

ISSN 2074-0832 (print)
ISSN 2713-2471 (online)

научный журнал

VESTNIK VGIK
**ВЕСТНИК
ВГИК**

www.vestnik-vgik.com

номер | number **2**
том | volume **17**
год | year **2025**



WWW.VGIK

**20 МАЯ ВО ВГИКЕ ПРОШЛА ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ АССОЦИАЦИИ
КИНОШКОЛ СТРАН БРИКС (ASSOCIATION OF BRICS FILM SCHOOLS)**



**21 МАЯ ВО ВГИКЕ ПРОШЛА ТВОРЧЕСКАЯ ВСТРЕЧА СО СЪЕМОЧНОЙ ГРУППОЙ,
УЧЕНИКАМИ И КОЛЛЕГАМИ РЕЖИССЕРА В.Ю. АБДРАШИТОВА
И ПОКАЗ Д/Ф «В. АБДРАШИТОВ. РАЗГОВОР СО ВРЕМЕНЕМ»**



научный журнал

VESTNIK VGIK
ВЕСТНИК
ВГИК

www.vestnik-vgik.com

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, которые соответствуют паспортам научной специальности:

5.10.3. **Виды искусства** (Кино-, теле- и другие экранные искусства);

5.10.1. **Теория и история культуры, искусства** (культурология, философские науки, искусствоведение);

5.7.3. **Эстетика.**

Решением Рабочей группы по совершенствованию и оптимизации перечня рецензируемых научных изданий ВАК Минобрнауки России, а также согласно письму № 02-1198 от 06.12.2022 журнал распределен в категорию K2.

ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ЖУРНАЛА

На страницах журнала публикуются научные статьи, посвященные истории, теории мирового кинематографа, вопросам кинопроизводства и кинопроката, анализу современного кинопроцесса, а также научные статьи, посвященные различным вопросам медиакультуры. Цель журнала — распространение среди представителей российского и зарубежного академического сообщества теоретических знаний, новаторских достижений в области аудиовизуального искусства, обеспечивающих этой сфере деятельности инновационное развитие.

Учредитель и издатель журнала:

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова



Автор скульптурной композиции — А. Благовестнов

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

Адрес редакции:

Россия, 129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3

<https://vestnik-vgik.com>

<http://www.vgik.info/science/bulletin/>

e-mail:vestnik-vgik@vgik.info

Главные редакторы:

В.В. Виноградов, С.А. Смагина

Выпускающий редактор:

Ю.О. Винар

Дизайн и верстка:

Редакционно-издательский отдел ВГИКа

Дизайн и верстка И.А. Сеничкина

Корректор С.С. Харитонов

Редактура текстов на английском языке:

Лаборатория зарубежного кино ВГИКа

Отпечатано в типографии:

ООО «Канцлер» 150008, г. Ярославль, ул. Клубная, 4–49

Заказ № 3175

Условия распространения материалов:

Контент доступен под лицензией Creative Commons Attribution 4.0 License.

© Редакция журнала «Вестник ВГИК», оформление макета, 2025

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Председатель редакционного совета:

МАЛЫШЕВ Владимир Сергеевич

и.о. ректора ВГИКа, академик РАО, доктор искусствования, кандидат экономических наук, профессор (Москва, Россия)

Члены редакционного совета:

АНДРЕЕВ Андрей Леонидович

доктор философских наук, профессор, зав. кафедрой истории и философии ВГИКа, главный научный сотрудник Института социологии РАН (Москва, Россия)

БОЙМЕРС Биргит

доктор наук, профессор Университета г. Аберистуит (Отдел «Театр, кино и ТВ»), главный редактор журнала “Studies in Russian and Soviet Cinema” («Исследования российского и советского кино»), редактор веб-сайта “Kinokultura” (Бристоль, Великобритания)

ВИНОГРАДОВ Владимир Вячеславович

(главный редактор) доктор искусствования, профессор, директор НИИМК ВГИКа (Москва, Россия)

КАРАБАЕВ Дмитрий Львович

кандидат искусствования, ведущий научный сотрудник НИИМК ВГИКа (Москва, Россия)

КИРИЛЛОВА Наталья Борисовна

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

КОБЛЕНКОВА Диана Викторовна

доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИКа (Москва, Россия)

КОЧЕЛЯЕВА Нина Александровна

кандидат исторических наук, начальник отдела Разработки и апробации методик кинопросвещения НИИМК ВГИКа (Москва, Россия)

МАНЬКОВСКАЯ Надежда Борисовна

чл.-корр. Академии гуманитарных исследований, вице-президент Всероссийской эстетической ассоциации, главный научный сотрудник сектора эстетики Института философии РАН (Москва, Россия)

МАРИЕВСКАЯ Наталья Евгеньевна

доктор искусствования, доцент, профессор кафедры драматургии кино ВГИКа (Москва, Россия)

МИХЕЕВА Юлия Всеволодовна

доктор искусствования, кандидат философских наук, доцент, профессор кафедры звукорежиссуры ВГИКа (Москва, Россия)

НИКИТИНА Ирина Петровна

доктор философских наук, профессор кафедры истории и философии ВГИКа (Москва, Россия)

НИКОЛАЕВА-ЧИНАРОВА Алевтина Петровна

доктор философских наук, кандидат экономических наук, доцент, директор Центра непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры ВГИКа (Москва, Россия)

ПЕРЕЛЫШТЕЙН Роман Максович

доктор искусствования, доцент кафедры драматургии кино ВГИКа (Москва, Россия)

ПРОЖИКО Галина Семеновна

доктор искусствования, профессор, профессор кафедры киноведения ВГИКа (Москва, Россия)

РЕЙЗЕН Ольга Кирилловна

доктор искусствования, профессор, профессор кафедры киноведения ВГИКа (Москва, Россия)

РОМОДАНОВСКАЯ Нина Борисовна

кандидат экономических наук, доцент кафедры дис трибьюции и маркетинга ВГИКа, главный редактор портала ProfiCinema.ru (Москва, Россия)

РОСТОЦКАЯ Марианна Альбертовна

кандидат искусствования, доцент, зав. кафедрой эстетики, истории и теории культуры ВГИКа (Москва, Россия)

РУСИНОВА Елена Анатольевна

доктор искусствования, профессор, зав. кафедрой звукорежиссуры ВГИКа (Москва, Россия)

САЛЬНИКОВА Екатерина Викторовна

доктор культурологии, зав. сектором художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания (Москва, Россия)

СВЕШНИКОВ Александр Вячеславович

доктор искусствования, кандидат педагогических наук, профессор кафедры рисунка и живописи ВГИКа (Москва, Россия)

СИДОРЕНКО Виталий Игнатьевич

кандидат экономических наук, профессор, зав. кафедрой продюсерского мастерства ВГИКа (Москва, Россия)

СМАГИНА Светлана Александровна

(главный редактор) доктор искусствования, доцент, заместитель директора — начальник Аналитического отдела НИИМК ВГИКа (Москва, Россия)

СОКОЛОВ Станислав Михайлович

профессор, зав. кафедрой анимации и компьютерной графики ВГИКа, Заслуженный деятель искусств РФ (Москва, Россия)

ХРЕНОВ Николай Андреевич

доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания (Москва, Россия)

ЦЫРКУН Нина Александровна

доктор искусствования, главный научный сотрудник кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия)

scientific journal

VESTNIK VGIK
ВЕСТНИК
ВГИК

www.vestnik-vgik.com

Registration Certificate ПИ № ФС77–33969 issued on November 7, 2008 by the Russian Federal Service for Surveillance on Consumer Rights Protection and Human Welfare ISSN 2074-0832

Circulation: 500 copies. First printing: 100 copies.

