И дело здесь не только в горьковских репликах, фразах, монологе. Главное в игре Чуриковой — мимика, интонация, взгляд — все то, что построено на полутонах, без малейшего наиг-

рыша. Васса Чуриковой — натура двойственная. С одной стороны, она, говоря современным языком, богатая «бизнес-леди» с мощным торгово-деловым потенциалом, с другой — женщина, когда-то страстно влюбленная, а теперь подталкивающая мужа к самоубийству, чтобы спасти честь семьи. В поведении Вассы нет деспотизма: она не давит, не приказывает, не кричит, но что-то в ее облике, манере общения заставляет всех ей подчиняться.

Одна из самых сильных сцен в фильме — разговор с Рашелью, которая пророчит свекрови неизбежную гибель ее класса. Слова снохи настолько задевают ее, коснувшись больного места, что она отвечает неожиданным взрывом искренности, полной тоски и отчаяния: «Эх, Рашель, кабы я в это поверила, я бы сказала тебе: на, бери все мое богатство и всю хитрость мою — бери!» Внутреннее согласие с Рашелью — свидетельство того, что Васса все понимает, но не может жить по-другому, ведь она — хозяйка «железновского дела», капиталистка, и сноха для нее — идейный враг. Смерть Вассы в финале — это не просто трагедия сильного, яркого, умного человека, это крах самой идеи, основанной на собственнических интересах, хищнических инстинктах.

Однако вернемся к фильму Г. Панфилова «Мать» — четвертой экранизации романа Горького (1990), появившейся на закате истории СССР. Эта картина оказалась символической и трагической, наполненной ассоциациями и метафорами. С первого кадра Г. Панфилов привлекает внимание зрителей к экрану: фильм открывается сценой разбитой дороги, где в одной из луж сидит рабочий (актер А. Булдаков) и пьяным голосом поет «Шумел камыш...». Затем зрители знакомятся с Павлом — еще мальчиком, работающим на заводе и не знающим, что такое счастливое детство (его играет подросток Саша Шишонков), а в роли взрослого Павла Власова — актер Ленкома В. Раков.

В первой части фильма режиссер достаточно реалистично и образно показал изнанку царской России: детский труд, детское пьянство, нищету и безысходность жизни. Не потому ли подросток Павел хочет поскорее закончить эту страшную жизнь? Кто-то из рабочих его надоумил: если ищешь смерти, крикни: «Долой царя!» Павел последовал совету, но остался жив, повзрослел, стал читать книги, поверил в правду революции. В центре фильма не только Павел, но и его мать. Актерская работа И. Чуриковой здесь — лучшее исполнение роли Ниловны. По мнению А. Федорова, «не делая ничего особенного, не применяя свой богатый актерский арсенал, Чурикова создает образ объемный, сложный, даже несколько непредсказуемый, в общем, очень человеческий»<sup>15</sup>.

Первое знакомство Матери с идеями социализма режиссер показывает в сцене, когда Павел и его товарищи читают вслух манифест К. Маркса: «Призрак бродит по Европе — призрак коммунизма...». В горницу входит с самоваром в руках Ниловна, слышит эти слова и, поставив на стол ношу, начинает неистово креститься. «Что с Вами, мама?» — спрашивает Павел. Ниловна, продолжая креститься, отвечает: «Уж больно боюсь я этих призраков...»<sup>16</sup>. Как видно, акцент в этой, казалось бы, серьезной сцене смещен в сторону фарса, что позволяет пристальнее взглянуть в подоплеку происходящего. Ниловна, любя сына и поддерживая его, в то же время боится, дрожит от страха за себя и за сына. Ведь для нее «преступить» — это значит пойти против Бога, против веры, против совести...<sup>17</sup>. Мир для нее «утратил цельность, мысль откололась от веры, чувства отданы идее», и мать пытается удержать весь мир от краха своей любовью и верностью. Так Панфилов «воссоздает на экране трагедию истории и трагическую вину каждого ее участника. Это трагедия слепых»<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Федоров А.В.  
Живая классика.  
Три экранизации великого романа «Мать»  
// URL: <https://dzen.ru/a/YEjRejJJfE3x0DZPl>  
(дата обращения: 10.06.2023).

<sup>16</sup> Кириллова Н.Б.  
Кинометаморфозы.  
Заметки, интервью,  
рецензии, статьи.  
Екатеринбург: БКИ,  
2002. С. 131.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Первый век нашего кино / Автр.-сост. К.Э. Разлогов и др. М.: Локид-Пресс; РИК, 2006. С. 739.

Есть в фильме сцена, показывающая бессмысленность происходящего, — это первомайская демонстрация, которая резко контрастирует со знакомым по роману описанием «роста сознательности рабочих». Павел с товарищами (их всего горстка, а не растущая толпа, напоминающая «птицу, готовую взлететь») идет с красным знаменем — символом новой веры, идет как сквозь строй, мимо людей, в глазах которых либо любопытство, либо непонимание и озлобленность. В этом эпизоде — ощущение беды, беды глобальной, неумолимой как рок, как судьба. В фильме ставится вопрос, который волнует Панфилова и как режиссера-постановщика, и как свидетеля тех преобразований, которые выпали на нашу долю, — это вопрос о сути и перспективах русской революции. И здесь режиссер, с одной стороны, полемизирует с традиционной концепцией романа (которая была главной во всех предыдущих экранизациях), с другой — ищет ответы у самого Горького, сознание которого, как известно, мучительно раздваивалось в попытках осмыслить идею революции. Не случайно писатель долгие годы занимался «богоискательством». Вот почему фильм «Мать» Г. Панфилова — трагическая картина, где есть все необходимые составляющие: трагический (исторический) конфликт, трагический герой, трагическая вина поколения. Есть в картине и трагедия самой идеи, разрушенной вместе с крушением СССР<sup>19</sup>.

Драма же героини в том, что она руководствуется чувством, продиктованным ее любящим материнским сердцем. Увы, такая «жертвенная» любовь зачастую слепа, иначе не позволила бы мать сыну вступить на «запрещенный», опасный путь.

Трагическая развязка наступает в финальном эпизоде фильма, когда Ниловна в здании вокзала разбрасывает листовки с речью сына на суде и здесь ее настигает смерть от руки провокатора, бывшего товарища сына. Последними словами истекаю-

щей кровью Ниловны становится фраза, адресованная убийце: «Яша, как же ты будешь жить после этого?..»



Фильм «Мать» (1990), режиссер Г. Панфилов

<sup>19</sup> Кириллова Н.Б. Кинометаморфозы. Заметки, интервью, рецензии, статьи. — Екатеринбург: Банк культурной информации, 2002. С. 132.



Еще более страшной метафорой (почти по Достоевскому) становится последняя сцена фильма, которой нет в романе: по вокзальному настилу, залитому кровью матери и наскоро засыпанному опилками, проведут в арестантский вагон осужденных на каторгу Павла с товарищами. Сыновья пройдут по крови матери в неведомое «светлое будущее»... И эта финальная сцена подтверждает, что фильм «Мать» Г. Панфилова — не просто экранизация текста Горького, а нечто большее, относящееся к исследованию тех глубинных процессов, которые обусловили бытие России в XX веке. Это фильм с эффектом прозрения и потрясения, испытывать которые еще не приходилось.

### Выводы

Рассмотрев проблемы репрезентации образов Максима Горького в истории отечественной экранной культуры, следует отметить, что накопленный советскими кинематографистами богатый опыт свидетельствует об актуальности многих произведений великого русского писателя — прозаических и драматических. Приведенные примеры — далеко не полный перечень обновленных экраном творений Горького. Нельзя не вспомнить экранизацию ранних рассказов писателя, к примеру, яркую романтическую драму о любви «Табор уходит в небо» Э. Лотяну, ставшую лидером проката 1976 года, «Мальву» (1956) В. Брауна или «Супруги Орловы» (1978) — последнее обращение к творчеству Горького М. Донского.

Все это так, однако на сегодняшнем экране произведений Горького нет, хотя периодически на телевидении появляются советские экранизации. В чем причина этой не востребованности? В боязни быть обвиненным в пристрастии к марксистско-ленинской идеологии или к догматам соцреализма? Возможно, это и так. Быть может, продюсеры (ведь кино, включая телевизионное, у нас сегодня «продюсерское») считают, что время Горького ушло, а значит, и актуальность его произведений уже в прошлом. Кому-то тексты писателя кажутся слишком сложными, психологически глубокими и потому неприемлемыми для экрана в современных условиях «массовизации» искусства. Не секрет, что репрезентация произведений Горького требует особой культуры и эрудиции как интерпретатора, так и зрительской аудитории, знания реальной истории России конца XIX и XX веков, умения видеть и понимать и социальные катаклизмы эпохи, и внутренние (психологические) противоречия человека как субъекта и объекта творчества.

Радует то, что продолжают выходить книги, исследующие жизнь и творчество Горького не только как «буревестника революции», но и как уникального писателя-новатора, без произведений которого сегодня трудно представить русскую и мировую культуру.

Вот почему в новом тысячелетии, в условиях цифровизации кино- и телепроизводства, когда ощущается острая нехватка добротного сценарного материала, есть выход: вернуться к нашим корням, к истокам, то есть к литературной классике и вновь открыть для читателей и зрителей Максима Горького — удивительно современного писателя-реалиста и романтика, знатока психологии русского человека и глубокого исследователя проблем социального бытия. ■

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аннинский Л. Воскрешение Клим Самгина // Сов. экран, 1988. № 14. — С. 16–17.
2. Быков Д.Л. Сам себе человек. Максим Горький // Советская литература. Краткий курс. — М.: Прозаик, 2013. — С. 7–32.
3. Зоркая Н.М. История советского кино. — СПб.: Алетейя; Изд-во СПбГУ, 2006. — 544 с.
4. Караганов А.В. Всеволод Пудовкин. — М.: Искусство, 1973. — 232 с.
5. Кириллова Н.Б. Кинометаморфозы. Заметки, интервью, рецензии, статьи. — Екатеринбург: Банк культурной информации, 2002. — 320 с.
6. Первый век нашего кино. Энциклопедия / Под ред. К.Э. Разлогова и др. — М.: Изд-во «Локид-Пресс»; РИК, 2006. — 914 с.
7. Пудовкин В.И. О себе и своих фильмах // Пудовкин В.И. Собр. соч. в 3-х тт. Т.2. — М.: Искусство, 1975. — С. 33–113.
8. Садуль Ж. История киноискусства. От его зарождения до наших дней. Пер. с франц. М.К. Левиной / Под ред. Г.А. Авенариуса. — М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1957. — 464 с.
9. Федоров А.В. Живая классика. Три экранизации романа «Мать» // URL: <https://dzen.ru/a/YEjReJlJE3x0DZPl> (дата обращения 20.04.2023).
10. Фомин В.И. Пересечение параллельных. — М.: Искусство, 1976. — 360 с.

#### REFERENCES

1. Anninskij L. (1988) Voskreshenie Klima Samgina [Resurrection of Klim Samgin] // Sov. e' kran, 1988. № 14. — P. 16–17.
2. By'kov D.L. (2013) Sam sebe chelovek. Maksim Gor'kij [A man to himself. Maxim Gorky] // Sovetskaya literatura. Kratkij kurs. — Moskva: Prozaik, 2013. — P. 7–32. (in Russ.).
3. Zorkaya N.M. (2006) Istoriya sovetskogo kino [History of Soviet cinema]. — Sankt-Peterburg.: Aleteyja; Izd-vo SPbGU, 2006. — 544 p. (in Russ.).

4. *Karaganov A.V.* (1973) *Vsevolod Pudovkin*. — Moskva: Iskusstvo, 1973. — 232 p. (in Russ.).
5. *Kirillova N.B.* (2002) *Kinometamorfozy*. *Zametki, interv'y, recenzii, stat'i* [Kinometamorphoses. Notes, interviews, reviews, articles]. — Ekaterinburg: Bank kul'turnoj informacii, 2002. — 320 p. (in Russ.).
6. *Pervyj vek nashego kino. E'nciklopediya* [The first century of our cinema. Encyclopedia] / Pod red. K.E'. *Razlogova i dr.* — Moskva: Izd-vo «Lokid-Press»; RIK, 2006. — 914 p. (in Russ.).
7. *Pudovkin V.I.* (1975) *O sebe i svoix fil'max* [About yourself and your films] // Pudovkin V.I. *Sobr. soch. v 3-x tt. T.2*. — Moskva: Iskusstvo, 1975. — P. 33–113. (in Russ.).
8. *Sadul' Zh.* (1957) *Istoriya kinoiskusstva. Ot ego zarozhdeniya do nashix dnei* [The history of cinema. From its inception to the present day]. *Per. s francz. M.K. Levinoj* / Pod red. G.A. Avenarius. — Moskva: Izd-vo inostr. lit-ry', 1957. — 464 p. (in Russ.).
9. *Fedorov A.V.* *Zhivaya klassika. Tri e'kranizacii romana «Mat'»* [Live classics. Three film adaptations of the novel "Mother"] // URL: <https://dzen.ru/a/YEjRejJE3x0DZPl> (date of access 20.04.2023). (in Russ.).
10. *Fomin V.I.* (1976) *Peresechenie parallel'ny'x* [Intersection of parallel]. — Moskva: Iskusstvo, 1976. — 360 p. (in Russ.).

# Representation of Maxim Gorky's Ideas and Images in the History of Screen Culture

**Natalia B. Kirillova**

*Doctor of Cultural Studies, Professor, Head of the Department of Culturology and Socio-Cultural Activities at the Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin*

UDC 008

**ABSTRACT:** The article deals with the challenges of film adaptation of literary classics in the history of Russian artistic culture. It focuses on the representation of the imagery of Maxim Gorky (1868-1936) in cinema and on TV. He was one of the most often filmed writers in the XX century, but in the post-Soviet period his works ceased to be required by screen culture, despite their relevance and suitability for the screen. Analyzing the metamorphoses that Gorky's works have experienced, the author examines films of different artistic quality and reveals the ideological and creative standpoints of their directors. The representation of Gorky's images was most interesting and profound in the film adaptations by V. Pudovkin ("The Mother", 1926), M. Donskoy ("Gorky's Childhood", "In the World", "My Universities", "The Mother", 1955, "Foma Gordeyev", etc.), G. Roshal ("The Artamonov Business"), S. Solovyov ("Egor Bulychev and Others"), R. Nakhapetov ("Enemies"), G. Panfilov ("Vassa", "The Mother", 1990), V. Titov ("The Life of Klim Samgin"), etc. The peculiarity of these films is not only that they faithfully convey the key ideas and spirit of the writer's works, but also that each of them turned out to be innovative and relevant at the time of its creation. This is proof that the works of screen culture, based on Gorky's realistic plots built in turn on deep knowledge of social problems and character studies, can still be in demand today.

**KEY WORDS:** Maxim Gorky, socialist realism, challenges of screen adaptation, representation, screen culture, psychological realism

# МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС

АНАЛИЗ | 5.10.3.





# Типология женских мифологических образов в скандинавской криминальной драме

**Н.С. Титоренко**

ORCID 0000-0002-9495-2488

УДК 791.43.03

АННОТАЦИЯ

*В контексте исторического развития скандинавских стран в статье рассматривается влияние скандинавского мифологического женского образа на формирование героини нового типа в современных криминальных сериалах. Проводится также анализ появления нового направления в криминальной драме, являющегося синтезом современной скандинавской литературной традиции криминального романа с элементами неомифологического и исторического повествования, получившего название «новая скандинавская магия».*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

скандинавский сериал, криминальная драма, мифология, женские образы, «новая скандинавская магия»

Современная скандинавская криминальная драма родилась на стыке идей кинематографического направления «Догма 95»<sup>1</sup> и американских сериалов<sup>2</sup> формата «Твин Пикс», что представляет собой насыщенное визуально, аудиально и драматургически произведение с глубокими и зачастую противоречивыми женскими образами.

Впервые роль женщины в современной криминальной драме заинтересовала исследователей, когда скандинавские сериалы, такие как «Мост» и «Убийство», где главные роли были отведены женщинам — Саре Лунд и Саре Нурен, произвели фурор на международном телерынке. Кроме того, в криминальный сюжет вплелись и неомифологические элементы, получившие с легкой руки скандинавских исследователей название “New Nordic Magic”/ «Новая скандинавская магия», введенный в оборот 24 февраля 2021 года институтом кино Дании, когда на портале kosmogama.org<sup>3</sup> вышло три статьи исследователей Дании<sup>4</sup>, Норвегии<sup>5</sup> и Швеции<sup>6</sup>, анализирующих новый тренд, захвативший скандинавское кино и сериалы.

## Женская перспектива в скандинавской мифологии и литературе

Считается, что огромное влияние на формирование современной скандинавской героини оказала литература, но не меньшую

<sup>1</sup> С переводом текста манифеста можно ознакомиться в журнале «Искусство кино» (1998, № 12) // URL: <https://kinoart.ru/texts/dogma-95-manifest> (дата обращения: 01.07.2022).

<sup>2</sup> Об этом можно прочитать у таких исследователей как Глен Крибер, Ева Нордструп Редвалл, — Прим. авт.

<sup>3</sup> From Nordic Noir to New Nordic Magic // URL: <https://www.dfi.dk/en/english/news/nordic-noir-new-nordic-magic> (дата обращения: 1.10.2022).

<sup>4</sup> Wille J. I. Hard Rain — New Nordic magic in Scandinavian film and television fiction // URL: <https://www.kosmorama.org/kosmorama/artikler/hard-rain-new-nordic-magic-scandinavian-film-and-television-fiction> (дата обращения: 1.10.2022).

<sup>5</sup> Joyce S. Re-Enchanting the Nordic Everyday in 'Beforeigners' // URL: <https://www.kosmorama.org/kosmorama/artikler/re-enchanting-nordic-everyday-beforeigners> (дата обращения: 1.07.2022).

<sup>6</sup> Schubart R. I Smelled It on Him — Wonderful Trolls and Disgusting Humans in Border // URL: <https://www.kosmorama.org/kosmorama/artikler/i-smelled-it-him-wonderful-trolls-and-disgusting-humans-border> (дата обращения: 1.10.2022).

<sup>7</sup> Старшая Эдда — сборник древнеисландских песен о богах и героях скандинавской мифологии и истории. Впервые песни были записаны во второй половине XIII века. Легенда приписывает авторство исландскому ученому Самунду Мудрому. Но нет сомнений, что песни возникли намного раньше и передавались в устной традиции. — Прим. авт.

<sup>8</sup> «Младшая Эдда» (1222–1225) — произведение средневекового исландского писателя Снорри Струлусона. Оно задумывалось как учебник скальдической поэзии, состоит из четырех частей, содержит большое количество цитат из древних поэм. — Прим. авт.

<sup>9</sup> Chadwick N.K. *Forgerør Hölgabrúdr and the trollaping: a note on sources* // The Early Cultures of North-West Europe. Cambridge: Cambridge University Press, 1950. P. 104–110.

роль сыграла и скандинавская мифология, так как упоминания о героине как протагонисте встречаются уже в Старшей<sup>7</sup> и Младшей<sup>8</sup> Эддах, где женщине отведена значимая роль: скандинавская богиня может быть женой и воином, матерью, любовницей и правительницей. Такое многообразие ролей характерно и для повседневной жизни того времени. Занимающиеся изучением роли женщины в древнескандинавском обществе норвежские исследователи отмечают, что воинами были не только мужчины, но и женщины. Согласно новейшим археологическим исследованиям, в дохристианский период в этом регионе практически отсутствовало социальное неравенство по половому признаку<sup>9</sup>. Скучность почвы, суровый климат и, как следствие, отсутствие возможности вести активную земледельческую и животноводческую деятельность, а также малочисленность населения, разбросанного на достаточном расстоянии друг от друга, стало одним из факторов, заставляющих скандинавских женщин иметь активную социальную и политическую позицию.

С появлением и распространением литературных памятников появляется возможность более подробно представить, какой могла быть жизнь женщины в средневековой Скандинавии. Так, жена имела право голоса, в отсутствии мужа могла полноценно управлять усадьбой, а в случае его смерти сохраняла право воспитывать детей, вести хозяйственные дела<sup>10</sup>. Например, в саге об Эгиле<sup>11</sup> XIII века упоминается хозяин по имени Фридгейр, который «был молод и недавно получил в наследство владения своего отца. Его мать звали Пюда. Это была женщина достойная и знатного рода. Она вела хозяйство вместе со своим сыном Фридгейром, и они жили очень богато».

Один из мифологических женских архетипов часто ассоциируется с валькирией, воительницей, собирающей убитых на поле боя и готовящей армию Одина к Рагнарёку. Этот образ можно обнаружить как в скандинавском эпосе, так и в ряде исторических произведений эпохи раннего Средневековья. Например, Хервёр из «Саги о Хервёре», Брюнхильд из «Саги о Волсунгах», Брунгильда из «Саги о Боси и Херрауде», шведская принцесса Торнбьёрг из «Саги о Хрольве сыне Гаутрека». Есть описание воительниц<sup>12</sup> у Адама Бременского (1070-е гг.)<sup>13</sup> и Саксона Грамматика (XII в.).

В скандинавской мифологии богини сильны духом, характером, способны совершать героические поступки наравне с мужчинами. Их власть и сила зачастую превосходят мужскую благодаря тонкой, «дипломатической» линии поведения. Так, Фрейе — богине любви и плодородия — принадлежит половина



<sup>10</sup> Черная Л.В. Скандинавская женщина эпохи викингов // Вестник Томского государственного университета. 2005. № 288. С. 47.

<sup>11</sup> Сага об Эгиле // Исландские саги. М.: Художественная литература, 1956. С. 61–252.

<sup>12</sup> Паулус П.И. Феномен скандинавского мифа в современной массовой культуре на примере сериала «Викинги» // Культура и искусство. 2018. № 6. С. 66–75.

<sup>13</sup> Мелетинский Е.М. Исландские саги // История всемирной литературы: В 8 т. Т. 2. М.: Наука, 1984. С. 476–478.

<sup>14</sup> Фредерика Бремер (1801–1865) — шведская писательница, борец за права женщин. — *Прим. авт.*

<sup>15</sup> В 1981-м Линдгрэн выпустил книгу «Рони, дочь разбойника», где еще больше обострит тему борьбы женщины за независимость и самостоятельность. — *Прим. авт.*

павших воинов. Идун владеет молодильными яблоками — залог бессмертия богов, а Фригг и Гевьон — единственные, кто знает судьбу всех сущих. Ни один воин не умрет на поле боя, если на то нет воли Валькирий, принимающих решения даже вопреки Одину. Единственным местом, недоступным женщинам, является Вальхалла — рай для воинов и богов. Ни в одной мифологической традиции больше нет такого количества героинь, действующих по праву. Сюда можно включить эддических Брюнхильду, Гудрун, Сигню, Сигрун, Сигдриву, Гримхильд и героинь исландских саг.

С приходом христианства роль женщины перестает быть настолько значимой, но со временем из скандинавской мифологии архетипы воительниц, сказительниц и хранительниц переходят в литературу, где женщина-героиня приобретает значимую роль. Одним из первых в качестве главной героини вводит женщину датский романтик Ганс Христиан Андерсен. Эти героини пока еще не вступают в прямой конфликт с обстоятельствами, но уже пытаются защищаться. В попытке спасти свой хрупкий мир Герда отправляется на поиски Кая в царство самой Снежной королевы. Русалочка жертвует жизнью ради любви, Дюймовочка отправляется на встречу с неизвестностью, а маленькая уличная торговка тратит целую коробку спичек в бесплотной попытке выиграть у смерти хоть сколько-то времени.

Писательницей, сделавшей более всего для женского движения XIX века, можно смело назвать шведскую писательницу Фредерику Бремер. Созданный в 1884 году «Союз Фредерики Бремер»<sup>14</sup> — крупнейшее женское движение, ведущее борьбу за равноправие. Большой вклад в формирование архетипа современной скандинавской героини внесли образы, созданные Сельмой Лагерлёф.

В 1948 году Астрид Линдгрэн выпускает книгу про Пеппи Длинный чулок, представляя читателям новую героиню, повлиявшую на несколько поколений детей, в образе которой были объединены исторически ключевые черты. Таким образом, Линдгрэн сформировала новый образ героини-воина: сильную, смелую волевою девочку, способную постоять за себя, защитить других<sup>15</sup>. Образом Пеппи вдохновляется и шведский писатель Стиг Ларссон, работая над характером Лисбет Саландер, героини трилогии «Миллениум», которая рассматривает мир не как опору, но как поле боя. В книге автор дает несколько прямых отсылок к источнику своего вдохновения. В дальнейшем Лисбет находит новое воплощение на экране в сериале трилогия «Миллениум», где нарушает все правила скандинавского обще-

ства, преследуя простую цель — защититься от государства, которое когда-то отказалось защищать ее. При этом сама Лисбет не стремится выделяться. За исключением нескольких эпизодов (нанесение татуировок на теле Нильса Бьюрмана, схватка с отцом и братом), ее поле боя — «виртуальный мир». Благодаря связям в мировой «паутине» Лисбет удается вывести на чистую воду Петера Телебориана и его высокопоставленных покровителей, а сама девушка получает свободу и дееспособность. Отдельно стоит отметить, что, в отличие от Пеппи, у Лисбет есть союзник — журналист Микаэль Блумквист. Несмотря на то, что Лисбет и Микаэль не всегда сходятся во мнении относительно методов борьбы со злом, они все равно находятся по одну сторону баррикад.

### **Функции женских образов в сериалах «Мост» и «Убийство»**

Черты Пеппи, которые присутствуют в Лисбет Саландер, возведены Ларссоном в абсолют. Героиня, обладающая набором качеств, максимально приближенным к чертам Пеппи и Лисбет, встречается в сериале «Убийство» (2007-2012, режиссеры Кристоффер Нюхольм, Ганс Фабиан Вуллерлебен), где главная героиня Сара Лунд в попытке найти убийцу девочки-подростка вынуждена бросить вызов миру мужчин и самой себе.

Сериал начинается с параллели образов: Нана, бегущая через лес от преследователя, и мучимая бессонницей Сара Лунд в квартире, которой предстоит переезд в Швецию. Сара — полицейский, одержима своей работой. В новой стране ее ждет должность максимум консультанта в местном полицейском управлении и воспитание сына-подростка, с которым у матери напряженные отношения. В последний рабочий день Саре предстоит передать дела Яну Майеру, приехавшему занять ее место в полиции. Героев ожидает столкновение характеров, хотя Сара постоянно жертвует личной жизнью, пытаясь доказать свой профессионализм. Она всеми силами оттягивает переезд, отношения с сыном ухудшаются.

В отличие от американской драматургии, где к финалу главной героине удастся наладить отношения с детьми, даже бывшими мужьями, в скандинавской драматургии все иначе. Медленно, но верно, шаг за шагом, сценаристы подтверждают идею о том, что невозможно усидеть на двух стульях. И Сара Лунд даже не пытается быть хорошей матерью, потому что интуитивно осознает, что тогда ей придется пожертвовать своей карьерой, а она к этому не готова. В финале можно наблюдать практически полное отчуждение между матерью и сыном,

который сам принимает решения и ставит мать перед фактом. Но для Сары нет ничего важнее работы, она не стремится изменить ситуацию.

Тандем из разнополых партнеров, знакомый по трилогии «Миллениум», появляется и в «Убийстве». Сара Лунд, как и Лисбет, имеет партнера, с которым они расследуют преступления. И хотя тут совершенно отсутствует сексуальный подтекст, отношения строятся непросто. А принципиальность героини, которая проявляется в конце первого сезона сериала, когда она отказывается вытаскивать из дела бумаги, чтобы замять расследование в отношении себя, в финале играет с ней злую шутку. Не справившись с эмоциями, Сара убивает преступника, и ей приходится бежать в Рейкьявик. Таким образом, работа Сары становится ее главным антагонистом.

Сериал «Мост» также можно считать эталоном формирования нового образа скандинавской героини. Сага Нурен работает в полиции шведского города Мальмё, что на границе с Данией. Она выглядит странной в глазах коллег, но все еще больше усложняется, когда на середине Эресуннского моста, разделяющего Швецию и Данию, находят тело. Со стороны Дании преступление расследует Мартин Роде, и теперь два противоположных по характеру героя должны найти общий язык. Несмотря на то, что Сага и Мартин делают общее дело и, вроде бы как, по мнению девушки, даже являются друзьями, это не мешает ей скептически относиться к его методам работы, критиковать, например, сексуальные отношения со свидетельницей. Более того, в финале второго сезона, осознав, что Мартин совершил преступление, Сага сдает его правосудию.

В третьем сезоне на смену Мартину приходит детектив Хенрик Георгссон, взаимоотношения с которым у главной героини выстраиваются тоже непросто. Травмированная «предательством» Сага относится к Хенрику с большим недоверием, но и после начала романтических отношений конфликт не исчерпывает себя. В четвертом сезоне Сага сообщает Хенрику о своей беременности и предлагает ему решить судьбу ребенка: забрать его себе после рождения или позволить ей избавиться от него. Впоследствии она все равно делает аборт, не поставив Хенрика в известность, чем усугубляет напряженные отношения. Конфликт не находит разрешения, и в финале сериала, разорвав отношения, Сага возвращается обратно в Мальмё.

На основании анализа этих героинь Глен Крибер в своей статье “Killing us softly: Investigating the aesthetics, philosophy and influence of Nordic Noir television” обращает внимание на

<sup>16</sup> Creeber G. Killing us softly: Investigating the aesthetics, philosophy and influence of Nordic Noir television. The Journal of Popular Television, Vol. 3, No.1, 01.04.2015. P. 21–35.

<sup>17</sup> Синдром Аспергера характеризуется наличием нарушений социального взаимодействия и отчетливого повторяющегося стереотипного поведения или активности. — *Прим. авт.*

<sup>18</sup> См.: Оксфордский толковый словарь по психологии // Под ред. А. Ребера. М.: Вече, АСТ, 2002.

<sup>19</sup> См.: Bondebjerg I., Novrup Redvall E. A Small Region in a Global World: Patterns in Scandinavian Film and Media Culture. 2011. С. 105.

<sup>20</sup> Янте (дат., норв. Janteloven) — негласный свод правил, уравнивающий всех в правах, не поощряющий проявление индивидуальности. Впервые принципы закона Янте были сформулированы в 1933 году в романе норвежского писателя Акселя Сандемуса «Беглец пересекает свой след». — *Прим. авт.*

<sup>21</sup> По норвежски: Hver nordmann er sitt eget rike. — *Прим. авт.*

тандем женщина-мужчина в скандинавской криминальной драме, когда напарники будто бы являются полными противоположностями друг другу, соревнуются между собой и в то же время, благодаря полярности характеров, образуют идеальную пару<sup>16</sup>. И Сара Лунд, и Сага Нурен более холодные, замкнутые и менее эмпатичные, нежели их напарники-мужчины. Это чем-то похоже на схему «плохой–хороший полицейский», присущую американскому кинематографу, с той лишь разницей, что в скандинавском кино женщины не следуют стандартизированному сценарию «для женских персонажей», а обладают собственным уникальным способом проживать экранную жизнь.

Относительно Саги Нурен у психологов есть версия синдрома Аспергера<sup>17</sup>, но авторы сериала не дают комментариев по этому поводу. Однако известна предыстория: мать Саги, по мнению героини, страдала делегированным синдромом Мюнхгаузена (Искусственное расстройство с физическими симптомами<sup>18</sup>), и героиня добивается для нее психиатрического лечения, получает опеку над сестрой. Вскоре сестра кончает жизнь самоубийством, за что, спустя годы, мать обвиняет Сагу в случившемся.

Сара Лунд из сериала «Убийство» от первой до последней серии остается для зрителя загадочной фигурой, будто бы не имеющей прошлого (не известно кто отец ее ребенка, что с ним случилось, где ее собственный отец). Американскую версию «Убийства», напротив, критиковали за то, что она слишком много рассказывала о женской роли и, таким образом, теряла большую часть общей тайны смысла<sup>19</sup>.

Еще одной из ключевых черт, объединяющих всех вышеперечисленных героинь, является болезненная потребность в справедливости, ради которой они готовы многое сделать, даже если на кону стоит их собственная жизнь или свобода. Для людей, чей этический кодекс вмещается в закон Янте<sup>20</sup>, а их взаимоотношения описывает поговорка «всяк норвег сам себе королевство»<sup>21</sup>, такое стремление к справедливости является подвигом. Однако почти всегда героиня имеет некую двойственность в своем поведении, тем самым вызывая у зрителей одновременно симпатию и отторжение. Так, Лисбет Саландер, казалось бы, при полном отсутствии эмпатии способна проявлять нежность и заботу по отношению к своему опекуну Хольгеру Пальмгрену. А Сага Нурен сначала предлагает своему возлюбленному Хенрику самому решить судьбу их нерожденного ребенка, но почти сразу принимает решение самостоятельно, потому что «ее тело — ее дело». Эта особенность характера также берет свое

<sup>22</sup> К примеру, жена Одина — Фригг, которой ведомо всё, является и Сагой (провидицей) и Хлиг (охраняющей смертных). — Прим. авт.

начало в мифологии, когда одна богиня могла иметь две и более ипостасей<sup>22</sup>, что позволяет сценаристам выстраивать образ идеальной героини при помощи соблюдения тонкого баланса между светом и тьмой, холодом и теплом, живыми эмоциями и их полным отсутствием.

### **«Рагнарёк» и «Пришельцы из прошлого»: архетип и современность**

Одним из удачных примеров совмещения скандинавских мифологических и литературных архетипов, охарактеризованных как «новая скандинавская магия», становятся сериалы «Пришельцы из прошлого» (2019–2021) и «Рагнарёк» (2020–2022).