Frequency: 4 times a year

The published articles comply with the requirements of the State Higher Qualification Commission under the Russian Ministry of Science and Higher Education in the following areas of knowledge:

Art Studies, Philosophy, Culture Studies which correspond to the Scientific Area Official Descriptions:

5.10.3. **Art Forms** (Cinema, TV and other audiovisual arts);

5.10.1. **Theory and History of Culture and Art** (Cultural Studies, Philosophy, Art Studies);

5.7.3. **Aesthetics**.

By the decision of the Working Group on improving and optimizing the list of peer-reviewed scholarly publications of the Higher Attestation Commission under the Russian Ministry of Science and Higher Education, as well as in accordance with Letter No. 02-1198 dated 06.12.2022, "Vestnik VGIK" was ranked as a Q2 scholarly edition.

GOALS AND OBJECTIVES

The journal publishes scholarly articles devoted to the history and theory of global filmmaking, production and distribution issues, the analysis of contemporary film art, as well as to various aspects of media culture. Its mission is the proliferation of theoretical knowledge and innovative achievements in the field of audiovisual art among Russian and international academic community which secures progress in this domain.

Founder and publisher:

Russian State University of Cinematography
n. a. S.A Gerasimov

Editorial office address

3 Wilhelm Pieck str., 129226 Moscow, Russia

<https://vestnik-vgik.com>

<http://www.vgik.info/science/bulletin/>

e-mail: vestnik-vgik@vgik.info

Editors-in-Chief:

Vladimir V. Vinogradov, Svetlana A. Smagina

Executive editor:

Julia O. Vinar

Design and layout:

VGIK editorial department

Layout editor Irina A. Senichkina

Proofreader Svetlana S. Kharitonova

English translation editors:

Foreign Film Laboratory, VGIK

Printed by

LLS "Kanzler", Klubnaya str. 4-49, 150008, Yaroslavl, Russia

Order No 1470

Propagation conditions:

The content is available under Creative Commons

Attribution 4.0 License

© "Vestnik VGIK" Editorial Board, layout, 2025

EDITORIAL BOARD

Academic periodical's editorial board chairman

Vladimir S. MALYSHEV

Acting Rector VGIK, Academician of The Russian Academy of Education, Dr. Sci. (Art History), Cand. Sci. (Econ.), Professor (Moscow, Russia)

Members of editorial board

Andrey L. ANDREYEV

Dr. Sci. (Philosophy), Professor, Head of the Department of History and Philosophy, Chief Researcher at the Institute of Sociology of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia)

Birgit BEUMERS

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 (Bristol, United Kingdom)

Vladimir V. VINOGRADOV

Dr. Sci. (Art History), Professor, Director of the Scientific Research Institute of Cinematography and Film Education (VGIK), editor-in-chief of scientific journal "Vestnik VGIK" (Moscow, Russia)

Dmitry L. KARAVAEV

Cand. Sci. (Art History), Leading Researcher of the Analytical Department of the Scientific Research Institute of Cinematography and Film Education, VGIK (Moscow, Russia)

Natalia B. KIRILLOVA

Dr. Sci. (Culture Studies), Professor, Head of the Department of cultural studies and socio-cultural activities Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin (Yekaterinburg), Honoured Arts Worker of the Russian Federation (Yekaterinburg, Russia)

Diana V. KOBLENKOVA

Dr. Sci. (Philology), Associate Professor, Professor at the Department of Aesthetics, Theory and History of Culture, VGIK (Moscow, Russia)

Nina A. KOCHELYAEVA

Cand. Sci. (History), Head of the Department of Development and Testing of Film Education Techniques of the Scientific Research Institute of Cinematography and Film Education, VGIK (Moscow, Russia)

Nadezhda B. MANKOVSKAYA

Dr. Sci. (in Philosophy), Chief Research Fellow of the Aesthetics Department, the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia)

Natalia E. MARIEVSKAYA

Dr. Sci. (Art History), Associate Professor, Professor of the Screenwriting Department, VGIK (Moscow, Russia)

Julia V. MIKHEEVA

Dr. Sci. (Art History), Associate Professor, Professor of the Department of Sound Design, VGIK (Moscow, Russia)

Irina P. NIKITINA

Dr. Sci. (Philosophy), Professor of the Department History and Philosophy, VGIK (Moscow, Russia)

Alevtina P. NIKOLAEVA-CHINAROVA

Dr. Sci. (Philosophy), Cand. Sci. (Econ.), Director of the Center for Continuing Education and Advanced Training of Creative and Management Personnel in the Sphere of Culture, VGIK (Moscow, Russia)

Roman M. PERELSHTEIN

Dr. Sci. (Art History), Associate Professor of the Screenwriting Department, VGIK (Moscow, Russia)

Galina S. PROZHIKO

Dr. Sci. (Art History), Professor of the Cinema Studies Department, VGIK (Moscow, Russia)

Olga K. REIZEN

Dr. Sci. (Art History), Professor, Cinema Studies Department, VGIK (Moscow, Russia)

Nina B. ROMODANOVSKAYA

Cand. Sci. (in Econ.), Associate Professor of the Department of Distribution and Marketing, VGIK, Editor-in-chief of ProfiCinema (Moscow, Russia)

Marianne A. ROSTOTSKAYA

Cand. Sci. (Art History), Associate Professor, Head of the Department of Aesthetics, History and Theory of Culture of VGIK (Moscow, Russia)

Elena A. RUSINOVA

Dr. Sci. (Art History), Professor, Head of the Department of Sound Engineering, VGIK (Moscow, Russia)

Ekaterina V. SALNIKOVA

Dr. Sci. (Culture Studies), Cand. Sci. (Art History), Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies (Moscow, Russia)

Alexander V. SVESHNIKOV

Dr. Sci. (Art History), Professor of the Department of Drawing and Painting, VGIK (Moscow, Russia)

Vitaly I. SIDORENKO

Cand. Sci. (Econ.), Professor, Head of the Producing Department, VGIK (Moscow, Russia)

Svetlana A. SMAGINA

Dr. Sci. (Art History), Associate Professor, Deputy Director — Head of the Analytical Department of the Scientific Research Institute of Cinematography and Film Education (VGIK), editor-in-chief of scientific journal "Vestnik VGIK" (Moscow, Russia)

Stanislav M. SOKOLOV

Professor, Head of the Animation and Computer Graphics Department (VGIK), Honoured Arts Worker of the Russian Federation (Moscow, Russia)

Nikolay A. KHRENOV, Dr. Sci. (Philosophy), Professor, Section of Media Artistic Problems, State institute of Cultural Studies (Moscow, Russia)

Nina A. TSYRKUN, Dr. Sci. (Art History), Chief Researcher of the Department of Cinema and Contemporary Art at the Russian State University for the Humanities RSUH (Moscow, Russia)

ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНО

- Экранный образ Великой Отечественной войны как основная мифологема современной социокультурной парадигмы** 8
В.В. Марусенков

- Борис Васильев и кинематограф. Штрихи к творческой концепции** 20
В.А. Карнюшин

- Ленинский и сталинский взгляды на демонстрацию религии на экране как две различные фабулы одного явления** 34
А.Е. Кочеткова

- Архивные документы как источник данных для анализа производственных этапов фильма «Двенадцатая ночь» (реж. Я. Фрид, 1955)** 48
О.В. Калько

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО

- Тоска по жертвоприношению в картине Р. Брессона «Вероятно, дьявол»** 61
И.К. Селиверстов

- Кинематограф КНДР: история и современность** 72
К.В. Прохоров

- Эволюция экзистенциалистских идей в творчестве Мишеля Уэльбека и экранизациях его прозы** 84
И.И. Иванченко