Главная героиня сериала «Пришельцы из прошлого» Альфхильдр Энгинсдоттер — девушка-викинг, попавшая в современный мир благодаря открывшемуся в Осло временному portalу. По программе адаптации прибывших она попадает на работу в полицию, где ее напарником становится опытный полицейский Ларс Хааланд. Вместе они представляют типичную для скандинавской криминальной драмы партнерскую связку, уже знакомую по сериалам «Мост», «Убийство», по циклу книг Стига Ларссона «Миллениум». Своей прямолинейностью, зачастую обескураживающей, Альфхильдр напоминает Сагу Нурен. Однако, в отличие от замкнутой, слегка аутичной шведки, девушка-викинг выросла в обществе, не имеющем четких норм поведения, не отягощенном правилами христианской этики и морали. Но именно благодаря чрезмерной открытости девушки из древнескандинавского общества авторам удастся показать ряд проблем, замалчиваемых современными женщинами, хотя они продолжают сталкиваться с ними ежедневно — от харассмента на работе до нейтрализации физиологических особенностей женского организма.

Стоит отметить, что напарник героини Ларс Хааланд так же, как и другие герои скандинавских сериалов, имеет слабость — злоупотребление наркотическими препаратами, что в конце сезона показа сериала приводит к отстранению героя от работы. Такой сюжетный поворот, способствующий обострению конфликта между напарниками, наблюдается и в сериалах «Мост», «Убийство». Однако в этом сериале столкновение Ларса с напарницей представлено более остро, чем в любой другой криминальной драме. Из-за многовековой разницы между коллегами образуется пропасть, преодолеть которую не так просто. То, что для девушки-викинга является нормой, в реалиях современного мира выглядит ужасающе, например, мох в качестве

средства гигиены. В отличие от других героев-мужчин Хааланд не просто партнер по работе, он еще и наставник, проводник в путешествии по новому миру. И потому его отстранение становится для напарницы личной трагедией.

Иллюзия безопасности — еще одна важная тема сериала. Первое дело, с которым столкнется Альфхильд — убийство новоприбывшей девушки, показывает, что и в современной Норвегии, где защите прав женщин уделяют много внимания, женщина не чувствует себя полностью защищенной. Иными словами, современный мир достаточно жестко противопоставляется мирам викингов и XIX столетия, в том числе в части религиозных разногласий. Если викинги были агрессивно настроены по отношению к христианству, что для современных норвежцев представляет собою больше традицию, чем реальную веру, то для жителей XIX века это все еще важная часть жизни.

Несмотря на явные параллели, сериал затрагивает не столько тему миграции в современной Европе, но и проблему сохранения, трансформации скандинавской мифологии и культуры, явственно демонстрируя родственную связь современных норвежцев с предками (и общего у них больше, чем различий). Особое внимание уделяется и теме адаптации новоприбывших: город пестрит вывесками не только на современном, но и на древненорвежском языке, а также афишами, приглашающими на концерт с использованием древнескандинавских музыкальных инструментов. И беженцы ведут себя по-разному: одни видят в современном мире много возможностей, другие воспринимают его как угрозу, создают свои поселения, коммуны, где придерживаются традиционных правил жизни, которые более импонируют уставшим от глобализации и гонки за успехом современным жителям мегаполиса. В основном это небольшие коммуны в пригородах, где запрещено использовать любые современные устройства. Другие прибывшие, наоборот, смотрят на современный Осло как на место больших возможностей, стараются адаптироваться, иногда ударяясь в криминал.

Яркий пример такой «антиадаптации» — неандерталец по имени Навн, что в переводе с норвежского означает «имя», обозначая неизвестных лиц, присвоенное человеку в центре новоприбывших. Живя в современном доме с женой-блогеркой<sup>23</sup> из настоящего времени, герой продолжает ходить голышом, ест сырое мясо и одновременно руководит человеческим трафиком — похищает новоприбывших женщин и продает их в притон. Это

<sup>23</sup> Слово “блогерка” — феминитив, считается более нейтральным, чем привычное “блогерша”, которое во многих случаях имеет скорее пренебрежительный оттенок. — *Прим. авт.*

<sup>24</sup> В статьях норвежского онлайн-издания The Local.no: Sex trade less visible, but still thriving in Scandinavia // URL: <https://www.thelocal.no/20160409/sex-trade-less-visible-but-alive-and-well-in-northern-europe/> (дата обращения 01.07.2022), "Human trafficking in Norway is "risk free" // URL: <https://www.thelocal.no/20150415/human-trafficking-is-risk-free-in-norway/> (дата обращения 01.07.2022).

<sup>25</sup> Skilbrei L. The Development of Norwegian Prostitution Policies: A Marriage of Convenience Between Pragmatism and Principles // Sexuality Research and Social Policy, No. 9, 2012. P. 83–101.

перекликается с тем, что, несмотря на прогрессивную феминистическую повестку и полный (либо частичный) запрет проституции в скандинавских странах, трафик с сексуальной проекцией из стран Балтии и СНГ все еще представляет большую проблему для стран Швеции, Дании и Норвегии, что активно освещается в журналистских расследованиях<sup>24</sup> и научных статьях<sup>25</sup>. Во втором сезоне показа сериала тема женского насилия выходит на новый уровень: Альфхильдр пытается поймать Джека Потрошителя, который путешествует во времени через открывшийся портал. Таким образом, авторы еще больше акцентируют внимание на современной проблеме женской незащищенности.

В сериале «Рагнарёк», напротив, на первый план выходит мифологический архетип женщины. Герой сериала Магне вместе с матерью и братом Лаурицем переезжают в маленький норвежский городок Эдда, где люди гордятся тем, что стали последним местом в Норвегии, принявшим христианство. Эдда, несмотря на свое название (прямая аналогия с мифами), находится в состоянии экологической катастрофы из-за заводов семейства Юталов, для борьбы с которыми местная колдунья наделяет Магне силой, равной Тору. Несмотря на социальный статус и человеческое обличье, супруги Видар и Ран, их дети Фьер и Сакса не являются друг другу родственниками. Они великаны — те самые, победившие Богов в последней битве.

Пожалуй, «Рагнарёк» — хороший пример отступления от привычной схемы, в которой главные герои — мужчина и женщина, работающие друг с другом. Здесь Магне выступает одиночкой: все его союзники, несмотря на способности, не обладают достаточной силой, чтобы сразаться с Юталами на равных. Но Юталы также не имеют общей связи: каждый из них, обнаруживая перед другими свое превосходство, перетягивает внимание на себя. Во втором сезоне можно наблюдать, как Фьер уходит из семьи, выбрав личное счастье. Впрочем, после «смерти» Видара, молодой человек вынужден вернуться, чтобы занять свое место во главе корпорации.

В отличие от мужчин, Сакса наравне с матерью является активной действующей силой. Активная и амбициозная, она скептически относится к тому, как ее семья, находясь в сложной ситуации, продолжает имитировать простую человеческую жизнь: печь пироги для вечеринок, есть сладкое, предаваться плотским утехам. В финале второго сезона она вызывает у Магне иллюзию сексуального контакта, чтобы одержать победу над ним. Впрочем, победить бога таким образом невозможно.



Во втором сезоне во взаимоотношениях Магне и Саксы можно проследить «партнерскую» схему взаимодействия, присущую скандинавской криминальной драме, хотя, возможно, авторы и не ставят перед собой такую задачу.

Отдельно стоит отметить подругу Магне Изольду, чье имя — прямая отсылка не только к рыцарскому роману, но и к Рихарду Вагнеру, автору оперной тетралогии «Кольцо Нибелунгов», где по-своему трактуется германо-скандинавская мифология. На этой детали акцентируют внимание и сами создатели сериала. Первый раз музыка Вагнера звучит в доме Изольды, позднее сам Магне спрашивает у своего брата Лаурица: «Ты знал, что Изольду называли в честь оперы Вагнера?», подразумевая, что речь идет об опере «Тристан и Изольда», а позднее он прямо сравнивает девушку с героиней Вагнера.

Изольда — экоактивистка, бросившая вызов всему местному обществу, которое считает ее сумасшедшей. Именно гибель этой девушки, его единственной подруги, подталкивает Магне к проведению расследования и к борьбе с Юталами. Любопытным представляется и сформировавшийся вокруг Магне треугольник из ключевых для сюжета женских персонажей: Гри, Сакса, Изольда. Изольда становится первым проводником героя в новом городе, и именно ее смерть побуждает его к расследованию. Гри как будто подхватывает Магне после смерти Изольды, но вызывает у него романтические чувства. Достаточно инфантильная ранее Гри вступает на путь борьбы с системой отчасти под влиянием Магне, отчасти от того, что отец девочки становится инвалидом после многолетней работы на заводе Юталов и не получает никакой компенсации. Сильный характер Гри начинает проявляться в яростной борьбе с несправедливостью. Еще одним триггером для нее служит разрыв дружеских отношений с Саксой. Однако романтические отношения с Фьером ослабляют жажду справедливости, ставят под удар жизнь самой Гри: она единственная, кто видел фотоальбом Юталов, доказывающий, что великаны живут вечно и реальные отношения в их семье иерархичны, построены на физическом превосходстве.

Сакса же — один из антагонистов Магне, девушка без сердца. Прекратив дружеские отношения с Гри, она превращает ее в объект насмешек, устраивает травлю Изольды, всячески отстаивает права своей семьи. Во втором сезоне она становится полноценной наследницей империи Юталов, заменив отказавшегося от правопреемства Фьера. С присущей женщинам проницательностью девушка выстраивает тактику

защиты семейного предприятия от нападок экоактивистов, плетет интригу, втягивая в нее Магне, и по уровню силы и влияния начинает превосходить свою семью. Зрителя снова вводят в мир, которым в очередной раз управляют богини, и, хотя молот все еще подвластен только Тору, женская хитрость является ключом, открывающим любые двери и в мире богов, и в мире людей.

### Выводы

Таким образом, анализ показывает, что мифологический образ смелой женщины-валькирии, подкрепленный укладом и традициями древнескандинавского общества, переходит сначала в литературный, а затем и в экранный образ женщины-воительницы, способной отстаивать не только свои интересы, но и бороться за права слабых. Сага Нурен и Сара Лунд становятся первыми и запоминающимися героинями нового кинематографического формата. Женщина в этих сериалах не просто способна принимать самостоятельные решения, но и в некоторой степени начинает превосходить героев-мужчин благодаря нетривиальному взгляду на события, тем самым делая повествование более глубоким, объемным.

За почти 15 лет, прошедшие с выхода сериала «Убийство», образ современной воительницы продолжает свою трансформацию в соответствии с запросом времени. На смену женщине, защищающей себя и свой мир, приходит героиня, способная играть на опережение, наносящая по необходимости удар первой и принимающая ответственность за последствия своих решений. Подобные изменения хорошо заметны в таких сериалах, как «Честь», «Черные вдовы», «Алиби», «Грязный снег». Трансформируется и сама криминальная драма, где реалистичные сюжеты переходят в полуфантастический, полумифический мир, в котором появляются яркие краски, столь нехарактерные для северного кино. Сериалы «Рагнарёк» и «Пришельцы из прошлого» не просто демонстрируют тесную связь современной скандинавской драматургии с мифологическим и историческим наследием, создают ярких, запоминающихся героинь, но и позволяют говорить на острые, волнующие общество темы, не боясь задеть чьи-либо чувства. И хотя на этапе становления жанра сложно делать далеко идущие прогнозы, но в мире, где болевых точек и триггеров с каждым годом становится все больше, направление «новая скандинавская магия» будет, вероятнее всего, только усиливать свои позиции. ■

## ЛИТЕРАТУРА

1. Паулюс П.Й. Феномен скандинавского мифа в современной массовой культуре на примере сериала «Викинги» (2018) // Культура и искусство, № 6, С. 66–75.
2. Черная Л.В. Скандинавская женщина эпохи викингов // Вестник Томского государственного университета. 2005. № 288. С. 41–48.
3. Creeber G. Killing us softly: Investigating the aesthetics, philosophy and influence of Nordic Noir television // The Journal of Popular Television, Vol. 3, No. 1, 01.04.2015. Pp. 21–35.
4. Joyce S. Re-Enchanting the Nordic Everyday in 'Beforeigners' // URL: <https://www.kosmorama.org/kosmorama/artikler/re-enchanting-nordic-everyday-beforeigners> (дата обращения: 01.07.2022).
5. Toft Hansen K. Glocal Perspectives on Danish Television Series: Co-Producing Crime Narratives for Public Service Television / Ed. Waade A.M., Eva Novrup Redvall E., Jensen P.M. // Danish Television Drama: global lessons from a small nation. — London: Palgrave Macmillan, 2020. Pp. 83–101.
6. Toft Hansen K., Waade A.M. Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge. — Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017. — 306 p.
7. Wille J.I. Hard Rain — New Nordic magic in Scandinavian film and television fiction // URL: <https://www.kosmorama.org/kosmorama/artikler/hard-rain-new-nordic-magic-scandinavian-film-and-television-fiction> (дата обращения: 1.10.2022).

## REFERENCES

1. Pauljus P.J. (2018) Fenomen skandinavskogo mifa v sovremennoj massovoj kul'ture na primere seriala «Vikingi» [The phenomenon of the Scandinavian myth in modern mass culture on the example of the series “Vikings”] // Culture and Art, 2018, No. 6. Pp. 66–75 (in Russ.).
2. Chernaja L. V. (2005) Skandinavskaja zhenshina jepohi vikingov [Scandinavian woman of the Viking Age] // Bulletin of the Tomsk State University. 2005. No. 288. Pp. 41–48. (in Russ.).
3. Creeber G. (2015) Killing us softly: Investigating the aesthetics, philosophy and influence of Nordic Noir television // The Journal of Popular Television, Vol. 3, No. 1, 01.04.2015. Pp. 21–35.
4. Joyce S. Re-Enchanting the Nordic Everyday in 'Beforeigners' // URL: <https://www.kosmorama.org/kosmorama/artikler/re-enchanting-nordic-everyday-beforeigners> (data obrashhenija: 01.07.2022).
5. Toft Hansen K. (2020) Glocal Perspectives on Danish Television Series: Co-Producing Crime Narratives for Public Service Television / Ed. Waade A.M., Eva Novrup Redvall E., Jensen P.M. // Danish Television Drama: global lessons from a small nation. — London: Palgrave Macmillan, 2020. Pp. 83–101.
6. Toft Hansen K., Waade A.M. (2017) Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge. — Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017. — 306 p.
7. Wille J.I. Hard Rain — New Nordic magic in Scandinavian film and television fiction // URL: <https://www.kosmorama.org/kosmorama/artikler/hard-rain-new-nordic-magic-scandinavian-film-and-television-fiction> (data obrashhenija: 1.10.2022).

# Typology of Female Mythological Images in Modern Scandinavian Crime Drama

**Natalia S. Titorenko**

*Post-Graduate Student, Department of Aesthetics, History and Theory of Culture.*

*S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK)*

UDC 791.43.03

**ABSTRACT:** The Scandinavian crime drama was born out of a mix of Dogme 95 and “Twin Peaks” kind of TV series. Apart from a gripping plot, the main feature of the genre is an extraordinary heroine capable of taking on society's challenges, punishing the strong and standing up for the weak. The Scandinavian mythological tradition and the historical and country-specific context had a key influence on the shaping of the image of the heroine in question. Thus, given the harsh climate, the rather far apart residences and military campaigns, a woman often had to take on male roles. And Scandinavian goddesses were equal to men. With the advent of Christianity, thanks to the literary tradition, women managed to retain their significant role.

Striking heroines appear in the works of Andersen, Strindberg, Lagerlöf, Bremer. In the 20th century, Astrid Lindgren created a series of bold, singular heroines. Pippy Longstocking inspired Stieg Larsson to create Lisbeth Salander, who in turn spawned an abundance of Scandinavian heroines such as Saga Nooren, Sarah Lund, Alfhildr Enginsdotter, who have gained worldwide recognition. They are reclusive, strange in comparison to their colleagues, sometimes sociopathic, not always able to behave properly in society, but always ready to put everything on the line for the sake of truth. At the same time one can observe a tandem of partners of opposite sex having completely dissimilar personalities, but perfectly complementing each other.

It is important to note, however, that invariable there is a certain ambivalence present in the heroine's character. She arouses sympathy and protest of the audience, as if demonstrating that she is neither good nor bad, neither better nor worse than anyone else, but just like everyone else. This is a feature of the Scandinavian character, described by the Norwegian writer Aksel Sandemose as the Law of Jante. Of particular note is the fact that the strong tradition of mythology gave rise to a new genre previously unexplored in Russian film studies - New Nordic Magic. It is some kind of a low-budget fantasy, where a fancy story is set in a modern city. Two Norwegian series, “Ragnarök” and “Aliens from the Past”, are examples of this genre, enabling one to talk about complex matters in a straightforward manner not being wary of giving offence.