ТЕОРИЯ КИНО

- Образ музыканта в кинофильме: типологический анализ** 102
Ю.В. Михеева

- Возможности кинематографа в преодолении кризиса культурной идентичности** 120
В.В. Новосельская

- Место трейлера в современном медиaprостранстве, семиотические аспекты** 134
В.М. Овчинников

- Длинный кадр и его прообразы** 147
М.С. Бавыкина

КИНОПРОИЗВОДСТВО И КИНОПРОКАТ

- Мировой опыт работы кинокомиссий: от локальных организаций к звеньям глобальной индустрии** 158
А.О. Беззубиков

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

- Традиции русского пейзажа в творчестве В.Э. Брагинского** 173
О.К. Клейменова

- Особенности композиционных представлений Средневековья** 181
А.В. Свешников

HISTORY OF NATIONAL CINEMA

- 8 Cinematic Representation of the Great Patriotic War as the Main Mythologeme of the Modern Socio-Cultural Paradigm**
 Vyacheslav V. Marusenkov
- 20 Boris Vasiliev and Cinema. Some Details of the Artistic Concept**
 Vladimir A. Karnyushin
- 34 Lenin's and Stalin's Views on the Screen Presentation of Religion as Two Different Treatments of the Same Phenomenon**
 Alitsiia E. Kochetkova
- 48 Archival Documents as a Source for Analyzing the Production Stages of the Film "Twelfth Night" (1955, directed by Y. Fried)**
 Olga V. Kalko

WORLD FILM HISTORY

- 61 Longing for Sacrifice in "The Devil, Probably" by R. Bresson**
 Igor K. Seliverstov
- 72 North Korean Cinema: Past and Present**
 Kirill V. Prokhorov
- 84 The Evolution of Existentialist Ideas in Michel Houellebecq's Work and Film Adaptations of His Prose**
 Inna I. Ivanchenko

FILM THEORY

- 102 The Image of a Musician in a Film: Typological Analysis**
 Julia V. Mikheeva
- 120 The Possibilities of Cinema in Overcoming the Crisis of Cultural Identity**
 Vera V. Novoselskaya
- 134 The Trailer's Place in the Modern Media Space, Semiotic Aspects**
 Vladimir M. Ovchinnikov
- 147 The Long Take and its Prototypes**
 Maria S. Bavykina

FILM PRODUCTION & DISTRIBUTION

- 158 Film Commissions: from Local Agencies to Links in the Global Industry**
 Alexey O. Bezzubikov

FINE ARTS

- 173 Traditions of Russian landscape in the works of V.E. Braginsky**
 Olga K. Kleymenova
- 181 Features of Medieval Compositional Representations**
 Alexander V. Sveshnikov

УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!

С этого номера мы вводим редакционную колонку, которую планируем посвящать важнейшим страницам жизни Всероссийского государственного университета кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК).

Наиболее значимым событием этого года стала подготовка и празднование 80-летия Победы в Великой Отечественной войне. ВГИК провел ряд мероприятий, приуроченных важному для нашей страны юбилею. Среди них: открыта мемориальная доска режиссеру-фронтовику А.Я. Очкину, организованы научные конференции и круглые столы, прошли посвященные Дню Победы выставки — живописи, фотографий и киноплакатов. Ярким событием программы мероприятий ко Дню Победы стал Торжественный концерт.

К 80-летию Победы НИИСК ВГИКа подготовил сборник «Вгиковцы — участники Великой Отечественной войны», рассказывающий о студентах, выпускниках, преподавателях и сотрудниках нашего университета, ушедших на фронт. Будто прервавшие учебу и трудовую деятельность или пришедшие во ВГИК с фронтов недавно отгремевшей войны — каждый из них внес свой вклад в общую Победу над врагом, и многие — в развитие отечественного и мирового кинематографа и кинообразования.





Экранный образ Великой Отечественной войны как основная мифологема современной социокультурной парадигмы



В.В. Марусенков¹

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.

ORCID ID: 0009-5724-2936

mar-in@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена исследованию роли кинематографа в формировании и закреплении ключевых мифологем, связанных с подвигом народа во время Великой Отечественной войны, которые лежат в основе коллективной памяти и национальной идентичности. В статье анализируется, как визуальные, так и нарративные приемы отечественного кинематографа, конструирующие героико-патриотический образ войны. Автор акцентируется на таких мифологемах, как единство народа, жертвенность и моральное превосходство. Особое внимание уделяется трансформации этих мифологем в разные исторические периоды, их связи с идеологическими установками и их влиянии на общественное сознание.

ключевые слова

миф, мифологема, социокультурная парадигма, кинематограф, киноязык, Великая Отечественная война, 80-летие Великой Победы

для цитирования

Марусенков В.В. Экранный образ Великой Отечественной войны как основная мифологема современной социокультурной парадигмы. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 2. С. 08–19. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-8-19>

¹ **Вячеслав Валентинович Марусенков**

кандидат искусствоведения, доцент, декан сценарно-киноведческого факультета ВГИКа, профессор кафедры киноведения. AuthorID: 723837

© В.В. Марусенков, 2025

Cinematic Representation of the Great Patriotic War as the Main Mythologeme of the Modern Socio-Cultural Paradigm

Vyacheslav V. Marusenkov¹

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

ORCID ID: 0009-5724-2936

mar-in@yandex.ru

ABSTRACT

The article explores the role of cinema in the formation and consolidation of the key mythology associated with the nation's heroism during the Great Patriotic War, which underlie collective memory and national identity. The author analyzes both visual and narrative techniques of Russian cinema in constructing a heroic and patriotic image of the war focusing on such mythologemes as the unity of the people, sacrifice and moral superiority. Special attention is paid to the evolution of these mythologies in different historical periods, their connection with ideological policy and their influence on public consciousness.

keywords

Myth, mythologeme, socio-cultural paradigm, cinema, film language, the Great Patriotic War, the 80th anniversary of the Great Victory

for citation

Marusenkov V.V. Cinematic Representation of the Great Patriotic War as the Main Mythologeme of the Modern Socio-Cultural Paradig. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 2, pp. 08–19. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-8-19>

¹ **Vyacheslav V. Marusenkov**

Cand. Sci. (in Art History), Associate professor, Dean and professor of the Script Writing and Cinema Studies Department (VGIK). AuthorID: 723837

Великая Отечественная война, 80-летие Победы в которой мы отмечаем в эти дни, стала одним из самых трагических и героических периодов в истории нашей страны. Ее отголоски до сих пор звучат в сердцах миллионов людей, а память о тех событиях передается из поколения в поколение. Одним из самых мощных инструментов сохранения этой памяти является кинематограф. Фильмы о войне не просто рассказывают о сражениях и подвигах, они позволяют зрителю почувствовать дух времени, пережить эмоции тех, кто стоял на передовой, и тех, кто трудился в тылу. Советские и российские фильмы о Великой Отечественной войне давно стали отдельным направлением в истории отечественного кино, пройдя долгий путь и отражая не только исторические события, но и изменения в общественном сознании.

С первых дней войны наш кинематограф встал на защиту Родины, всем арсеналом средств экранной выразительности поднимая страну на защиту от вражеских полчищ, и все эти трудные годы, в эвакуации, создавая фильмы, в которых воспевались героизм советского народа и вера в неизбежную Победу. Фильмы «Машенька» Юлия Райзмана (1942), «Актриса» Леонида Трауберга (1943), «Два бойца» Леонида Лукова (1943), «Она защищает Родину» Фридриха Эрмлера (1943), «Радуга» Марка Донского (1943), «В шесть часов вечера после войны» Ивана Пырьева (1944) и целый ряд других подчеркивали торжество справедливости и неизбежное избавление страны от оккупантов.