**KEY WORDS:** Scandinavian series, crime drama, mythology, female images, New Nordic Magic



## Танец как образно-смысловое воплощение экзистенциальных сюжетов в фильмах Карлоса Сауры и Педро Альмодовара

**Т.С. Сергеева**

доктор искусствоведения, доцент

ORCID 0000-0001-8327-2439

УДК 7782.8

АННОТАЦИЯ

*В статье, на примере фильмов двух выдающихся испанских кинорежиссеров, рассматривается применение танца (фламенко и contemporary dance) как наиболее адекватного средства выразительности в передаче эмоциональных состояний в кинематографе. Условность музыкально-танцевальной драматургии и уникальные пластические средства балетного фламенко в кинотрилогии К. Сауры, использование символического языка современного танца, связанного с музыкой, в киноленте «Поговори с ней» П. Альмодовара способствовали свободе выражения оригинальных режиссерских замыслов, усилению эмоционального воздействия на воображение зрителя.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

современный танец, авторское кино, балет фламенко, балетная кинотрилогия Сауры, фильмы Альмодовара

<sup>1</sup> Начало направления «танцтеатра» было положено знаменитым немецким балетмейстером и педагогом Куртом Йоссом (1901–1979), учителем Пины Бауш. — Прим. авт.

<sup>2</sup> Пина Бауш (1940–2009) — выдающаяся немецкая танцовщица и хореограф-новатор. — Прим. авт.

Двадцатый век стал наиболее плодотворным периодом разнообразных экспериментов с танцем и балетом. В результате появился современный танец (contemporary dance), «анти-балет», «театр танца» или «танцтеатр» (tanztheater)<sup>1</sup>, как его называла Пина Бауш<sup>2</sup>. Кинематограф — благодатное поле для экспериментов и с балетом, и с современным танцем. Как писал еще в начале XX века американский художник и фотограф Ман Рэй, «танец идеально подходит для кино»<sup>3</sup>. Несмотря на то, что данное высказывание выглядит на первый взгляд однозначным, следует уточнить: Ман Рэй имел в виду очищенный от классического балета авангардный танец как вид абстрактного искусства. Причем танец и музыка рассматривались как единое целое, а связующим звеном между ними и ставшем в итоге кинематографическим воплощением, были понятия «движение» и «ритм».

### Тема «танец в кино» в зарубежных и российских исследованиях

Вопросы систематизации функционального применения танца в мировом кинематографе, а также осмысления подоб-

<sup>3</sup> Цит. по: Lund C. *Cinedance, Dance in Cinema, and Dancing Cinema* // Dieter Daniels, Sandra Naumann (eds.). *Audiovisuology: An Interdisciplinary Compendium of Audiovisual Culture*. Linz: Ludwig Boltzmann Institut Medien. Kunst. Forschung. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010. P. 67.

<sup>4</sup> Bench H. *Choreographing Bodies in Dance-Media*. PhD diss. University of California, Los Angeles, 2008.

<sup>5</sup> Dodds Sh. *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. Houndmills, Basingstoke, UK: Palgrave, 2001.

<sup>6</sup> Brannigan E. *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*. New York: Oxford University Press, 2011.

<sup>7</sup> Lund C. *Cinedance, Dance in Cinema, and Dancing Cinema* // Dieter Daniels, Sandra Naumann (eds.). *Audiovisuology: An Interdisciplinary Compendium of Audiovisual Culture*. Linz: Ludwig Boltzmann Institut Medien. Kunst. Forschung. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010. Pp. 67–72.

<sup>8</sup> См.: Жиленко М.Н. Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве. Автореф. к. культурологии. М., 2000. 23 с.; Курьмова Н.А. Современный танец в культуре XX века. Автореф. к. культурологии. Екатеринбург, 2011. 25 с.; Садыхова Д.А. Танец в пространстве современной культуры. Автореф. к. культурологии. СПб, 2014. 22 с.

<sup>9</sup> Агафонова Н.А. Пина Бауш и кино: траектория соприкосновений // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 48–53.

ных экспериментов в авторском кино с точки зрения их влияния на звукозрительную специфику экранной выразительности попали в поле зрения исследователей в последние два десятилетия. Тем более что кинематографу свойственно обращаться к разным видам искусства с целью расширения своих возможностей эмоционального воздействия на зрителя. Однако если в зарубежном междисциплинарном искусствоведении вышло в XXI веке несколько масштабных работ о танце на киноэкране, то в России вопросы взаимодействия и взаимовлияния танца, музыки и кинематографа — достаточно новая область изучения смежных искусств.

Среди зарубежных исследователей за последние два десятилетия к данной проблематике обращались Хармони Бэнч<sup>4</sup>, Шэрил Доддс<sup>5</sup>, Эрин Бранниган<sup>6</sup>, Корнелия Лунд<sup>7</sup> и другие. В этих работах представлена эволюция танцевальных фильмов и их жанровое многообразие — от популярной культуры до авангардного экспериментального искусства, выявляются также приемы и формальные параметры применения танца в кинематографе. В центре внимания оказались физические и пространственные аспекты танца в соединении с визуальными и временными возможностями кино. В сущности, это новые формы хореографической практики, которые принадлежат исключительно экранному искусству. Неслучайно работы американских исследователей выходят за рамки кинематографа, касаясь проблем экспериментального танца и видео, танца и новых медиа (включая интерактивные и виртуальные пространства).

Что касается российских исследователей, то, несмотря на интерес к танцу (его коммуникативной природе, связям с моделями телесности, иным проблемам) в контексте современной культуры<sup>8</sup>, изучение функциональных особенностей танца, его семантики и образной сферы в кинематографе, а также в медиапространстве, включая и новые формы синтеза в целом, только начинается. Из исследователей, уделивших внимание теме «танец в кино», следует отметить таких авторов, как Н.А. Агафонова<sup>9</sup>, С.А. Магон<sup>10</sup>, Т.С. Сергеева<sup>11</sup>, Д.Е. Хохлова<sup>12</sup>. Однако до сих пор проблема применения танца в авторском кинематографе остается малоисследованной областью в российском искусствоведении.

## Карлос Саура и Педро Альмодовар: испанские культурные корни

Обратимся к творчеству двух выдающихся испанских кинорежиссеров, относящихся к разным поколениям, и их эксперимен-

<sup>10</sup> Магон С.А.  
Фламенко в кино // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2013. № 2 (28). С. 66–70.

<sup>11</sup> Сергеева Т.С.  
Танго в мировом кинематографе // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018. № 5 (58). С. 115–124; Сергеева Т.С. Фламенко в кинотворчестве Карлоса Сауры: традиционное искусство в контексте медийной культуры (на примере фильма «Кармен») // Художественная культура / "Art&Culture Studies". 2013. № 4 (9). URL: <https://artculturestudies.sias.ru/2013-4/prikladnaya-kulturologiya/842.html> [дата обращения: 15.05.2023].

<sup>12</sup> Хохлова Д.Е.  
Хореографическое искусство на киноэкране: фильм-балет или балет-фильм // Вестник ВГИК. 2018. № 3 (37). С. 107–115.

<sup>13</sup> Журенков К.  
Господин Сюр. Интервью с К. Саурой // Огонек. № 11 от 26.03. 2003 // URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2291620/> [дата обращения: 15.05.2023].

<sup>14</sup> Плахов А.  
Педро Альмодовар. На высоких каблуках // Режиссеры настоящего. Том 1. Визионеры и мегаломаны. СПб, 2008. С. 13.

<sup>15</sup> Там же. С. 14.

<sup>16</sup> Кичмейкером Альмодовара назвали за его использование визуальной эстетики масскультула, включая, прежде всего, свехряжие тона, ориентированные на журнальную графику, витрины универмагов, специфические приемы появления героев в кадре, отсылающие к миру комиксов и теле-рекламы. — *Прим. авт.*

там на пересечении кино и танца. *Карлос Саура* (1932–2023) — киноклассик, «самый самобытный из всех коммерчески успешных режиссеров Испании»<sup>13</sup>. Он начинал как один из первых неореалистов в испанском кино. В годы франкизма (с конца 1960-х по 1970-е годы) снимал психологические драмы, интеллектуальное кино, став, как его назвал российский кинокритик и киновед А. Плахов, «королем искусства изысканной политической метафоры»<sup>14</sup>. Эти фильмы были отмечены высшими наградами в Каннах (1974, 1975) и Берлине (1966, 1967, 1980). А в 1980-е К.Саура создал свою балетную кинотрилогию, в которую вошли «Кровавая свадьба» (1981), «Кармен» (1983) и «Колдовская любовь» (1986). Да и в дальнейшем режиссер обращался к жанру фильма-балета еще не раз.

Другой культовый киномастер — *Педро Альмодовар* (1949) — режиссер с безудержной фантазией, «не скованный правилами бытовой логики, идеологическими или интеллектуальными установками»<sup>15</sup>, режиссер-новатор и, одновременно, — режиссер-провокатор. Его называют «нравственным экстремистом», «мастером комического», «символом свободы» и даже «кичмейкером»<sup>16</sup>.

Саура и Альмодовар — разные художники, но есть у них и общее. Это, прежде всего, принадлежность к испанской культуре с ее особым отношением к танцу. Показательно, что на протяжении всей своей истории испанская культура воспринимается прежде всего через танцевальные формы, получившие мировое признание. Многие танцевальные жанры родились в Испании и стали позднее общеευропейскими. Среди них: сарабанда, пассакалия, павана, болеро, танго. В том же ряду находятся и танцы фламенко. Более того, андалусские песенно-танцевальные жанры, соединяясь с латиноамериканскими традициями, также давали выдающиеся результаты: например, аргентинское танго или кубинская хабанера<sup>17</sup>.

Кроме сопряженности с испанской культурой и испанским искусством, включая живопись, поэзию, литературу, обоих режиссеров также роднит связь с особым явлением культуры и искусства — *испанским барокко*, для которого характерна *эстетика карнавала* с его метафорой «жизнь — игра», тотальная театральность жизни и праздничность, с переодеваниями и превращениями, стиранием грани между реальностью и театром, перетеканием одного в другое. В сущности, в эстетике карнавала проявляется культ *мистерии преображения*, где любая иллюзия может обернуться реальностью. Отметим также важную доминанту барокко — *напоминание о смерти*, причем в рамках



<sup>17</sup> Сергеева Т.С. О феномене всемирной популярности фламенко // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2017. № 6 (53). С. 17.

<sup>18</sup> Звенигородская Н.Г. Искусство кинорежиссера Педро Альмодовара и культурный мир испанского барокко // Ярославский педагогический вестник. 2003. № 3 (36). С. 49.

<sup>19</sup> Журнов К. Господин Сюр. Интервью с К. Саурой // Огонек. № 11 от 26.03. 2003// URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2291620/> (дата обращения: 15.05.2023).

<sup>20</sup> Сергеева Т.С. Фламенко в кинотворчестве Карлоса Сауры: традиционное искусство в контексте медийной культуры (на примере фильма «Кармен») // Художественная культура / Art&Culture Studies. 2013. № 4 (9).

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Журнов К. Господин Сюр. Интервью с К. Саурой // Огонек. № 11 от 26.03. 2003// URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2291620/> (дата обращения: 15.05.2023).

барочной эстетики смерть всегда предполагает стремление к бессмертию<sup>18</sup>.

### Балет фламенко в кинотрилогии К. Сауры

Рассмотрим значение танца в киноэстетике К. Сауры на примере его балетной кинотрилогии, состоящей из кинолент «Кровавая свадьба», «Кармен» и «Колдовская любовь». И хотя режиссер снял всего шесть фильмов-балетов (из более четырех десятков кинолент, созданных мастером), эти фильмы — наиболее популярны в России, особенно — балетная трилогия.

Свои фильмы-балеты — мастерские, талантливые, страстные — Саура стал снимать вынужденно. Ведь тот кинематограф, который он делал до смерти Франко (1975), оказался у него на родине невостребованным. И Саура нашел в себе силы освоить новый киноязык<sup>19</sup>. Он создает оригинальные фильмы, основанные на балете фламенко, став основоположником музыкально-танцевального киножанра в Испании и сотворив в нем поистине шедевры мирового кинематографа. Их называют фильмами-балетами или музыкально-хореографическими драмами<sup>20</sup>.

Творческим импульсом к созданию этих кинокартин послужила встреча и последующее сотрудничество Сауры с выдающимся хореографом и танцовщиком в стиле фламенко Антонио Гадесом (1936–2004). Так что балет фламенко стал отправной точкой к созданию этих фильмов, поскольку Гадес к тому времени уже поставил и «Кармен», и «Кровавую свадьбу» в своем театре. А позднее произойдет обратное — кинотрилогия Сауры превратится в театральные спектакли в репертуаре труппы Гадеса.

Выбирая фламенко, Саура опирался на одну из наиболее популярных и универсальных традиций, которая воспринимается зрителями всего мира до сих пор как «самая испанская». В этом проявилось его собственное пристрастие и любовь к фламенко, с которым его творчество связано нерасторжимыми узами<sup>21</sup>. Как сам режиссер заметил в интервью, «все испанцы в душе любят фламенко»<sup>22</sup>.

Фламенко больше, чем танец, поскольку содержит в себе зерно драмы. Основными мотивами танцев фламенко стали темы одиночества и ностальгии по утраченной родине, которые трансформировались в образы трагической любви — вечный поединок жизни и смерти, любви и одиночества. У Сауры фламенко — главный драматургический стержень, можно сказать, главное действующее лицо фильмов. С помощью

фламенко, через пластику танца и музыку режиссер интерпретирует в своей трилогии классические испанские сюжеты. Так, в фильме «Кармен» Саура, обращаясь к новелле Мериме, пересоздает вместе с Антонио Гадесом и Пако де Лусией трагическую историю на основе фламенко. Причем режиссер не ограничивается только фламенко, которое представляет собой триединство пения, танца и гитарного аккомпанемента, ему интересен диалог с академической традицией музыкального театра — оперой Бизе. В результате он показывает своеобразие и преимущества фламенко как наиболее подлинного искусства, которое, как никакое другое, подходит для воплощения испанских сюжетов мировой классики (Проспера Мериме и Гарсии Лорки). С другой стороны, с помощью фламенко и визуального плана фильма подчеркивается искусственность многих сцен оперы Бизе и их несоответствие испанскому контексту.

В фильме «Кармен» Сауры фламенко обостряет драматизм действия и обнажает суть характеров за счет своих уникальных звуковых и пластических средств выразительности, выводя происходящее на экране на уровень универсальной архетипичности и вневременности<sup>23</sup>. В целом фильм построен на взаимодействии и подчас слиянии двух линий — создание спектакля (в процессе репетиций в балетном зале) и повседневная жизнь, взаимоотношения героев фильма между репетициями. Главная же идея картины — показать с помощью танца фламенко, как любовь, страсть и ревность питают жизнь и искусство. Таким образом, именно фламенко вернуло Кармен в ее родную стихию и родную культуру, что, по словам Антонио Гадеса, «сообщило происходящему большую подлинность»<sup>24</sup>.

### Эксперименты с танцем П. Альмодовара

У режиссера Педро Альмодовара балетное искусство представляется иначе. Хотя в фильме «Цветок моей тайны» (1995) режиссер вводит танцевальные сцены обычным образом: ему достаточно родного фламенко, чтобы подчеркнуть важные моменты рассказанной в фильме истории. Однако его наиболее показательный фильм с точки зрения проблемы взаимодействия танца, музыки и кино — это кинокартина «Поговори с ней» (2002), которая, несмотря на то, что принадлежит к жанровому кино и является, как и все фильмы Альмодовара, мелодрамой, несомненно, относится к авторскому кинематографу.

<sup>23</sup> Подпр.: Сергеева Т.С. Фламенко в кинотворчестве Карлоса Сауры: традиционное искусство в контексте медийной культуры (на примере фильма «Кармен») // Художественная культура / Art&Culture Studies. 2013. № 4 (9).

<sup>24</sup> Гадес А. «Москва затмила всех». Интервью И. Бельской // «Музыкальное просвещение». 2006. № 5. С. 9.

<sup>25</sup> Плахов А. 6. Педро Альмодовар. На высоких каблуках // Режиссеры настоящего. Том 1. Визионеры и мегаломаны. СПб, 2008. С. 26.

В этой киноленте представлено как балетное искусство, так и его антипод — современный танец. Тема балета проходит сквозной линией через весь фильм: это повторяющиеся сцены балетного класса, поскольку главная героиня фильма Алисия — балерина (Леонор Уотлинг), а рядом с ней — ее балетный педагог Катерина (Джеральдина Чаплин). Неслучайно А. Плахов назвал эту кинокартину тихим «балетным» фильмом<sup>25</sup>. Однако, кроме балета, режиссер вводит сцены из спектаклей немецкой



Кадр из пролога фильма «Поговори с ней», 2002, режиссер П. Альмодовар. Пина Бауш.

<sup>26</sup> Pedro Almodovar. Interview by Jose Arroyo // The Guardian. 31 July, 2002//URL: ???.

Кадр из пролога фильма «Поговори с ней»

танцовщины и хореографа Пины Бауш, обрамляя ими свое киноповествование. Заслуживает внимания и тот факт, что сама идея фильма пришла к кинорежиссеру на спектакле Пины Бауш. И тот автограф, который главный герой Бениньо показывает находящейся в коме Алисии, Пина дала самому Педро за шесть лет до съемок кинокартины «Поговори с ней»<sup>26</sup>.

В прологе фильма, начинающегося со спектакля, представлена сцена из «Кафе Мюллер» (впервые поставлен в 1978 году), одной из постановок, которые прославили Бауш на весь мир. Сцена идет под музыку Пёрселла из semi-оперы «Королева фей», в ней участвует и сама Пина. Трехминутный пролог под звучание печальной арии Лауры «O Let me weep, for ever weep» («О, дай мне плакать, плакать без конца») в сопровождении струнных инструментов, клавесина и гобоя. Преобладание мелодических ходов по секундам во вступлении к арии и секвенций из нисходящих секунд на словах “for ever” — все это воспринимается, словно плач. Красивая музыка, трогающая сердце слушателя/зрителя.





Кадр из эпилога  
фильма  
«Поговори с ней»

<sup>27</sup> Глухова А.  
Театр танца Пины  
Бауш: истоки,  
эстетика, ощущения//  
URL: <https://www.goethe.de/ins/ru/ku/mag/21565140.html> [дата обращения: 15.05.2023].

<sup>28</sup> Агафонова Н.А.  
Пина Бауш и кино:  
траектория соприкос-  
новений // Вестник  
Академии русского  
балета им.  
А.Я. Вагановой. 2015.  
№ 4 (39). С. 48.

<sup>29</sup> Denby D.  
Obsessions ("Talk to  
Her" and "Femme  
Fatale") // The New  
Yorker. November, 25,  
2002//URL:[https://web.archive.org/web/20090328102414/http://www.newyorker.com/archive/2002/11/25/021125crcl\\_cinema](https://web.archive.org/web/20090328102414/http://www.newyorker.com/archive/2002/11/25/021125crcl_cinema) [дата обращения: 15.05.2023].

<sup>30</sup> Глухова А.  
Театр танца Пины  
Бауш: истоки,  
эстетика, ощущения//  
URL: <https://www.goethe.de/ins/ru/ku/mag/21565140.html> [дата обращения: 15.05.2023].

Звучание арии со-  
единено с движе-  
ниями незрячих  
женщин, натыкаю-  
щихся на стену. Они  
бессильно сползают  
по стене на пол, а  
потом в смятом  
порыве одна из них  
бросается бежать в  
лабиринте стульев.  
И только благодаря

мужчине, освобождающему ей путь, она избегает столкновения с предметами, неизбежного ущерба своему телу. Вся мизансцена наполнена грохотом падающих стульев, создавая резкий контраст с музыкой Пёрселла. Благодаря декорациям Рольфа Борщика, художника и сценографа этого спектакля, отношения между людьми и объектами предстают видимыми, таким образом выявляя повседневную драму человеческого существования<sup>27</sup>, включая крайности изоляции и зависимости.

Следует отметить, что здесь налицо цитирование, однако, трудно не согласиться с Н.А. Агафоновой, что такой прием «в художественном мире режиссера приобретает свой особенный, глубинный смысл»<sup>28</sup>. Пролог, как бы «вышедший из подсознания режиссера»<sup>29</sup>, призван настроить зрителя на дальнейший рассказ о драме, разыгравшейся с двумя женщинами. Эта сцена метафорична. Глаза — словно символ рационального видения, которым обладают мужчины, призванные помогать женщине, иррациональной по своей природе, на ее жизненном пути, устрания различные препятствия.

Сохранилась весьма личная история о том, как в «Кафе Мюллер» Пина вышла на сцену со своим мужем — Рольфом Борщиком. Пока она танцевала, закрыв глаза, как лунатик, он в последний момент убирал стулья и столы с ее пути, чтобы она не споткнулась и не поранилась. Историк и исследователь современного танца А. Глухова интерпретирует эту метафорическую сцену так: «один помогал другому осуществить мечты своей жизни; убирал препятствия с дороги»<sup>30</sup>.

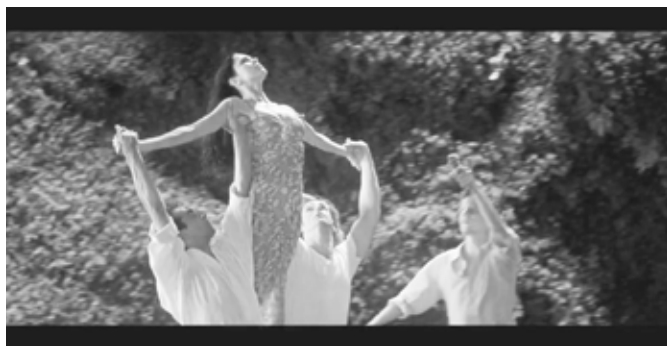
Режиссер Альмодовар использует общие с миром хореографических постановок Бауш мотивы, которые были предложены Н.А. Агафоновой, — «некоммуникабельность как разрушение» (об этом сам фильм), «слепота как отчуждение». Они пронизывают образно-смысловое пространство многих спектаклей

<sup>31</sup> Агафонова Н.А. Пина Бауш и кино: траектория соприкосновений // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 53.

Пины Бауш<sup>31</sup>. Созвучность и близость ее танцевальной поэтики и образного строя фильма Альмодовара проявляются в общей для этих двух художников эстетике: с одной стороны, эстетизация повседневности с ее натуралистическими деталями, с другой — балансирование на грани трагедии и комедии (у Бауш — скорее, клоунады).

Неслучайно Н.А. Агафонова увидела в этой кинокартине еще одно стилизованное пересечение с миром немецкой танцовщицы. В контексте неожиданного сравнения характера Пины Бауш с женщиной-тореадором Лидией, одной из героинь фильма, исследователь предлагает взглянуть на «двухминутный эпизод корриды как танец в стиле Бауш, где в форме публичного аттракциона предстает оскорбленная женская гордость»<sup>32</sup>. Такая интерпретация вполне в духе Бауш, которая каждой своей

постановкой стремилась обнажить человеческие отношения и чувства. В фильме также присутствует нарративная вставка о балете: рассказ Катерины, педагога-репетитора Алисии и одновременно балетмейстера, о



Кадр из эпилога фильма «Поговори с ней»

предстоящей ее собственной постановке балета «Окопы» на музыку Кшиштофа Пендерецкого. Действие балета происходит в годы Первой мировой войны, хотя в качестве музыки к этому балету она выбрала «Плач по жертвам Хиросимы», пьесу для пятидесяти двух струнных инструментов, фрагмент которой звучит, правда, фоном, в фильме. Катерина рассказывает Алисии о своем будущем спектакле «Окопы», который она собирается поставить в Швейцарии. В нем, по ее замыслу, погибшие солдаты воскреснут, превратившись в балерин. Данная нарративная вставка (как признался Альмодовар, придумана самой Джеральдиной<sup>33</sup>) словно предвосхищает развитие экранной истории: именно благодаря Бениньо («оплодотворившему» любимую женщину, и в итоге отдавшему свою жизнь), балерина Алисия невероятным образом возвращается к жизни. Таким образом, балет «Окопы» — это еще одна метафора.

В эпилоге фильма — вновь спектакль на сцене — это уже фрагмент из балетной постановки «Мазурок Фого» (Лиссабон,

<sup>33</sup> Pedro Almodovar. Interview by Jose Arroyo // The Guardian. 31 July, 2002 // URL.: <https://web.archive.org/web/20090328060412/http://www.guardian.co.uk/film/2002/jul/31/features.pedroalmodovar> (дата обращения: 15.05.2023).



Кадр из эпилога  
фильма  
«Поговори с ней»

<sup>34</sup> Фаду или фаду (от лат. *fatum*) — особый стиль традиционной португальской музыки, ностальгические песни о любви и любовном томлении, одиночестве, тоске по былым временам. В 2011 году фаду был внесен в список нематериального наследия ЮНЕСКО. — *Прим. авт.*

1998) Пины Бауш, рассказывающий о португальской культуре, любви и страсти под песни фадо<sup>34</sup> в исполнении выдающейся португальской певицы Амалии Родригес. Альмодовар выбирает эпизод, где

женщина в красно-цветастом платье страстно стонет в микрофон под пение Амалии Родригес. Ее окружают мужчины, передают «из рук в руки» и «возносят». Обращает на себя внимание пространственное решение этой сцены, когда мужчины находятся внизу, а женщина — наверху и, условно говоря, устремлена в небо.

Сценический спектакль завершается эпизодом (из «Мазурок Фога») проходящих танцующих пар, как будто на каком-то семейном празднике, под незатейливую музыкальную композицию «Ракель» в исполнении гитариста Бау, звучащую, словно традиционная музыка. Потом пары расходятся, и остается только одна пара (идут титры). Режиссер Альмодовар предлагает открытый оптимистический финал, если учесть, что в эпизоде фильма, представляющего в виде антракта спектакля, Алисия знакомится с Марко. Их лица озарены улыбкой, и можно предположить, что их знакомство перерастет в нечто большее. Все эти «танцевальные вставки», несомненно, придают глубину и добавочные смыслы показанной на экране истории, а также предвосхищают происходящее на экране, создают пронзительный визуально-пластический образ, воздействующий на зрителя словно «монтаж аттракционов» (особенно, в прологе фильма). Их невозможно забыть.

## Заключение

Условность музыкально-танцевальной драматургии, сопряженной с уникальными пластическими средствами фламенко, в кинотрилогии Сауры и использование символического языка современного танца в фильмах Альмодовара давали необычайный простор представлению оригинальных режиссерских замыслов, связанных с экзистенциальными сюжетами, усиливали эффект эмоционального воздействия на зрителя, в особенности

в момент ослабления логического восприятия и усиления ассоциативного, чувственного начала.

Оба кинорежиссера используют танец как объединяющий элемент, скрепляющий сюжетную конструкцию «телесной силой» танцовщиков. Благодаря танцу, рассказанная экзистенциальная история словно бросает вызов «линейному измерению» повествовательного фильма, выводя его на поэтический уровень. При этом для обоих режиссеров танец является отправной точкой и неким импульсом по отношению к творческому акту создания кинокартины. Хотя это и не случайно, поскольку танец, прежде всего фламенко и contemporary dance, является наиболее адекватным средством для выражения экстремальных эмоциональных состояний. И кинотрилогия К. Сауры, и фильм П. Альмодовара были вдохновлены искусством выдающихся хореографов и танцовщиков, в первом случае — балетом фламенко Антонио Гадеса, во втором — современным танцем Пины Бауш, которые послужили триггером по отношению к фантазии кинорежиссеров, способствовали рождению выдающихся произведений киноискусства. ■

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Агафонова Н.А. Пина Бауш и кино: траектория соприкосновений // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 48–53.
2. Гадес А. Москва затмила всех. Интервью И. Бельской // Музыкальное просвещение. 2006. № 5. С. 9–15.
3. Глухова А. Театр танца Пины Бауш: истоки, эстетика, ощущения // URL: <https://www.goethe.de/ins/ru/ru/kul/mag/21565140.html> (дата обращения: 15.05.2023).
4. Журенков К. Господин Сюр. Интервью с К. Саурой // Огонек. № 11 от 26.03. 2003 // URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2291620/> (дата обращения: 15.05.2023).
5. Звенигородская Н.Г. Искусство кинорежиссера Педро Альмодовара и культурный мир испанского барокко // Ярославский педагогический вестник. 2003. № 3 (36). С. 46–50.
6. Плахов А. Педро Альмодовар. На высоких каблуках // Режиссеры настоящего. Том 1. Визионеры и мегаломаны. — СПб, 2008. С. 10–31.
7. Сергеева Т.С. О феномене всемирной популярности фламенко // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2017. № 6 (53). С. 15–21.
8. Сергеева Т.С. Фламенко в кинотворчестве Карлоса Сауры: традиционное искусство в контексте медийной культуры (на примере фильма «Кармен») // Художественная культура / Art&Culture Studies. 2013. № 4 (9) // URL: <https://artculturestudies.sias.ru/2013-4/prikladnaya-kulturologiya/842.html> (дата обращения: 15.05.2023).



9. *Pedro Almodovar*. Interview by Jose Arroyo // The Guardian. 31 July, 2002// URL.: <https://web.archive.org/web/20090328060412/http://www.guardian.co.uk/film/2002/jul/31/features.pedroalmodovar> (дата обращения: 15.05.2023).

## REFERENCES

1. *Agafonova N.A.* (2015) Pina Baush i kino: traektoriya soprikosnovenij [Pina Bausch and cinema] // Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.YA. Vaganovoj. 2015. № 4 (39). P. 48–53. (in Russ.).
2. *Gades A.* (2006) Moskva zatmila vseh. Interv'yu I. Bel'skoj [Moscow eclipsed everyone. I. Belskaya's interview] // «Muzykal'noe prosveshchenie». 2006. № 5. P. 9–15. (in Russ.).
3. *Glukhova A.* Teatr tanca Piny Baush: istoki, estetika, oshchushcheniya. [Pina Bausch Dance Theater: Origins, Aesthetics, Feelings] // URL: <https://www.goethe.de/ins/ru/ru/kul/mag/21565140.html> (data obrashcheniya: 15.05.2023).
4. *Zhurenkov K.* (2003) Gospodin Syur. Interv'yu s K. Sauroj [Sir Sur. Interview with C. Saura] // Ogonyok. № 11. 26.03. 2003 // URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2291620/> (data obrashcheniya: 15.05.2023). (in Russ.).
5. *Zvenigorodskaya N.G.* (2003) Iskustvo kinorezhissera Pedro Al'modovara i kul'turnyj mir ispanskogo barokko [The Art of Filmmaker Pedro Almodovar and the Cultural World of the Spanish Baroque] // YAroslavskij pedagogicheskij vestnik. 2003. № 3 (36). P. 46–50. (in Russ.).
6. *Plahov A.* (2008) Pedro Al'modovar. Na vysokih kablukah [Pedro Almodovar. High heels (Tacones lehanos)] // Rezhissery nastoyashchego. Tom 1. Vizionery i megalomany. Sankt-Peterburg, 2008. P. 10–31. (in Russ.).
7. *Sergeeva T.S.* (2017) O fenomene vseмирnoj populyarnosti flamenko [About the phenomenon of the flamenco worldwide popularity] // Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2017. № 6 (53). P. 15–21. (in Russ.).
8. *Sergeeva T.S.* (2013) Flamenko v kinotvorchestve Karlosa Saury: tradicionnoe iskusstvo v kontekste medijnoj kul'tury (na primere fil'ma «Karmen») [Flamenco in the cinematography of Carlos Saura: traditional art in the context of media culture (on the example of the film “Carmen”)] // Hudozhestvennaya kul'tura / Art&Culture Studies. 2013. № 4 (9)// URL: <https://artculturestudies.sias.ru/2013-4/prikladnaya-kulturologiya/842.html> (data obrashcheniya: 15.05.2023). (in Russ.).
9. *Pedro Almodovar*. (2002) Interview by Jose Arroyo // The Guardian. 31 July, 2002// URL.: <https://web.archive.org/web/20090328060412/http://www.guardian.co.uk/film/2002/jul/31/features.pedroalmodovar> (дата обращения: 15.05.2023).

# Dance as a Figurative and Semantic Embodiment of Existential Themes in the Films of Carlos Saura and Pedro Almodovar

**Tatiana S. Sergeeva**

*Doctor in Art History, Associate Professor,*

*Researcher, N.G. Zhiganov Kazan State Conservatory*

UDC 782.8

**ABSTRACT:** The article addresses the interaction between ballet (and more broadly — dance) and cinema, which so far has been little investigated in Russian interdisciplinary art studies. The material for the research has been defined as movies by two outstanding Spanish film directors, who are both part of the Spanish culture with its characteristic attitude to dance, and share the connection to the aesthetics of the Spanish Baroque.

The ballet trilogy by Carlos Saura (“Bodas de sangre”, “Carmen”, “El amor brujo”) reveals how the flamenco ballet contributes to the manifestation of national characteristics in classical Spanish narratives. The unique sound and plastic means of flamenco heighten the dramatic tension and expose the essence of the characters, which imparts greater authenticity in terms of the Spanish context.

Pedro Almodóvar's film “Hable con ella” presents both ballet art and its antipode, contemporary dance. The film is taken as an example to demonstrate, among other things, the functional use of “ballet fragments” (taken from Pina Bausch's productions). They add depth and additional meaning to the story, anticipate what is happening on the screen and create a unique, poignant visual plastic image.

The author comes to the conclusion that the conventions of musical and dance dramaturgy and the unique plastic means of flamenco in the movies of Carlos Saura as well as the use of the symbolic language of contemporary dance by Almodovar facilitated the free expression of the director's original intentions and increased the emotional impact on the viewer's imagination. Moreover, both filmmakers use dance as a unifying element, holding the plot structure together with the “bodily strength” of the dancers, taking the “linear dimension” of the narrative film to a poetic level. In addition, surprisingly for both directors, the dance became the starting point, a kind of impulse, a trigger, in relation to the creative act of moviemaking.

**KEY WORDS:** contemporary dance, cinema d'auteur, flamenco ballet, Saura's ballet trilogy, Almodovar's films

# ТЕЛЕВИДЕНИЕ

ЦИФРОВАЯ СРЕДА | 5.10.3.