В 1960–1970-е годы кино о Великой Отечественной войне начинает меняться. Режиссеры обращаются к более глубокому и многогранному изображению

войны, показывая не только подвиги, но и трагедии, потери и внутренние конфликты героев. Фильмы этого периода, такие как «Летят журавли» Михаила Калатозова (1957) или «Иваново детство» Андрея Тарковского (1962), стали настоящими шедеврами мирового кинематографа. Они говорят о войне через призму индивидуальных судеб, подчеркивая, что за каждым сражением стоят человеческие жизни, сломанные судьбы и невосполнимые утраты.

И эта тенденция сохраняется и поныне. От легендарных картин, таких как «В бой идут одни старики» Леонида Быкова (1973) или «Они сражались за Родину» Сергея Бондарчука (1974), до современных проектов, как «Помилование» Айнура Аскарובה (2023) или «Воздух» Алексея Германа — мл. (2024), — каждая лента пытается осмыслить войну через призму человеческих судеб. Эти фильмы не только воссоздают исторические события, но и задают важные вопросы: что значит быть героем, как сохранить человечность в условиях нечеловеческих испытаний и как передать правду о войне будущим поколениям. Как справедливо утверждает исследователь И.Е. Мищенко: «Российские фильмы более однозначны: военный — почти мифологический герой, защитник, который исполняет долг, а не отрабатывает контракт, уровень его профессиональной подготовки не играет роли, поскольку его подготовка носит едва ли не метафизический характер, он подготовлен всей российской историей и культурой» [3, с. 72].

В современном кинематографе тема Великой Отечественной войны продолжает оставаться актуальной, но подходы к ее освещению становятся все более

разнообразными. Режиссеры стремятся не только воссоздать историческую достоверность, но и найти новые ракурсы для рассказа о войне. Например, фильм «Брестская крепость» Александра Котта (2010) фокусируется на первых днях войны, показывая мужество защитников крепости, а «Т-34» Алексея Сидорова (2018) использует жанровые элементы боевика, чтобы привлечь внимание молодой аудитории.

Особое место занимают картины, которые исследуют психологию человека на войне. Фильмы вроде «Белого тигра» Карена Шахназарова (2012) или «Девятаева» Тимура Бекмамбетова (2021) поднимают вопросы о цене победы, природе зла и способности человека сохранить свою человечность в самых жестоких условиях.

Фильмы о Великой Отечественной войне — это не развлечение, не способ вспомнить прошлое. Они выполняют важную миссию: сохраняют память о тех, кто отдал свои жизни за мирное небо над головой, и напоминают о цене, которую пришлось заплатить за победу. Эти картины помогают нам понять, что война — это не только сражения и стратегии, но и истории обычных людей, их страхи, надежды и мечты. Как верно пишет киновед С.А. Смагина: «В некотором смысле перед кинематографом стоит цивилизационная задача — формирование нового смыслового поля коллективного сознания» [2, с. 7].

Сегодня, когда живых свидетелей тех событий становится все меньше, кинематограф берет на себя роль связующего звена между поколениями. Он не только рассказывает о прошлом, но и заставляет задуматься о будущем, напоминая, что мир и человечность — это величайшие ценности, которые нужно беречь.

Как пишут режиссеры К.А. Шергова и А.Б. Мурадов: «В итоге перед создателями фильмов встала проблема не только исторически точного воссоздания давних событий, но и соответствия ожиданиям зрителей, то есть именно создания ощущения подлинности экранных сюжетов» [6, с. 151].

Фильм «Собибор» Константина Хабенского (2018) — картина, основанная на реальных событиях, рассказывает о единственном успешном восстании в нацистском лагере смерти Собибор, которое возглавил советский офицер Александр Печерский. К. Хабенский тщательно подошел к передаче исторической достоверности: консультантами выступили исследователи холокоста, а детали лагерного быта воссозданы по архивным материалам и воспоминаниям выживших. Особое внимание уделено психологическим портретам героев — не только Печерского, но и второстепенных персонажей, чьи судьбы отражают весь ужас и абсурд происходящего.

Несомненной заслугой авторов является возможность спустя столько лет после произошедших событий запечатлеть в экранных образах подвиг заключенных, возглавляемых лейтенантом Красной армии Александром Печерским. Учитывая тот факт, что события, произошедшие в Собиборе в 1943 году, в силу стечения ряда обстоятельств, не были должным образом оценены и увековечены в памяти народов, их кинореконструкция позволила в полной мере воздать должное тем, кто ценой собственной жизни проложил путь на свободу узникам концлагеря и пошатнул веру нацистов в собственную исключительность.

Кинематограф, как искусство, владеющее на сегодняшний день душами миллионов зрителей, в своей основе несет возможность увековечивания подвига героев, сравнимое по смыслам с рукотворными и нерукотворными памятниками культуры. Художественная жизнь, воспроизведенная в фильме, позволяет навечно создать бессмертный образ в памяти народов, опираясь на явленный в произведении дух героев. Скрупулезная работа с материалом, внимание к деталям, художественным приемам, степень идентификационного погружения зрителя в атмосферу происходящего дают основание полагать, что авторами была проделана титаническая работа, направленная на использование всех возможностей киноискусства для реализации замысла.

Фильм структурно представляет собой рассказ о трех днях, первом, девятом и последнем, когда подполье лагеря обретает лидера в лице командира Красной армии. Режиссер фильма и исполнитель роли А. Печерского Константин Хабенский, используя средства киноязыка, смог создать систему образного взаимодействия таким образом, что зрители, постепенно погружаясь в атмосферу концлагеря, подспудно сами становятся его узниками. Следует отметить, что в полной мере проникновение в создаваемый художественный мир обусловлено целым рядом факторов, системно воздействующих на зрительный зал по мере развития событийного ряда.

Темпо-ритм картины, цветовая гамма, звуко- и шумосопровождение, ракурс и движение камеры, в сочетании с созданными актерским ансамблем характерами действующих лиц позволяют зрителю воспринимать фильм как законченное художественное произведение, пронизанное духом сопротивления фашизму.

Средства образного языка, идейно-тематические смыслы, заложенные в сценарии, сам материал, на основе которого на экране воплощаются события 1943 года, позволяют говорить о фильме «Собибор» как о явлении в киноискусстве, значение которого сравнимо с такими фильмами, как «Пассажирка» Анджея Мунка (1962), «Ночной портье» Лилианы Кавани (1974), «Список Шиндлера» Стивена Спилберга (1993) и целого ряда других произведений, повлиявших в свое время на осмысление причин и следствий геноцида народов в концентрационных лагерях нацистов.

Несмотря на временную и пространственную локальность повествования, авторам фильма удалось создать произведение, в котором, как в капле воды, отразилась трагедия Европы середины прошлого века, боль которой до сих пор живет в памяти народов. Следует отметить значение фильма «Собибор» в культурном и социальном контексте. Подвиг узников и лейтенанта Печерского оказался не просто реконструирован на экране, благодаря усилиям авторов фильма их дух, воля и стремление к свободе смогли стать нравственным ориентиром для живущих сегодня зрителей.

Художественный фильм «1941. Крылья над Берлином» Константина Буслова (2022) также является одним из значимых явлений современной культурной жизни нашего общества.

Сюжетообразующей историей фильма является подготовка и проведение бомбардировки военно-морской авиацией СССР Берлина в конце лета 1941 года. Неслучайны в этом контексте первые кадры фильма. Москва, уже подвергшаяся вражеской атаке с воздуха. Генерал-лейте-

нант С. Жавронков в исполнении Сергея Пускепалиса наблюдает разрушения, нанесенные вражеской авиацией, и слышит горький упрек от мальчишки, тушащего вместе с друзьями зажигательные бомбы, вместо того чтобы находиться в укрытии. Военно-морская форма вводит того в заблуждение, но, узнав, что на самом деле он летчик, бросает ему в лицо: «А если летчик, что ж вы тогда не летаете?» Этот разговор становится лейтмотивом всего фильма. Противостояние на земле и в воздухе в период начала Великой Отечественной войны — боль и трагедия советского государства. Мощнейший натиск врага, отступление и эвакуация: факторы, напрямую влияющие на боевой дух, так необходимый в этот момент.