Фото С. Уразовой



## Методология адаптации на экране визуальной копии объекта в мизансцене

**В.В. Шабалин**

кандидат искусствоведения

ORCID 0000-0001-5752-2983

УДК 792.8.071.5+792.8.01

АННОТАЦИЯ

*Магистральным направлением исследования избран процесс создания визуальной копии объекта и ее размещение в мизансцене. В статье рассматривается как практическое применение данного артефакта с помощью монитора или мобильного устройства во время съемки, так и его адаптация на постпродакшен в виде элемента дополнительной визуализированной информации. По итогам работы вводится в научный лексикон понятие «прием копирования», закрепляются промежуточные результаты при исследовании телевизионного экранного пространства.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

визуальная  
копия объекта,  
дополненная  
реальность,  
мизансцена,  
телевидение,  
экранное  
пространство

### Введение

Эволюция телевизионного экранного пространства в XXI веке в большей мере определяется современными технологиями, которые расширяют спектр творческих методов создания контента. В информационно насыщенном мире запрос зрителя подталкивает авторов телевизионных материалов к уплотнению экранной картины. Один из способов — включение во время съемочного процесса в мизансцену видеофрагмента. Данный способ ярко представлен в дебютном режиссерском проекте актера А. Петрова «#Зановородиться»<sup>1</sup>. Эта история о любовном треугольнике преподносится в 2019 году в телеверсии спектакля на канале «СТС» с одномоментным отображением портрета актера в мизансцене, что может быть продиктовано, в том числе, и техническими задачами при подаче материала зрителю в театральном или концертном зале. Так, к примеру, по мотивам художественного фильма «Вызов» (2023, режиссер К. Шипенко, Россия), одной из команд Высшей лиги КВН показывался номер с имитацией нахождения человека в невесомости, предполагающий горизонтальное расположение людей на сцене. Их портреты снимались с верхнего ракурса и отображались на экране-декорации, откуда зрители в зале видели лица участников игры в привычном виде.

<sup>1</sup> См. подробнее: О проекте в материале сетевого издания «Peopletalk.ru» // URL.: <https://peopletalk.ru/turbopages.org/turbo/peopletalk.ru/s/article/proekt-sashi-petrova-zanovoroditsya-pochemu-ty-dolzhen-eto-uvidet/> (дата обращения: 25.05.2023).



Скриншот кадра из телепередачи «КВН» // Первый канал

<sup>2</sup> Дуков Е.В. Сеть: публика и искусство: монография. М.: ГИИ. 2016. С. 141. Режим доступа: [http://sias.ru/upload/iblock/824/2016\\_dukov\\_set\\_pulika\\_i\\_iskusstvo.pdf](http://sias.ru/upload/iblock/824/2016_dukov_set_pulika_i_iskusstvo.pdf) (дата обращения: 01.06.2018).

<sup>3</sup> Новиков В.Н. Влияние виртуальных новаций на язык кинематографа XXI века: диссертация ... кандидата искусствоведения / Новиков Василий Николаевич; [Место защиты: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова]. М., 2019. С. 82.

Скриншот кадра из выступления российского певца С. Лазарева // Россия 1»



Данное решение, наряду с другими, представляет визуальную копию объекта, что требует изучения. Объектом анализа в этом случае становится мизансцена, а также экранное пространство, поскольку образ персонажа или отдельного предмета

включается в экранную композицию и на монтаже, воспринимаясь зрителем как в реальной действительности. Новые методы организации экранного пространства позволяют добиться высоких результатов в создании визуальной копии, стирая практически грань ее отличия от самого объекта съемки. «Иначе говоря, “онтологическая ставка” симуляции заключается в том, что нет существенного различия между природой и ее искусственной репродукцией...»<sup>2</sup>, — отмечает доктор философских наук Е. Дуков.

### Образ объекта в мизансцене

Размещение визуальной копии объекта непосредственно в мизансцене во время спектакля или съемочного процесса на площадке актуализирует одну из концепций начала прошлого века. Советский кинорежиссер С. Эйзенштейн считал, что важнейшей функцией произведения искусства является «не только качество самого материала, но и принцип его подачи, ключевую роль которого играет внутренняя структура зрелища»<sup>3</sup>. Однако встает вопрос: что мы подразумеваем под внутренней структурой мизансцены? Отметим, что

речь пойдет в том числе об отображении образа исполнителя и тех, кто находится непосредственно рядом с ним на сцене, как некоем творческом приеме по насыщению сценического пространства визуальными элементами в оригинальной декорации.

Как правило, визуальные копии артиста представляются на специальных экранах и предъявляют его образ на черном фоне. Еще в начале XX века искусственная темнота была пробным явлением для широкого круга авангардистов<sup>4</sup>. Но, как показывает практика, принцип, заложенный в основу черного экрана, актуален и по сей день. Правильно устроенное поглощение световой энергии обеспечивает темноту в виде черного экрана. Изначально это была полость или камера, открытая сторона которой описывала темноту настолько непроницаемо глубоко, что казалась двухмерной<sup>5</sup>, подобно современному видеомонитору с приглушенным по яркостному каналу фоном в отображаемой картине. На этой основе слияние краев видеоэкранов с черным задником сцены являет зрителю изображение исполнителя точно так же, как и находящегося в данной локации, что подчеркивает «беспространственность» мизансцены в слиянии черных фонов на экране и на сцене.

Визуальная копия артиста отрывается от образа естественной среды его нахождения в предметной действительности в результате приглушенности по освещению фоновой поверхности в изображении на экране монитора. Деонтологизация (отсечение)

образа при моделировании изображения приводит к внепространственному отображению объекта на экране, что позволяет зрителю более внимательно сосредоточиться, скажем, на содержании концертного выступления. Несмотря на уменьшение детализации фонового изображения до полного его выключения (затемнения), сценическое пространство, окружающее героя эпизода, является арт-объектом, а также критериальной оценкой масштаба предметов. Данный ракурс восприятия иллюстрирует пример на Рис. 2.

В кадре размещается смартфон, отображающий объект в городской среде. Назовем

<sup>4</sup> Цит. по: Elcott N.M. Artificial Darkness: An Obscure History of Modern Art and Media. Chicago, London: University of Chicago Press. 2016. P. 17.

<sup>5</sup> Цит. по: там же. P. 18.

Натурный кадр с копией объекта на экране в мизансцене // фото автора





данное творческое решение «*приемом копирования*», так как часть евклидова пространства одновременно отображается в кадре как на экране, так и вживую. Размещение «картины в картине» известно под названием *мизанабим*, трактуемое как встраивание одного художественного произведения в другое, а его разновидность — *рекурсия*, когда снимок повторяет себя. Использование такого приема отображения реальной действительности не редкость: в картинах эпохи раннего Возрождения изображения копировались подобно взаимным отражениям поставленных друг перед другом зеркал. Тем не менее есть и иной вариант копии объекта — отображение в отражающей поверхности, находя-



Скриншот кадра из фильма «Про любовь. Только для взрослых» (2017, режиссеры: Н. Сайфуллаева, П. Руминов, Н. Меркулова, Россия)

щейся в мизансцене, представленный на Рис. 4.

В кадре из кинофильма «Про любовь. Только для взрослых» окружающее экранное пространство, представленное в зеркале заднего вида транспортного средства, прибавляется к пространству вида салона автомобиля, в котором, собственно, и находится отражающая поверхность. Таким образом, одно экранное пространство как бы «вытекает» из другого, продолжая его. И образ героя уже размещен в экранном пространстве интерьера машины, хотя сам объект еще находится у подъезда дома. В итоге происходит соединение двух сцен эпизода в едином кадре, что отвечает свойствам внутрикадрового монтажа. Подобное наблюдается в мизансцене с экранами, выглядящими как реальные окна. Видеомониторы отображают локацию,

Скриншот кадра из программы «Точная ставка» // Матч!



о которой идет речь, обеспечивая тем самым во время телепередачи не только иллюстрацию слов собеседников, но и визуальное сближение экранного пространства телестудии с передаваемым образом происходящего события.



<sup>6</sup> Azuma R.T.  
A Survey of Augmented  
Reality // In Presence:  
Teleoperators and  
Virtual Environments.  
1997. № 4. P. 355-385.  
URL: <http://ronaldazuma.com/papers/ARpresence.pdf> (дата обращения:  
14.06.2018).

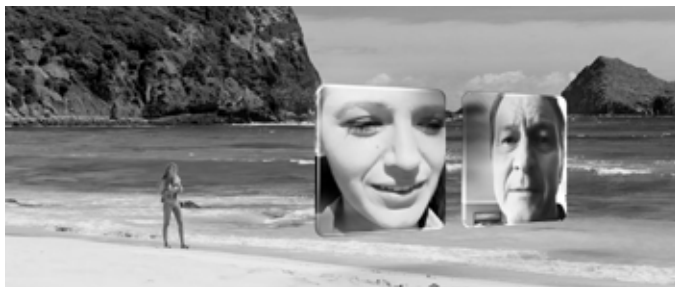
Виртуализированные объекты широко используются в современных экранных произведениях. К примеру, при монтаже в визуальный слепок студии можно вставить изображение монитора-окна, созданного компьютерным способом. В композиции, построенной на виртуальной картине, по словам исследователя дополненной реальности Р. Азума (R. Azuma), используются «комбинации и сращивания реального и виртуального контента (combines real and virtual)»<sup>6</sup>, что является одной из составляющих технологий виртуальной реальности. Поэтому элемент *Дополнительной визуализированной информации* (ДВИ) в виде образа реального объекта может вводиться на постпродакшен непосредственно в экранное пространство, что предстает как индивидуализированная мизансцена в экранном сюжете. И таких примеров немало. В кинокартине «Отмель» (The Shallows, 2016, режиссер Ж. Коллет-Серра (J. Collet-Serra), США) героиня фильма проливается на смартфоне текстовые сообщения, которые представлены в сложносоставном кадре отдельным окном. Данный элемент «обыгрывается» как находящийся в мизансцене, что достигается переводом фокуса с него на портрет актрисы Б. Лайвли (B. Lively) и вводится в экранное пространство при монтаже, наде-



Скриншоты кадров  
из кинофильма  
«Отмель» (2016,  
режиссер Ж. Коллет-  
Серра, США)

ляя данный элемент свойствами объекта, реально присутствующего на съемочной площадке.

Выбор метода воплощения авторской идеи, тем не менее, не столь принципиален: находится ли объект в мизансцене или помещается его образ непосредственно в экранное пространство кадра. Подтверждением поставленной творческой задачи по комфортному считыванию артикуляции и эмоций актера зрителем являются следующие два решения. В театральном зале у сцены устанавливается специальный видеомонитор с большой



Скриншот кадра из кинофильма «Отмель» (2016, режиссер Ж. Кольет-Серра, США)

диагональю экрана, где представляется портрет персонажа из постановки, а на киноэкране добавляется изображение крупным планом с целью полного погружения

зрителя в показываемое событие. Как, например, в фильме «Отмель», где эпизод разговора главной героини со своим отцом по смартфону оформлен в виде дополнительных изображений персонажей в кадре.

В целом визуальная копия объекта, обладая миметическим (похожим, подражательным) потенциалом, кажется весьма достоверным объектом в экранном пространстве, включая симулякр. Вместе с тем следует рассмотреть более сложный вариант такой компоновки, сочетающей взаимосвязь экранного пространства с копией объекта и образа пространства самой мизансцены, где объект находится. Взаимодействие происходит через изображение одной из частей копируемого объекта, выходящее в экранное пространство, отображающее всю мизансцену, что достигается за счет визуального эффекта, выполняемого на монтаже. Это может быть рука артиста, снимаемого его фанатом на смартфон, и кажущаяся вытянутой за пределы экрана этого девайса в зрительный зал, где находится мобильное устройство и исполнитель музыкальной композиции, при том, что происходящее зритель видит в кадре, фиксируемом трансляционной камерой на данном мероприятии. «В кино жест и монтаж — два конкурирующих начала. <...> И жест, и монтаж отвечают за движение, но жест — это движение внутри кадра, а монтаж — движение от кадра к кадру. <...> Жест — длится, монтаж — рубит»<sup>7</sup>, — говорит Ю. Цивьян.

Творческие приемы монтажа способствуют выходу образа объекта из одного экранного мира в другой при объединении этих экранных пространств в единую замкнутую визуальную композицию сложносоставного кадра. Таким образом, создается иллюзия «невозможного, либо напротив — представление доступного, осязаемого, но на самом деле несуществующего»<sup>8</sup>. И как результат слияния экранных пространств в сложносоставном кадре проявляется визуальная многомерность структуры экранного конструкта.

<sup>7</sup> Цивьян Ю. Жест и монтаж: еще раз о русском стиле в раннем кино // Киноведческие записки, 2009. № 88. С. 66.

<sup>8</sup> Власов В.Г. «Обман зрения», «обманка» // Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. Т. VI. СПб.: Азбука-Классика, 2007. С. 366.

## Выводы

Введение визуальной копии объекта в мизансцену во время съемочного процесса или на постпродакшен делает кадр на экране сложносоставным, а экранное пространство — многоуровневым в результате использования нескольких визуальных плоскостей. В методологии концептуального проектирования экранного изображения на современном этапе выявляется ряд основных направлений, которые можно охарактеризовать следующим образом:

- о обеспечение визуального насыщения экранного пространства;
- о подчеркивание глубины семантики мизансцены;
- о увеличение перспективы композиции кадра;
- о проявление дополнительных свойств внутрикадрового монтажа;
- о объединение двух и более экранных пространств в одном кадре.

Таким образом, в результате апробирования цифровых технологий современное экранное пространство, будь то в кино, на телевидении или в интернет-пространстве, находится в стадии преобразований, которые требуют как исследований, так и введения новых терминологических определений. В этой связи предлагается закрепить в научном дискурсе такое творческое понятие, как *«прием копирования»*, с целью его использования при дальнейшем изучении телевизионного экранного пространства. ■

---

## ЛИТЕРАТУРА

1. Власов В.Г. «Обман зрения», «обманка» // Власов В.Г. — Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. Т. VI. — СПб.: Азбука-Классика, 2007. — 590 с.
2. Дуков Е.В. Сеть: публика и искусство : монография. — Рецензенты: В.Н. Дмитриевский, А.М. Яковлева. — М.: ГИИ. — 2016 // URL.: [http://sias.ru/upload/iblock/824/2016\\_dukov\\_set\\_pulika\\_i\\_iskusstvo.pdf](http://sias.ru/upload/iblock/824/2016_dukov_set_pulika_i_iskusstvo.pdf) (дата обращения: 01.06.2018).
3. Новиков В.Н. Влияние виртуальных новаций на язык кинематографа XXI века: диссертация ... кандидата искусствоведения / Новиков Василий Николаевич; [Место защиты: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова]. — М., 2019. — 175 с.
4. Цивьян Ю. Жест и монтаж: еще раз о русском стиле в раннем кино // Киноведческие записки, 2009. — № 88. — С. 65–78.
5. Azuma R.T. A Survey of Augmented Reality // In Presence: Teleoperators and Virtual Environments. 1997. № 4. P. 355–385. // URL: <http://ronaldazuma.com/papers/ARpresence.pdf> (дата обращения: 14.06.2018).

6. *Elcott N.M.* Artificial Darkness: An Obscure History of Modern Art and Media. — Chicago, London: University of Chicago Press. — 2016. — 312 p

## REFERENCES

1. *Vlasov V.G.* (2007) «Obman zreniya», «obmanka» [«Vision Deception», «Deception»]. Vlasov V.G. Novyj enciklopedicheskij slovar' izobrazitel'nogo iskusstva [New Encyclopedic Dictionary of Fine Arts]. In 10 volumes. Vol. VI. SPb., Azbuka-Klassika Publ., 2007. 590 p. (In Russ.).
2. *Dukov E.V.* (2016) Set: publika i iskusstvo : monografiya [Network: Public and Art : monograph]. Recenzenti: V.N. Dmitrievskii, A.M. YAKovleva. M.: GII. 2016 // URL: [http://sias.ru/upload/iblock/824/2016\\_dukov\\_set\\_pulika\\_i\\_iskusstvo.pdf](http://sias.ru/upload/iblock/824/2016_dukov_set_pulika_i_iskusstvo.pdf) (accessed: 01.06.2018). (In Russ.).
3. *Novikov V.N.* (2019) Vliyanie virtual'nykh novacij na yazyk kinematografa XXI veka [Impact of virtual innovations on the language of cinema of the 21st century] : dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya / Novikov Vasilij Nikolaevich; [Mesto zashchity: Vserossijskij gosudarstvennyj institut kinematografii imeni S.A. Gerasimova]. M., 2019. 175 p. (In Russ.).
4. *Tsivyan Y.U.* (2009) Zhest i montazh: eshche raz o russkom stile v rannem kino [Gesture and montage: once again about the Russian style in early cinema] // Kinovedcheskiye zapiski. 2009. № 88. Pp. 65–78. (In Russ.).
5. *Azuma R.T.* (1997) A Survey of Augmented Reality // In Presence: Teleoperators and Virtual Environments. 1997. № 4. P. 355–385. // URL: <http://ronaldazuma.com/papers/ARpresence.pdf> (accessed: 14.06.2018).
6. *Elcott N.M.* Artificial Darkness: An Obscure History of Modern Art and Media. Chicago, London: University of Chicago Press. 2016. 312 p.

# Methodology of on-Screen Adaptation of a Visual Copy of an Object in Mise-en-Scene

**Vladimir V. Shabalin**

*PhD. in Art History, television cameraman, Government of the Russian Federation Executive Office*

UDC 792.8.071.5+792.8.01

**ABSTRACT:** Actualizing the discourse of the multi-level screen space, the present study places the main emphasis on the process of creating the visual copy of an object and its placement in the mise-en-scene both during its visual capture and while video editing.

The study considers the practical application of this artifact using a monitor screen or a mobile device in the filming process and in post-production in the form of augmented reality exemplified by an element of additional visuals.

The author gives relevant examples of the simultaneous usage in the mise-en-scene of a portion of real space when it is fixed within a complex frame and points out the essence of both the background picture of the acting space and the backdrop in the screen image of the monitor-scenery, along with this investigating the placement of objects in perspective in a screen space which comprises several visual planes.

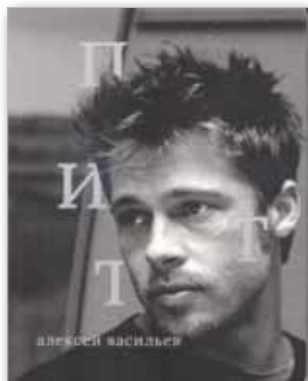
Close attention is given to the extra-spatial display of an object inserted directly into the screen space as augmented reality, which is «played up» in the shot by means of classic camera techniques used for large-screen, television, and video filming. Particular attention is paid to creative techniques of editing at the points of transition of the image of an object between two screen worlds, thus combining different screen spaces into a single closed composition of the complex frame, which emphasizes the visual multidimensionality of the screen construct.

On the basis of this work intermediate results in the study of television screen space are confirmed, and the concept of «copying technique» is introduced into scientific discourse.

The present publication is intended for television and cinema professionals, as well as creators of Internet content, it will be also useful for training specialists in creative universities, and be of interest to a wide range of readers and viewers.

**KEY WORDS:** visual effect, additional visuals, edit, frame composition, editing, screen space

## [ библиотека ВГИК ]



**Васильев Алексей. Брэд Питт: монография /** А. Васильев; авт. серии и изд.: Л. Аркус; ред.: М. Селезнев, В. Степанов; дизайн: А. Журавлева; Центр культуры и просвещения «Сеанс». — СПб.: Сеанс, 2021. — 200 с.: ил.

Он явился непрошеной инкарнацией Джеймса Дина и стал главным секс-символом рубежа тысячелетий. Прослужив несколько лет кем-то вроде киностриптизера, оголяя то тело, то нервы, Брэд Питт угодил всем: читательницам дамских романов и ненавидящим свою жизнь клеркам, помешанным на вампирах школьницам и киноакадемикам... Питту удалось стать одним из тех редких долгожителей в кино, которые позволяют целому поколению вырасти под пристальным взглядом его прекрасных глаз. В своей книге Алексей Васильев раскрывает секрет актерского мастерства Питта, кинозвезды поколения «икс». Не кумира, но любимого друга миллионов зрителей. Для кинематографистов и всех поклонников актера.



**Цымбал Евгений. Рождение «Сталкера»:** Попытка реконструкции: хроника / Е. Цымбал ; научная ред. и сер.: Я. Левченко; дизайн обл.: Д. Черногаев. — М.: НЛО, 2022. — 768 с.: ил.

Художественный фильм «Сталкер» Андрея Тарковского по повести братьев Стругацких «Пикник на обочине» — ключевой памятник позднесоветской культуры, получивший всемирное признание. Он не раз становился предметом киноведческих исследований, вдохновлял художников и режиссеров, а о работе над фильмом писали многие, кто был рядом с Тарковским на разных этапах этого непростого пути — от замысла проекта до его воплощения. Режиссер, актер и писатель Евгений Цымбал более двух лет проработал на съемках фильма — сначала ассистентом по реквизиту, а затем вторым режиссером. В своей книге он стремится восстановить хронику создания фильма, подкрепляя ее документами и личными свидетельствами. Читателю предстоит узнать, как первоначальный замысел трансформировался в ходе работы со сценарием, ближе познакомиться с культурно-политическим контекстом, увидеть прямую связь между биографическими обстоятельствами жизни Тарковского и его художественными решениями. Личные воспоминания в книге монтируются с фрагментами интервью, которые автор брал у участников съемочной группы. Для широкого круга читателей, кинематографистов и поклонников творчества Андрея Тарковского.

**ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА**

**«Мы рождены, чтоб сказку  
сделать былью...»**

**Мифотворчество отечественной  
кинохроники 1930-х годов**

УДК 778.5.03.01+778.5.03с(9)

ORCID: 009-0009-7229-6537

**Автор:** *Прожиго Галина Семеновна*, заместитель председателя Диссертационного совета 23.2.002.01., доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

**Аннотация:** Статья рассматривает диалектику творческой практики хроникеров 1930-х годов сквозь призму ее мифотворческой функции, связанной со стремлением не только запечатлеть современность в череде реальных событий, но и извлечь из многообразия фактов образы будущего. Так формировался в хронике экранный канон идеализированного, мифологизированного воплощения реальности.

**Ключевые слова:** кинохроника, «мифическое сознание», диалектика правды кинофакта, мифотворчество, канон, героическая норма, нормативная эстетика

**FILM THEORY AND FILM HISTORY |  
AUDIOVISUAL ARTS**

**“We Were Born to Make a Fairy Tale  
Come True...” Myth-Making  
of the National Newsreels of the 1930s**

UDC 778.5.03.01+778.5.03с(9)

ORCID: 009-0009-7229-6537

**Author:** *Galina S. Prozhiko*, Doctor of Arts, Professor, Cinema Studies Depart-

ment, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

**Abstract:** The article examines the specific features of recording reality in the Soviet newsreels of the 1930s as seen from the angle of their myth-making function which is in turn related to recording contemporary reality through a series of events as well as to attempts to discern images of the future in the multitude of facts. Thus the screen canon of idealized, mythologized representation of reality was shaped in newsreel cinema.

**Key words:** newsreel, “mythical consciousness”, dialectics of film fact's truth, myth-making, canon, heroic norm, normative aesthetics

**Социокультурная природа  
канона: опыт искусства и  
кинематографа сталинской эпохи**  
УДК 791.43.03

ORCID: 0009-0005-4987-1362

**Автор:** *Котик Никита Вадимович*, аспирант Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК)

**Аннотация:** В статье рассматривается социально-политическая специфика понятия «канон» по отношению к искусству и кинематографу. При выявлении характеристик «каноничности» в истории отечественного кино внимание акцентируется на периоде сталинской эпохи — с начала 1930-х до середины 1950-х. В этот период происходит культурно-идеологический поворот в сторону утверждения



метода соцреализма и основных художественных принципов в советском киноискусстве. Примеры ключевых фильмов выделенного периода позволяют рассмотреть сущность соцреалистического канона не только как эстетически-художественного, но и социально-политического феномена, тесно связанного с доминирующей на тот момент системой ценностей.

**Ключевые слова:** художественный канон, искусство, власть, социалистический реализм, сталинский кинематограф

### The Socio-Cultural Nature of the Canon: The Art and Cinema of the Stalinist Era

UDC 791.43.03

ORCID: 0009-0005-4987-1362

**Author:** *Nikita V. Kotik*, Post-Graduate Student, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK)

**Abstract:** The article examines the socio-political aspects of “canon” in relation to arts and cinema. When identifying the peculiarities of “canon” in the history of national cinema attention is focused on the Stalinist epoch from the early 1930s to the mid-1950s. This was the time when the cultural and ideological turn to socialist realism took place accompanied by the assertion of basic artistic principles in socialist cinema. Certain key movies of the period provide the basis for studying the essence of the socialist realist canon not only as an aesthetic and artistic phenomenon, but also from

the point of view of its socio-political features closely linked to the dominant values of the time.

**Key words:** artistic canon, art, authority, socialist realism, Stalinist cinema

### КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

#### Образ героя-подвижника в кинематографе оттепели

УДК 778.5.01

ORCID: 0009-0008-8739-1169

**Автор:** *Зубкина Юлия Витальевна*, соискатель, сценарист, предприниматель, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК)

**Аннотация:** Статья посвящена трансформации мифологемы подвижничества в кинематографе оттепели. Экранная сказка кинематографа Большого стиля, в котором использовалась «формула Золушки» («Светлый путь», «Член правительства»), трудности были временными, а счастье — не за горами, станет былью. Рассматриваемая трактовка образов героев Революции в фильмах «Павел Корчагин», «Первый учитель», феномена женского подвижничества в кинолентах «Сорок первый», «Комиссар», где высшая идея вступает в конфликт с законами природы, приводит к полемике об оправданности подобного жертвоприношения.

**Ключевые слова:** подвижник, кинематограф оттепели, самопожертвование, идеология, мифотворчество, мифологическая «триада»

## FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

## The Image of the Ascetic Hero in the Cinema of the Thaw

UDC 778.5.01

ORCID: 0009-0008-8739-1169

**Author:** *Yulia V. Zubkina*, Applicant-Researcher, Scriptwriter, Entrepreneur, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

**Abstract:** The article considers the transformation of the mythology of asceticism in the cinema of the Thaw. The on-screen fairy-tale of the “Grand Manner” cinema which exploited the “Cinderella phenomenon” (“Tanya”, “The Great Beginning”) where difficulties were temporary and happiness was just around the corner, became a reality. The examination of the images of revolutionary heroes in “Pavel Korchagin”, “The First Teacher”, of the phenomenon of female asceticism (“The Forty-first”, “Commissar”) where the supreme idea came into conflict with the essence of the human nature leads to controversy about the appropriateness of such sacrifice.

**Key words:** ascetic, cinema of the Thaw, self-sacrifice, ideology, myth-making, mythological “triad”

### Роль мотива праздника в драматургии фильма с экзистенциальным конфликтом

УДК 778.5.04.072:8.011

ORCID: 0000-0002-0658-2844

**Автор:** *Минаева Елизавета Васильевна*, аспирант Всероссийского

государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

**Аннотация:** Статья посвящена роли мотива праздника в формировании сюжета фильма, в центре которого находится экзистенциальный конфликт. Именно на этом типе конфликта выстраиваются сюжеты картин таких современных кинорежиссеров, как Томас Винтерберг, Марен Аде, Мария Сёдаль, чьи работы привлекли внимание зрителей разных стран. Выявляются структура мотива праздника, его сюжетообразующий потенциал. Вводится понятие «пространство праздника» как структурообразующего элемента сюжета фильма.

**Ключевые слова:** мотив праздника, пространство праздника, драматургия, экзистенциальный конфликт, сакральная граница

### The Role of the Festivity Motif in Dramatic Structure of the Film with an Existential Conflict

UDC 778.5.04.072:8.011

ORCID: 0000-0002-0658-2844

**Author:** *Elizaveta V. Minaeva*, PhD Student, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

**Abstract:** The article explores the role of the festivity motif in defining the plot of a movie centered around an existential conflict. It is this kind of conflict that underlies the plots of films by such directors as Thomas Vinterberg, Maren Ade,

Maria Södal whose work has attracted international attention. The article looks into the structure of the festivity motif and its plot-shaping potential. The notion of “festivity space” as a structural element of the plot is introduced.

**Key words:** festivity motif, space of festivity, dramaturgy, existential conflict, sacred boundary

#### **ПЕРФОРМАНС** | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

**Костюм как компонент  
кинообраза и индикатор  
социокультурных изменений  
в обществе**

УДК 791.43.01

ORCID: 0009-0009-2750-5459

**Автор:** Провоторов Федор Максимович, студент 4-го курса сценарно-киноведческого факультета Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

**Аннотация:** В статье рассматривается проблема корреляции кинематографа и социальных представлений относительно внешнего облика киногероя. На примере ряда работ модельера Ива Сен-Лорана анализируются особенности коллаборации дизайнера и режиссера во французском кинематографе 1960-х годов. В отличие от художника по костюму, дизайнер-кутюрье, работающий вне границ студийного кинопроизводства, привносит в художественное пространство кинофильма и в образ киноперсонажа признаки социальной динамики своего времени.

**Ключевые слова:** кинокостюм, художественное пространство фильма, французский кинематограф, Ив Сен-Лоран, социокультурная динамика

#### **PERFORMANCE** | THE ART OF PRESENTATION

**Costume as a Component of Film  
Image and an Indicator of Socio-  
cultural Changes in Society**

UDC 791.43.01

ORCID: 0009-0009-2750-5459

**Authors:** Fedor M. Provotorov, 4th year Student, Screenwriting and Film Studies Department, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

**Abstract:** The article addresses the correlation between cinema and social attitudes to a film character's appearance. Certain works by the couturier Yves Saint Laurent are used to analyze some specific aspects of the designer — director collaboration in the French cinema of the 1960s. Unlike a costume designer, a couturier working mainly outside the domain of studio filmmaking, introduces signs of the social dynamics of his time into the artistic space of the film and into the image of the film character.

**Key words:** film costume, film art space, French cinema, Yves Saint Laurent, socio-cultural dynamics

**Модификации визуальных  
стилей компьютерной анимации**

УДК 778.5.05:621.391

ORCID: 0009-0008-9464-4494

**Автор:** *Яровая Надежда Юрьевна*, соискатель ученой степени кандидата наук, доцент кафедры киноведения, старший преподаватель факультета экранных искусств ФГБОУ ВО «Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова» (ВГИК), Ростовский-на-Дону филиал.

**Аннотация:** В статье приводится обзор стилистических приемов, используемых в создании анимационных произведений с применением средств компьютерной графики. Прослеживается также историческая трансформация технологических новаций, позволяющих создавать реалистичную анимацию, анализируется выбор цифровых методов обработки визуального ряда с целью модификации индивидуальной художественной стилевой направленности произведения в зависимости от решения творческих режиссерских задач.

**Ключевые слова:** визуальная стилизация, компьютерная анимация, ротоскопинг, 2,5D-анимация, стилизация трехмерной графики

## Modification of Visual Styles in Computer Animation

UDC 778.5.05:621.391

ORCID: 0009-0008-9464-4494

**Author:** *Nadezhda Y. Yarovaya*, PhD seeker, senior lecturer, Department of Screen Arts, Rostov-on-Don branch of the S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography.

**Abstract:** The article reviews the stylistic techniques employed in creating animated movies with the aid of computer graphics. The author traces the historical changes in technological innovations that allow for the creation of realistic animation, analyzes the choice of digital methods of processing the visuals to alter individual stylistic features of the art work in conjunction with the director's creative goals

**Key words:** visual stylization, computer animation, rotoscoping, 2.5D animation, 3D graphics stylization

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

## Репрезентация идей и образов Максима Горького в истории экранный культуры

УДК 008

ORCID: 0000-0002-9187-7080

**Автор:** *Кириллова Наталья Борисовна*, доктор культурологии, профессор, Заслуженный деятель искусств РФ, заведующая кафедрой культурологии и социально-культурной деятельности Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина.

**Аннотация:** В статье рассматриваются проблемы экранизации литературной классики в истории отечественной культуры. В объекте исследования — проблемы репрезентации образов литературных героев Максима Горького в кино и на телевидении. В XX веке это был один из

наиболее экранизируемых советских писателей, но в постсоветский период его произведения оказались невос требованными, несмотря на их «кинематографичность» и актуальность. В статье анализируются известные экранизации Горького, выявляются причины невос требованности образов героев автора в кино и на телевидении.

**Ключевые слова:** Максим Горький, социалистический реализм, проблемы экранизации, репрезентация, экранная культура, психологический реализм

**SCREEN CULTURE** | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

## Representation of Maxim Gorky's Ideas and Images in the History of Screen Culture

UDC 008

ORCID: 0000-0002-9187-7080

**Author:** *Natalia B. Kirillova*, Doctor of Cultural Studies, Professor, Head of the Department of Culturology and Socio-Cultural Activities at the Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin.

**Abstract:** The article deals with the challenges of film adaptation of literary classics in the history of Russian culture. The object of the research is the problems of the representation of Maxim Gorky's literary characters in cinema and on TV. While in the XX century he was one of the most often filmed writers, in the post-Soviet period his works ceased to be in demand in screen culture, despite their relevance and suitability for the screen.

The article analyzes well-known screen adaptations of Gorky's works, reveals the reasons for the lack of interest in the writer's characters in the cinema and on TV.

**Key words:** Maxim Gorky, socialist realism, challenges of screen adaptation, representation, screen culture, psychological realism

**МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС** | АНАЛИЗ

## Типология женских мифологических образов в скандинавской криминальной драме

УДК 791.43.03

ORCID: 0000-0002-9495-2488

**Автор:** *Титоренко Наталья Сергеевна*, аспирант 3-го года обучения, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

**Аннотация:** В контексте исторического развития скандинавских стран в статье рассматривается влияние скандинавского мифологического женского образа на формирование героини нового типа в современных криминальных сериалах. Проводится также анализ появления нового направления в криминальной драме, являющегося синтезом современной скандинавской литературной традиции криминального романа с элементами неомифологического и исторического повествования, получившего название «новая скандинавская магия».