Зрителям фильма становится понятно, что Верховным главнокомандующим принято непростое решение. Для ответного удара силами Балтийского военно-морского флота нанести бомбовый удар в самое сердце врага — город Берлин. Для выполнения этого задания морским летчикам требовалось совершить поистине невыполнимое. Не только преодолеть мощные рубежи противовоздушной обороны Германии, но и пролететь 1800 километров без дозаправки, на высотах, где высок риск обледенения. Выполнение приказа в таких условиях — подвиг ценою жизни, подвиг во имя будущей Победы, подвиг совершаемый тогда ежедневно. Но совершить такой подвиг под силу только профессионалам, и поручено это будет профессионалам, что и видит зритель во время сцены торпедоносной атаки на вражеский конвой.

Переброска авиаполка на остров Эзель, тогда еще самую западную точку СССР, для совершения полетного маршрута по курсу остров Эзель (Сааре-

маа) — Свинемюнде — Штеттин — Берлин, возможность познакомить зрителей с героями картины, увидеть их жизнь, почувствовать молодость и силу, понять ужас трагедии, когда вражеская пуля обрывает молодую, едва начавшуюся жизнь. Подробный план операции, подготовка к нему неспешно раскрываются перед зрителями, погружая их в атмосферу, с одной стороны, рутины военной жизни, а с другой — катастрофы происходящей трагедии.

Такой киноприем, использованный авторами фильма за счет возможности острого эмоционального столкновения передаваемых ощущений, позволяет им провести зрителей через весь фильм в состоянии не только сопереживания героям, но и сосуществования вместе с ними. Подвиг, совершенный экипажами самолетов 1-го минно-торпедного авиаполка Балтийского флота, в результате такого погружения зрителей в художественное пространство фильма становится подвигом, совершаемым советским народом во время Великой Отечественной войны, и делает их напрямую сопричастными великому подвигу предков.

Финальные кадры фильма, когда экипажи возвращаются с боевого задания, становятся завершающим аккордом в сложной партитуре экранных образов. Встреченный первый экипаж, овации, устроенные в честь его возвращения, появившийся над взлетно-посадочной полосой второй экипаж и, наконец, идущие из-за линии горизонта, в боевом порядке на посадку остальные самолеты, — все это выстраивает сложную композицию мощнейшего эмоционального накала. И этот накал сменяется кадрами, снятыми с высоты, практически субъектив, возвращающегося экипажа, который ста-

новится взглядом зрителя на лежащих под крылом самолета обессиленных летчиков.

Картина Константина Буслова рассказывает не только о малоизвестном подвиге советских летчиков, об их самоотверженности, стойкости и отваге, но и о том, что герой на войне — это не супермен, а самый обыкновенный человек, которому случилось жить и выживать в страшное время войны.

Несомненной заслугой авторов является возможность спустя почти 85 лет после произошедших событий запечатлеть в экранных образах то, что происходило в первые месяцы войны. За прошедшее время, несмотря на наличие в истории нашего кино фильмов, освещающих обстоятельства этого периода Великой Отечественной войны, память о них постепенно стирается. Это не забвение, это естественный процесс смены зрительских поколений.

Фильм «1941. Крылья над Берлином» в своей сути реанимирует в зрительском сознании саму атмосферу страшных дней войны. Кино — искусство, владеющее на сегодняшний день душами миллионов зрителей, в самой своей основе несет возможность реконструировать на экране событий великий подвиг народа, наследники которого сейчас сидят в зрительном зале. Художественная жизнь, воспроизведенная в фильме, позволяет навечно создавать бессмертный образ жертвы народа в годы Великой Отечественной войны, раскрывая во всем многообразии характер и суть рядовых солдат и офицеров, в совокупности представляя героический образ народа-победителя. Даже если, как в фильме «1941. Крылья над Берлином», до Победы еще долгих, очень тяжелых четыре года каждодневного подвига

каждого — солдата, каждого летчика, моряка, танкиста, артиллериста, связиста, медсестры и врача, каждого командира, каждого командующего, от рядового до маршала.

Тщательная работа с материалом, внимание к деталям, экранным образам, условия погружения зрителя в атмосферу происходящего — все это говорит о том, что авторами фильма «1941. Крылья над Берлином» была проделана огромная работа, направленная на использование всех возможностей киноискусства для реализации замысла. Визуальные средства киновыразительности через искусную светопись и акцентированный ракурс становятся инструментом авторов для мощного воздействия на зрительскую аудиторию, где на долю каждого зрителя выпадает участь стать одним из членов экипажа, бомбившего Берлин в 1941 году.

Воздействие кинопроизведения на чувственном уровне гораздо сильнее, нежели интеллектуально-смысловом. Следует отметить, что в полной мере проникновение в создаваемый художественный мир обусловлено целым рядом факторов, системно воздействующих на зрительный зал по мере развития событийного ряда, позволяют зрителю воспринимать фильм как законченное художественное произведение, пронизанное духом далекой, но неизбежной Победы над фашизмом.

Средства образного языка, идейно-тематические смыслы, заложенные в сценарии, сам материал, на основе которого на экране воплощаются события 1941 года, позволяют говорить о фильме «1941. Крылья над Берлином» как о явлении в киноискусстве, сопоставимом с такими фильмами, как «В бой идут одни «старики» Леонида Быкова (1973), «Небесный

тихоход» Семена Тимошенко (1945), «Повесть о настоящем человеке» Александра Столпера (1948), «В небе “ночные ведьмы”» Евгении Жигуленко (1981) и целого ряда других произведений, повлиявших в свое время на осмысление подвига советского народа в годы Великой Отечественной войны.

События подвига советских морских летчиков оказались не просто реконструированы на экране, благодаря усилиям авторов фильма память о тех событиях, о возможности в далеком 1941 году хоть на мгновение приблизить долгожданную Победу смогли воочию предстать перед зрителями, чтобы личностный подвиг каждого летчика смог стать нравственным ориентиром для живущих сегодня.

Художественный фильм «Нюрнберг» Николая Лебедева (2023) является еще одним знаковым явлением культурной жизни современного российского общества. Рассказ о беспрецедентном судебном процессе над военными преступниками нацистской Германии, которые предстали перед Международным военным трибуналом (МВТ) из восьми судей, представлявших четыре страны антигитлеровской коалиции. Обвинительное заключение, подготовленное командами прокуроров из США, Великобритании, СССР и Франции, содержало четыре пункта: преступления против мира, преступления против человечности, нарушение законов войны (военное преступление) и заговор с целью совершения данных преступных действий. Процесс состоялся во Дворце юстиции города Нюрнберга после окончания Второй мировой войны и начался 20 ноября 1945 года. Материалы суда над нацистскими преступниками и сегодня поража-

ют масштабностью произошедшей в середине XX века вселенской катастрофы, вызывают преклонение перед подвигом и величием народов, которые, несмотря ни на что, смогли на Нюрнбергском процессе вынести военным преступникам справедливые приговоры.

Фильм дает возможность спустя без малого 80 лет после произошедших событий запечатлеть в экранных образах то, что происходило на этом процессе. За прошедшее время, несмотря на наличие в истории мирового кино, как игровых, так и неигровых фильмов, освещающих обстоятельства рассматриваемых дел, память о них неумолимо стирается. Чем дальше поколения отдаляются от Победы в Великой Отечественной войне, тем слабее становится боль произошедшей трагедии, да и в мировом общественном сознании, в результате размытия, а подчас и прямой подмены понятий, уроки вынесенные человечеством на Нюрнбергском процессе, оказываются не просто забытыми, но преданными целенаправленному забвению.

Фильм «Нюрнберг» в своей сути реанимирует в зрительском сознании как сам трибунал, так и, что гораздо важнее, зверства национал-социалистов — именно то, что было сформулировано юристами в четырех пунктах обвинения. Художественная жизнь, воспроизведенная в фильме, позволяет навечно создать бессмертный образ духа героев-победителей. Серьезная работа с материалом, внимание к деталям, художественным приемам, степень идентификационного погружения зрителя в атмосферу происходящего дают основание полагать, что авторы фильма провели огромную работу, направленную на использование всех возможностей кинема-

тографа для передачи в зрительный зал заложенных смыслов.

Фильм начинается прологом, когда в 1944 году из концлагеря совершает побег художник, что зритель может понять лишь по зажатым в руках кистям. Его брат Игорь Волгин станет главным героем основной части фильма, события которого будут разворачиваться уже в Нюрнберге после подписания Германией Акта о безоговорочной капитуляции. Герой получает пакет с письмами брата и, узнав, что может что-то разузнать о нем в окрестностях Нюрнберга, просит командировать его в распоряжение советской делегации. После его прибытия в Нюрнберг сюжет фильма распадается на две смысловые составляющие: остросюжетная линия поиска брата, осложненная встречей с бывшей узницей концлагеря, сейчас сотрудничающей с советской разведкой, и неожиданно возникшими между ними романтическими чувствами и, собственно, сам Нюрнбергский процесс.

Следует отметить, что работа советских юристов, возглавляемых Романом Андреевичем Руденко, в фильме представляет значительный интерес как для зрителей, так для историков и юристов, изучающих этот период. До мелочей реконструированный зал N600 Дворца правосудия Нюрнберга, знакомый зрителю по хроникальным кадрам, практически портретное сходство актеров с их прототипами — участниками процесса, а главное — предъявление зрителю, как участнику трибунала, тех вещественных и личностных доказательств преступлений, осуществленных нацистскими преступниками, делает фильм поистине бесценным.

Визуальные средства киновыразительности становятся инструментарием ав-

торов для эмоционального воздействия на зрительскую аудиторию, где на долю каждого зрителя выпадает участь стать одним из членов Нюрнбергского трибунала. Фильм Николая Лебедева, используя язык экранных образов, предъявляет преступления нацистов на суд каждого современного зрителя, для того чтобы сердце каждого вместе с судьями вынесло единственно возможный приговор. Формат полнометражного художественного фильма не позволяет досконально реконструировать каждый день и эпизод процесса, длившегося два года, да этого и не требуется — для скрупулезного изучения произошедшего есть изданные материалы и хроникальные документы, но делает главное: создает живой образ Нюрнбергского процесса в сознании современного зрителя, зрителя юного, сейчас познающего мир.

Именно это определяет наличие второй составляющей фильма — ее остросюжетной линии, развивающейся вокруг Нюрнбергского процесса, — история поиска брата Игорем Волгиным, его встреча и последующие романтические отношения с Леной, желание спасти дочь немецкого юриста. Зритель знает, что Волгин кадровый офицер, разведчик, прошедший вместе с Советской армией долгий путь, чтобы в самом сердце Германии раздавить фашистскую гадину, но его подвиги, если они были, остаются за рамками фабульного пространства.

Сейчас же совершаемые им действия, будь то желание отыскать брата, спасти ребенка, защитить любимую девушку, характеризуют его скорее как хорошего человека, советского офицера. Его действия спонтанны и эмоциональны, нежели хорошо продуманы, выверены и четки. Появление в опасном месте в одиночку,

без подстраховки, является нарушением всего того, чему учат в разведшколах, а прямое жертвование собой, чтобы спасти любимую и ребенка, — поступок эмоциональный и героический.

Доскональность проработки деталей судебного разбирательства, вплоть до воспроизведения тех ужасных артефактов, которые были предъявлены судьям, начиная от мыла и заканчивая устрашающими элементами декора, не говоря уже об «экспонатах» из личных коллекций предводителей Третьего рейха, говорят о предельном внимании авторов фильма к воссозданию образа Нюрнбергского процесса. Продемонстрированные кадры хроники — зафиксированное на века преступление, прощенья которому просто нет. Как пишет киновед Г.С. Прожико: «Экранная летопись Второй мировой войны легла в основу многочисленных исторических лент, адресованных новым поколениям второй половины XX века (а теперь уже и первой четверти XXI. — Прим. авт.), стремившихся к самостоятельному переосмыслению ключевого исторического события века» [4, с. 36]. Признательные показания фельдмаршала Паулюса, с такими трудностями доставленного из СССР в Нюрнберг, как нельзя лучше доказывает, что агрессия со стороны фашистской Германии против нас была хорошо продуманной и спланированной кампанией.

Остросюжетная линия Игоря Волгина в этом случае является вспомогательным инструментом, обеспечивающим привлечение зрителей, зрителей определенного возрастного сегмента. Речь идет о подрастающем поколении, именно сегодня входящем в зрительный зал. Увы, их восприятие отличается от восприятия экранного произведения старшими поколениями.

Они ориентированы на иные средства выразительности и спецэффекты, да и иную темпоритмическую организацию кинотекста. Причин этому много, сейчас не место их разбирать, но несомненно, что одной из них является искусственно вызванное забвение памяти о Великой Отечественной войне.

Соответственно, в этом случае использование инструментария современного жанрового кинематографа для создания образа памяти Победы в Великой Отечественной войне является вполне оправданным. Воздействие кинопроизведения на чувственном уровне гораздо сильнее, нежели интеллектуально-смысловом. Следует отметить, что в полной мере проникновение в создаваемый художественный мир обусловлено целым рядом факторов, системно воздействующих на зрительный зал по мере развития событийного ряда.

Средства образного языка, идейно-тематические смыслы, заложенные в сценарии, сам материал, на основе которого на экране воплощаются события 1946 года, позволяют говорить о фильме «Нюрнберг» как о явлении в киноискусстве, ставя его в один ряд с такими фильмами, как «Суд народов» Романа Кармена (1946), «Нюрнбергский процесс» Стэнли Крамера (1961), «Нюрнбергский эпилог» Станислава Ясюкевича (1971), «Нюрнберг» Ива Симоно (2000) и целого ряда других произведений, повлиявших в свое время на осмысление причин и следствий геноцида народов в концентрационных лагерях нацистов, на полях сражений, в городах и селах, которые были оккупированы врагом, окружены и подвергнуты блокаде.

Следует отметить значение фильма «Нюрнберг» в культурном и социальном

контексте. События Нюрнбергского процесса оказались не просто реконструированы на экране, благодаря усилиям авторов фильма память о международном трибунале, о собранных доказательствах, о преступлениях нацистов смогла воочию предстать перед зрителями, чтобы личностная позиция каждого проявилась во время вынесения приговоров и смогла стать нравственным ориентиром для живущих сегодня.

Исследование экранных репрезентаций Великой Отечественной войны подтверждает, что кинематограф выступает ключевым инструментом конструирования и поддержания социокультурной мифологемы, объединяющей прошлое, настоящее и будущее в рамках национальной идентичности. Анализ советских и постсоветских фильмов демонстрирует, что образ войны, несмотря на эволюцию идеологических и художественных подходов, сохраняет свою сакральную роль в коллективной памяти. Героико-патриотический нарратив, акцентирующий единство народа, жертвенность и моральную победу, остается устойчивым ядром, адаптируясь к запросам разных эпох: от идеологической мобилизации в СССР до поиска новых смыслов в условиях современной России.