**Ключевые слова:** скандинавский сериал, криминальная драма, мифология, женские образы, «новая скандинавская магия»

## WORLD CINEMA | ANALYSIS

## Typology of Female Mythological Images in Modern Scandinavian Crime Drama

UDC 791.43.03

ORCID: 0000-0002-9495-2488

**Author:** *Natalia S. Titorenko*, Post-Graduate Student, Department of Aesthetics, History and Theory of Culture, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

**Abstract:** The influence of Scandinavian mythological female imagery on the shaping of the new type of heroines in contemporary crime series is studied in the context of the historical development of Scandinavian countries. An attempt is made to analyze the emergence of a new trend in crime drama which is a synthesis of the contemporary Scandinavian literary tradition of crime novels and the elements of the neo-mythological and historical narration known as “new Nordic magic”.

**Key words:** Scandinavian series, crime drama, mythology, female images, New Nordic Magic

## Танец как образно-смысловое воплощение экзистенциальных сюжетов в фильмах Карлоса Сауры и Педро Альмодовара

УДК 782.8

ORCID: 0000-0001-8327-2439

**Автор:** *Сергеева Татьяна Сергеевна*, доктор искусствоведения, доцент, научный сотрудник, Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова

**Аннотация:** В статье, на примере фильмов двух выдающихся испанских кинорежиссеров, рассматривается применение танца (фламенко и contemporary dance) как наиболее адекватного средства выразительности в передаче эмоциональных состояний в кинематографе. Условность музыкально-танцевальной драматургии и уникальные пластические средства балетного фламенко в кинотрилогии К. Сауры, использование символического языка современного танца, связанного с музыкой, в киноленте «Поговори с ней» П. Альмодовара способствовали свободе выражения оригинальных режиссерских замыслов, усилению эмоционального воздействия на воображение зрителя.

**Ключевые слова:** современный танец, авторское кино, балет фламенко, балетная кинотрилогия Сауры, фильмы Альмодовара

## Dance as a Figurative and Semantic Embodiment of Existential Themes in the Films of Carlos Saura and Pedro Almodovar

UDC 782.8

ORCID: 0000-0001-8327-2439

**Author:** *Tatiana S. Sergeeva*, Doctor in Art History, Associate Professor, Researcher, N.G. Zhiganov Kazan State Conservatory

**Abstract:** Movies by two outstanding Spanish film directors provide the material to study the use of dance (flamenco and contemporary dance) as the most adequate expressive means to convey emotional states in cinema. The stylized musical and dance dramaturgy and the

unique plastic means of flamenco ballet in Carlos Saura's screen trilogy, the use of the symbolic language of contemporary dance intertwined with music in Pedro Almodóvar's film "Talk to Her" facilitated the freedom of expression of the director's original intentions and increased the emotional impact on the viewer's imagination.

**Key words:** contemporary dance, cinema d'auteur, flamenco ballet, Saura's ballet trilogy, Almodovar's films

## ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

### Методология адаптации на экране визуальной копии объекта

#### в мизансцене

УДК 792.8.071.5+792.8.01

ORCID: 0000-0001-5752-2983

**Автор:** Шабалин Владимир Васильевич, кандидат искусствоведения, телеоператор, Аппарат Правительства Российской Федерации.

**Аннотация:** Магистральным направлением исследования избран процесс создания визуальной копии объекта и ее размещение в мизансцене. В статье рассматривается как практическое применение данного артефакта с помощью монитора или мобильного устройства во время съемки, так и его адаптация на постпродакшн в виде элемента дополнительной визуализированной информации. По итогам работы вводится в научный лексикон понятие «прием копирования», закрепляются промежуточные результаты при исследовании телевизионного экранного пространства.

**Ключевые слова:** визуальная копия объекта, дополненная реальность,

мизансцена, телевидение, экранное пространство

## TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

### Methodology of on-Screen Adaptation of a Visual Copy of an Object in Mise-en-Scene

UDC 792.8.071.5+792.8.01

ORCID: 0000-0001-5752-2983

**Author:** Vladimir V. Shabalin, PhD. in Art History, television cameraman, Government of the Russian Federation Executive Office.

**Abstract:** The present study places the main emphasis on the process of creating the visual copy of an object and its placement in the mise-en-scene. The study considers the practical application of this artifact using a monitor screen or a mobile device in the filming process and in post-production in the form of augmented reality. On the basis of this work intermediate results in the study of television screen space are confirmed, and the concept of «copying technique» is introduced into scientific discourse.

**Key words:** visual copy of an object, augmented reality, mise en scene, television, screen space

Для обсуждения с авторами проблематики статей, опубликованных в номере, просьба присылать письма на электронный адрес редакции: [vestnik-vgik@vgik.info](mailto:vestnik-vgik@vgik.info)

For further discussions please contact the authors on: [vestnik-vgik@vgik.info](mailto:vestnik-vgik@vgik.info)



# РЕЦЕНЗЕНТЫ СТАТЕЙ НОМЕРА

*Андреев А.Л.*, доктор философских наук

*Безенкова М.В.*, кандидат искусствоведения

*Дымишиц Н.А.*, кандидат искусствоведения

*Виноградов В.В.*, доктор искусствоведения

*Воденко М.О.*, кандидат искусствоведения

*Караваяев Д.Л.*, кандидат искусствоведения

*Кириллова Н.Б.*, доктор культурологии

*Михеева Ю.В.*, доктор искусствоведения, кандидат философских наук

*Рейзен О.К.*, доктор искусствоведения

*Прожиго Г.С.*, доктор искусствоведения

*Уразова С.Л.*, доктор филологических наук

*Утилова Н.И.*, доктор искусствоведения

## Рекомендации авторам журнала «Вестник ВГИК»

### О журнале

Научный журнал «Вестник ВГИК» является ведущим периодическим изданием Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова. Решением Президиума Высшей аттестационной комиссии Минобрнауки России «Вестник ВГИК» включен в Перечень ведущих рецензируемых научных изданий, коэффициент научной значимости К2 (квартиль 2), где публикуются основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук, отвечающие требованиям ВАК по отраслям науки "Искусствоведение", "Философия" и соответствуют паспортам научных специальностей — 5.10.3 Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные искусства); 5.7.3. Эстетика.

**Учредитель журнала:** Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова. Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций (Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-33969 от 07 ноября 2008 г.). Научный журнал «Вестник ВГИК» предназначен для научных работников, киноведов, кинокритиков, кинорежиссеров, операторов, продюсеров и других специалистов в сфере кино-, теле- и других экранных искусств, а также преподавателей, аспирантов. Периодичность выхода журнала ежеквартальная. Подробнее см. [vestnik-vgik.com](http://vestnik-vgik.com).

### Правила приема рукописей

1. Редакция принимает в электронном виде статьи, являющиеся самостоятельным оригинальным произведением, ранее не публиковавшимся, оформленным согласно требованиям журнала. Статью сопровождает пакет материалов: статья, портрет автора, сведения об авторе, расширенное Резюме (русский и английский текст).

2. **Статьи сопровождаются:** *фото автора* (портрет) с подписью и иллюстрациями к статье не более 5–6 снимков (разрешение снимков — 300 dpi). Авторы гарантируют, что иллюстративный материал не нарушает и авторские права других лиц; *Сведения об авторе* (файл в Word), где представлены: название статьи; УДК; ФИО автора (полностью), его ученая степень, ученое звание (если есть); должность и наименование организации, где работает автор; *Резюме к статье* (расширенное) на русском и английском языках (объем не более 2000 знаков с пробелами каждое), где представлены: название статьи; УДК; ФИО автора, его ученая степень и ученое звание (если имеется); аннотация (с красной строки), где в лаконичной форме раскрывается проблематика статьи, ее актуальность и научная новизна, приводятся основные выводы; ключевые слова к статье.

3. **Основные требования, предъявляемые к авторским статьям.** Тематическая статья должна представлять собой законченное вербальное произведение, где находят отражение актуальность поставленной проблемы, ее научная новизна, являться оригинальной по изложению и тщательно выверенной, не опубликованной ранее в других печатных изданиях.

4. Для аспирантов статья сопровождается справкой из аспирантуры.
5. Для авторов статей с ученой степенью кандидатов наук статья сопровождается сканом свидетельства о присуждении ученой степени кандидата наук.
6. Для авторов с ученой степенью доктор наук скан свидетельства о присуждении ученой степени доктора наук не требуется.

В редакции авторские статьи проходят процедуру внутреннего рецензирования (двойное «слепое» рецензирование) согласно Положению о внутреннем рецензировании авторских статей в научном журнале «Вестник ВГИК».

### Рекомендации авторам

1. Рекомендованный объем статьи — 20 тыс. печ. знаков с пробелами, 8–12 страниц. Основной текст статьи подразделяется подзаголовками.
2. При оформлении рукописи (после заголовка статьи и ФИО автора) обязательно наличие индекса Универсальной десятичной классификации (УДК). Далее — **краткая аннотация** статьи (5–7 строк), перечень ключевых слов (5–6 наименований). Рукопись сопровождают дополнительные материалы (самостоятельные файлы) — Сведения об авторе, расширенное Резюме на русском и английском языках (объемом 2200 знаков каждое).
3. **Текст.** Статья представляет собой законченное произведение, объемом 20 тыс. знаков с пробелами в формате Word, шрифт Time New Roman, интервал 1,5, состоит из заголовка, аннотации, ключевых слов и текста, подразделенного на подзаголовки и набранного через 1,5 интервала шрифтом Times New Roman, кегль 14, и направляется по эл. почте на адрес редакции журнала (vestnik-vgik@vgik.info).
- Все части статьи (таблицы, схемы, рисунки, сноски и т. д.) приводятся полностью в соответствующем месте, оформляются по ГОСТу, согласно техническим требованиям, а также направляются отдельно в разрешении JPEG. При заимствовании таблиц, схем, рисунков и т. д. обязательно помечается источник! Сноски в статье оформляются **постранично**. Список литературы в конце статьи (не более 10 наименований) оформляется дополнительно: после слов REFERENCES транслитерацией наименований приведенных произведений. **Образец оформления транслитерации см. [www.vestnik-vgik.com](http://www.vestnik-vgik.com)**. **Список литературы** оформляется согласно действующему ГОСТу. Отдельными файлами высылаются иллюстрации и подписи к ним. Статья оформляется в текстовом редакторе Microsoft Word (версия 2003 и выше).
4. **Сокращения и условные обозначения.** При использовании сокращений (кроме принятых в Международной системе единиц) необходима их расшифровка (в тексте или примечании).
5. **Иллюстрации.** Статья дополняется фотографиями, рисунками, схемами, диаграммами и т. д. (в разрешении 300 dpi), направляемыми в редакцию журнала самостоятельными файлами в разрешении JPEG — отдельно от статьи, с подписями, оформленными в отдельном файле. Обозначения на рисунках поясняются подписями или в тексте. Линии, точки, названия должны быть четкими, ясными, не сливаться. При использовании иллюстративного материала других авторов необходимо соблюдать положения авторского права и интеллектуальной собственности согласно Гражданскому кодексу РФ от 18.12.2006 N 230-ФЗ, часть 4, глава 70 (см. подробнее — [www.consultant.ru](http://www.consultant.ru)), иметь от автора письменное разрешение на публикацию.
6. Статья направляется рецензентам (двойное "слепое" рецензирование). При положительном решении Редактора о публикации статьи автору высылается по эл. почте уведомление. В случае отклонения статьи автору направляется мотивированный отказ.
7. Редакция сохраняет за собой право по согласованию с автором на корректировку заголовка, литературную и техническую правку. После публикации редакция вправе выкладывать статью на своем сайте/сайтах третьих лиц со ссылкой на «Вестник ВГИК».
8. Перед публикацией в научном журнале «Вестник ВГИК» автору необходимо подписать Лицензионный договор в РИО ВГИК (тел. +7 (499) 181-35-07).
9. Авторам, опубликовавшим статьи в номере журнала, предоставляется один экземпляр издания бесплатно. По запросу может быть предоставлена электронная версия номера.
10. Авторам, публикующим статьи, рекомендуется оформить подписку на журнал в одном из каталогов агентства «Роспечать» — «Пресса России».
11. Решение о публикации статей принимается Редакционным советом журнала на основе положительных рецензий, плата за публикацию рукописей **не взимается**.

### Правила соблюдения этических норм в редакционной политике издания

Научный рецензируемый журнал «Вестник ВГИК» придерживается при ведении редакционной деятельности этических норм и стандартов, принятых международным научным сообществом как наилучших практических образцов с целью благотворного, продуктивного и эффективного взаимодействия редакции с авторами публикаций, а также читателями журнала.

Основополагающими принципами работы с научными материалами являются:

- внимательное и уважительное отношение к авторам и их труду при объективном, непредвзятом и взвешенном анализе поступающих в редакцию материалов;
- соблюдение принципов объективной оценки оригинальности текстов статей, качества их семантики и стилистического изложения проблемы, ее актуальности и научной новизны, а также значимости тематики для профессионального сообщества;
- обеспечение гарантий конфиденциальности поступающих на рассмотрение материалов, включая неразглашение персональных данных авторов статей;
- соблюдение принципов проведения двойного «слепого» рецензирования, деликатное доведение негативной информации по итогам рецензирования до авторов;
- проведение политики антиплагиата по отношению ко всем поступающим в редакцию статьям и материалам;
- бескомпромиссный отказ от вознаграждений, выраженных как в явной, так и неявной форме;
- отсутствие личной заинтересованности при работе со статьями любых авторов, независимо от их статуса и положения;
- поддержка энтузиазма у авторов публикаций в виде рекомендаций с целью доведения содержания научной статьи до качественного результата;
- строгое соблюдение правовых норм и законодательства, установленных правил и процедур в редакционной политике издания

### Особые условия публикации статей

1. Решение о публикации статей принимается Редакционным советом журнала, вознаграждение авторам не выплачивается.

2. Статьи авторов (докторов и кандидатов наук, аспирантов, имеющих отношение к научной и образовательной деятельности ВГИК, а также обучающихся в аспирантуре и докторантуре других вузов РФ) публикуются и рецензируются за счет средств Учредителя.

3. Подробные инструкции по оформлению авторских статей — на интернет-сайте журнала — [www.vestnik-vgik.com](http://www.vestnik-vgik.com), а также на интернет-сайте ВГИК: <http://www.vgik.info/science/bulletin/>



## Информация о приобретении журнала

Номера журнала «Вестник ВГИК» распространяют:

- Научная электронная библиотека E-LIBRARY.RU ([http://elibrary.ru/title\\_about.asp?id=30149](http://elibrary.ru/title_about.asp?id=30149)) и Электронно-библиотечная система IPRbooks (<http://www.iprbookshop.ru/>)

Подписаться на научный журнал «Вестник ВГИК» можно, воспользовавшись интернет-версией Объединенного каталога «Пресса России» на сайтах [www.pressa-rf.ru](http://www.pressa-rf.ru) и [www.akc.ru](http://www.akc.ru)

Подписка: индекс по Объединенному каталогу  
«Пресса России» — 10308



### Контактная информация:

Редакция журнала

тел.: +7 (499) 181-42-52;

e-mail: [vestnik-vgik@vgik.info](mailto:vestnik-vgik@vgik.info);

Административное обслуживание (подписание договоров с авторами,

выдача номеров журнала) обеспечивает Редакционно-издательский отдел ВГИК (РИО),

тел. +7 (499) 181-35-07; e-mail: [rio@vgik.info](mailto:rio@vgik.info)



# ВГИК: ЗАЩИТЫ ДИПЛОМНЫХ РАБОТ



Снимок на память:  
выпускной вечер  
студентов  
актерского  
факультета  
мастерской  
В.П. Фокина

Продюсерский  
факультет: защиты  
дипломов состоялись



ГЭК на операторском факультете  
оценивает защиты работ  
выпускников



Защита дипломов по специальности  
"Киноведение" во время ГЭК на кафедре  
киноведения сценарно-киноведческого  
факультета



Защиты дипломов на кафедре  
Драматургии кино сценарно-  
киноведческого факультета

Выпускники кафедры  
звукорежиссуры







Всероссийский государственный университет  
кинематографии имени С.А. Герасимова



## ОБЪЯВЛЕН НАБОР

- в аспирантуру — обучение только в очной форме;
- а также прикрепление лиц для подготовки диссертации на соискание ученой степени кандидата наук без освоения программ подготовки научно-педагогических кадров в аспирантуре

По научной специальности

5.10.3. Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные искусства)

Подробную информацию можно получить:

**Отдел аспирантуры и докторантуры ВГИК**

Заведующая — Светлана Михайловна Медведева

Тел. +7 (499) 181-34-77;

e-mail: [aspirantura\\_cm@vgik.info](mailto:aspirantura_cm@vgik.info)

<https://vgik.info/higher-education/graduate/index.php>