Кино не только фиксирует исторические события, но и мифологизирует их, превращая в универсальный язык

ценностей, способный консолидировать общество. Как пишут историки И.В. Грибан и К.А. Антропов, «...наше общество <...> находится в постоянном поиске ответов <...> вопросы, которые становятся все острее с каждым годом, отдаляющим нас от самих событий войны; вопросы, которые заставляют задуматься о том, что значит для нас война и что будут помнить и знать о ней наши дети» [1, с. 338]. Устойчивость данной мифологемы подтверждает, что экранный образ войны продолжает выполнять функцию «культурного кода», связующего поколения и укрепляющего социокультурную парадигму. В конечном итоге кино о войне остается не просто отражением истории, но активным участником ее интерпретации, формирующим основы национального самосознания в диалоге между традицией и современностью. Как пишут исследователи К.В. Игаева и Ф.В. Николаи: «Память о войне в современном кино неизбежно оказывается мифологизирована» [2, с. 208].

В заключение можно сказать, что кино о Великой Отечественной войне — это не просто часть культурного наследия, но и мощный инструмент воспитания, способный объединять людей, вдохновлять на подвиги и напоминать о том, что даже в самые темные времена есть место для света и надежды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грибан И.В., Антропов К.А. Кино и память: Великая Отечественная война в зеркале современного российского кинематографа // Запад, Восток и Россия: Историческая память: генезис и проблемы преемственности: Вопросы всеобщей истории: сборник научных и учебно-методических трудов: ежегодник / Уральский государственный педагогический университет; под ред. В.Н. Земцова. Екатеринбург, 2020. Вып. 23. С. 327–341.

2. Игаева К.В., Николай Ф.В. Великая Отечественная война в советском и постсоветском кинематографе: проблемы ремедиации // Научный диалог. 2022. Т. 11, № 7. С. 197–211.
3. Мищенко И.Е. Современное кино о войне: опыт сравнительного анализа европейских и российских кинофильмов // Культура и цивилизация. 2020. Т. 10, № 6А. С. 66–75. DOI: 10.34670/AR.2020.86.35.009
4. Прожико Г.С. Экранная летопись Второй мировой. Вестник ВГИК. 2010. Т. 2, № 3–4. С. 21–36.
5. Смагина С.А. Повесть Б. Васильева «В списках не значился» и ее экранизация «Я — русский солдат» А. Малукова: основные образы и конфликты. Вестник ВГИК. 2024. Т. 16, № 3 (61). С. 6–17. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-61-3-6-17>
6. Шергова К.А., Мурадов А.Б. Художественные особенности многосерийных телефильмов о Великой Отечественной войне. Вестник ВГИК. 2019. Т. 11, № 2 (40). С. 140–152.

REFERENCES

1. Griban, I.V., Antropov, K.A. Kino i pamyat': Velikaya Otechestvennaya vojna v zerkale sovremennogo rossijskogo kinematografa [Cinema and memory: The Great Patriotic War in the mirror of modern Russian cinema]. Zapad, Vostok i Rossiya: Istoricheskaya pamyat': genezis i problemy' preemstvennosti: Voprosy' vseobshhej istorii: sbornik nauchny'x i uchebno-metodicheskix trudov: ezhegodnik / Ural'skij gosudarstvenny'j pedagogicheskij universitet; pod red. V.N. Zemczova. Ekaterinburg, 2020. Vy'p. 23. pp. 327–341. (In Russ.)
2. Igaeva, K.V., Nikolai, F.V. Velikaya otechestvennaya vojna v sovetskom i postsovetskom kinematografe: problemy' remediatsii. [Great Patriotic War in Soviet and Post-Soviet Cinematography: Problems of Remediation], vol. 11. Nauchny'j dialog, no. 7, 2022, pp. 197–211. (In Russ.)
3. Mishhenko, I.E. Sovremennoe kino o vojne: opyt' sravnitel'nogo analiza evropejskix i rossijskix kinofil'mov [Modern cinema about war: the experience of comparative analysis of European and Russian films], vol. 10. Kul'tura i civilizaciya, no. 6A, 2020, pp. 66–75. DOI: 10.34670/AR.2020.86.35.009. (In Russ.)
4. Prozhiko, G.S. E'krannaya letopis' Vtoroj mirovoj [Second World War Film Chronicle], vol. 2. Vestnik VGIK, no. 3–4, 2010, pp. 21–36. (In Russ.)
5. Smagina, S.A. Povest' B. Vasil'eva "V spiskax ne znachilsya" i ee e'kranizaciya "Ya — russkij soldat" A. Malyukova: osnovny'e obrazy' i konflikty' [The story by B. Vasiliev Not listed and its screen adaptation by A. Malyukov I am a Russian soldier: the main images and conflicts], vol. 16. Vestnik VGIK, no. 3 (61), 2024, pp. 6–17. DOI: 10.69975/2074-0832-2024-61-3-6-17. (In Russ.)
6. Shergova, K.A., Muradov, A.B. Xudozhestvenny'e osobennosti mnogoserijny'x telefil'mov o Velikoj Otechestvennoj vojne [Artistic Features of Russian TV Serials About the Great Patriotic War], vol. 11. Vestnik VGIK, no. 2 (40), 2019, pp. 140–152. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **16.02.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **20.03.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **15.04.2025**



Борис Васильев и кинематограф. Штрихи к творческой концепции



В.А. Карнюшин¹

Кафедра литературы и журналистики филологического
факультета Смоленского государственного университета
(СмолГУ), 214000, Смоленск, Россия, ул. Пржевальского, д. 4.
17skva@mail.ru

АННОТАЦИЯ

В статье впервые предпринята попытка общей классификации и анализа фильмографии Бориса Васильева, состоящей из 28 фильмов, которые были сняты либо по его сценариям, либо по его литературным произведениям. Анализу подвергнуты наиболее значимые (заметные) киноработы. Особое внимание заострено на их идейно-тематическом содержании, а также на соответствии экранизации творческой концепции автора, его видению темы и проблемы произведения. Статья — дань уважения читательского круга классика отечественной литературы, его кинодраматургическому таланту. Посвящена 100-летию со дня рождения писателя.

ключевые слова

писатель Борис Васильев, экранизация произведений, классификация фильмов, анализ, идейно-тематическое содержание

для цитирования

Карнюшин В.А. Борис Васильев и кинематограф. Штрихи к творческой концепции. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 2. С. 20–33.
<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-20-33>

¹ **Владимир Анатольевич Карнюшин**

кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и журналистики Смоленского государственного университета, Почетный работник общего образования РФ. AuthorID: 1940-0046

© В.А. Карнюшин, 2025

Boris Vasiliev and Cinema. Some Details of the Artistic Concept

Vladimir A. Karnyushin¹

Department of Literature and Journalism, Faculty of Philology, Smolensk State University (SmolGU), 4 Przheval'skogo Str., 214000, Smolensk, Russia.

17skva@mail.ru

ABSTRACT

This article is the first attempt at a general classification and analysis of Boris Vasiliev's filmography consisting of 28 films either written by him or based on his books. The main attention is laid on the ideological and thematic content of the most notable films, as well as the conformity of the screen adaptations with Vasiliev's artistic concepts, themes and problems. The article is a readers' tribute to the classic of Russian literature and his cinematic talent, commemorating the writer's centenary.

keywords

writer Boris Vasiliev, film adaptation of works, classification of films, analysis, ideological and thematic content

for citation

Karnyushin V.A. Boris Vasiliev and Cinema. Some Details of the Artistic Concept. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 2, pp. 20–33.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-20-33>

¹ **Vladimir A. Karnyushin**

Cand. Sci. (in Philology), Associate Professor of Literature and Journalism at Smolensk State University, Honorary Worker of General Education of the Russian Federation.

AuthorID: 1940-0046

Экранизации произведений Бориса Васильева¹ — это отдельный и основательный разговор, а исходя из того, что их за все время было двадцать восемь, то этот разговор заслуживает подробного исследования на разных уровнях: культурологическом, искусствоведческом (вопросы для исследователей кино, телевидения и театра). Однако, предвосхищая эти возможные исследования историков и теоретиков искусства, мы хотели напомнить сейчас о некоторых экранизациях. Почему это важно? Потому что Борис Васильев начал свой путь в литературу сценаристом и окончил киносценарные курсы, с 1958 по 1968 год был автором сценария шести полнометражных фильмов, среди которых до сих пор популярны фильмы «Очередной рейс» (1958) и «На пути в Берлин» (1969). А уже много позже его приняли в члены писательского сообщества Москвы (даже не всероссийского уровня). «Я пришел из кинематографа (член Союза кинематографистов с 1960 — (здесь и далее курсив мой. — В.К.) и в Союз писателей никогда заявления не подавал. У киношников — труд коллективный и радость тоже коллективная. У писателей и труд индивидуальный, и зависть тоже индивидуальная. Вот почему кинематографисты мне всегда были ближе, и я с удовольствием входил и в Союз кинематографистов, и потом в члены правления. Однажды мне позволили из приемной Союза писателей и говорят: вас приняли, а почему вы билет

не берете? Ну, я пришел, взял — тем дело и кончилось» [2].

Васильевская проза «удобна» для кино. Многие исследователи отмечали кинематографическую манеру построения его текстов, в которых считается «язык кино», опирающийся на работы С. Эйзенштейна «О монтаже», «Вертикальный монтаж» и «О строении вещей», активное использование категорий художественного времени и пространства — важнейших компонентов кинопоэтики. Так, на примере повести «А зори здесь тихие» отмечается основная последовательность сюжета произведений Б. Васильева: а) крупный план; б) «намывание» прошлого героя (где житейское (будничное) перемешивается с возвышенным); в) и вновь крупный план — герой и его действия.

Так З. Гуральник, в частности, отмечала, что, «работая по кинопринципу “части целого”, Васильев как по форме, так и по сути киносценарист, а потому видит и воспринимает мир в “сгущенных драматических формах”, что определяет особенность его поэтики. Стремление Васильевым достичь значимой меры эстетического воздействия нельзя отнести к понятию “беллетризма” в узком смысле слова», и, как поясняет исследователь далее, эстетическое воздействие связано у него со способностью «отчетливо помнить то, что с ним никогда не случалось». Однако это не память разума, а память всех чувств, свойственных человеку. Таким образом, речь идет о «восстановлении рефлексии, лежащей в основе его психологического анализа, который сочетается с выражением внутреннего через внешнее в целом социально-конкретном образе, тяготеющем

1 С наиболее полным списком кино и телеэкранизаций Б. Васильева можно познакомиться на сайте «Дорогами Бориса Васильева», в разделе «Фильмография». URL: <https://dorogami-vasilev.gi/> (дата обращения: 31.03.2025).

к символизации духовных явлений. Отсюда элемент *мелодрамы и даже сентиментальности*» [6, с. 15].

Васильевскую фильмографию можно разделить на шесть групп:

- фильмы по его сценариям и не связанные с его литературным творчеством;

- фильмы по его произведениям и его же сценариям;

- фильмы, сценарий к которым им написан в соавторстве и не связанные с его литературными произведениями;

- фильмы, сценарий к которым им написан в соавторстве и связанные с его литературными произведениями;

- фильмы по его произведениям других сценаристов;

- фильмы по мотивам его произведений.

К первой группе (фильмы по его сценариям и не связанные с его литературным творчеством) относятся два фильма: фильмы «Очередной рейс» (реж. Рафаил Гольдин, Свердловская киностудия, 1958), «Длинный день» (реж. Рафаил Гольдин, «Моснаучфильм», 1961).

Ко второй группе (фильмы по его произведениям и его же сценариям или произведениям без сценария) четыре работы: «Иванов катер» (реж. Марк Осепьян, киностудия им. Горького, 1972), телеспектакль по одноименной повести «Самый последний день» (режиссер-постановщик Борис Равенских, совместное производство Центрального телевидения и Малого театра, 1973), фильм «Завтра была война» (реж. Юрий Кара, киностудия им. Горького, 1987), телеспектакль по одноименной повести «Завтра была война» (реж. Андрей Гончаров, совместное производство Центрального телевидения и театра им. Маяковского, 1990).

К третьей группе (фильмы, сценарий к которым им написан в соавторстве и не связанные с его литературными произведениями) семь работ: фильмы «Сержанты» (сценарий совместно с Кириллом Рапопортом, режиссер Павел Солюянов, «Моснаучфильм», 1958), «След в океане» (сценарий совместно с Кириллом Рапопортом, режиссер Олег Николаевский, Свердловская киностудия, 1964), «Королевская регата» (сценарий совместно с Кириллом Рапопортом и Семеном Листовым, режиссер Юрий Чулюкин, «Мосфильм», 1966), «На пути в Берлин» (сценарий совместно с Кириллом Рапопортом и Юрием Чулюкиным, «Ленфильм», 1969), телевизионный фильм «Одиночество» (сценарий совместно с режиссером фильма Виталием Мельниковым, «Лентелефильм», 1974), «Аты-баты, шли солдаты...» (сценарий совместно с Кириллом Рапопортом, режиссер Леонид Быков, киностудия им. А. Довженко, 1976), «По зову сердца» (сценарий совместно с Кириллом Рапопортом, киностудия им. А. Довженко, 1985).

К четвертой группе (фильмы, сценарий к которым им написан в соавторстве и связанные с его литературными произведениями) четыре работы: «Офицеры» (по пьесе «Танкисты», сценарий совместно с Кириллом Рапопортом, киностудия им. Горького, 1971), «Самый последний день» (сценарий совместно с режиссером фильма Михаилом Ульяновым, «Мосфильм», 1972), «А зори здесь тихие» (сценарий совместно с режиссером фильма Станиславом Ростоцким, киностудия им. Горького, 1972), «Подсудимый» (по повести «Суд да дело», сценарий совместно с режиссером Иосифом Хейфицем, «Ленфильм», 1985).

К пятой группе (фильмы по его произведениям других сценаристов) пять работ: телевизионный спектакль «А зори здесь тихие» (режиссер Иван Рассомахин, сценарий Валентины Черновой, «Лентелефильм», 1970), телевизионный фильм «Не стреляйте белых лебедей» (сценарий Кирилла Рапопорта, режиссер Родион Нахапетов, «Мосфильм», 1980), «Вы чье, старичье?» (сценарист и режиссер Василий Пичул, 1982), «Наездники» (по рассказу «Великолепная шестерка», сценарий Дениса Драгунского, режиссер Юрий Колчеев, 1987), «Вы чье, старичье?» (сценарий и режиссер Иосиф Хейфиц, «Ленфильм», 1988).

К шестой группе (фильмы по мотивам его произведений) шесть фильмов: «В той области небес» (по мотивам повести «Кажется, со мной пойдут в разведку», сценарий и режиссер Игорь Черницкий, «Слаута» Украина, 1992), «Я — русский солдат» (по мотивам романа «В списках не значился», сценарий Елены Райской, режиссер Андрей Малюков, «Ренессанс» Роскино, 1995), 19-серийный телефильм «А зори здесь тихие» (по мотивам одноименной повести, режиссер Мао Вэйнин, Китайское телевидение CCTV, в написании 19-й серии принял участие Борис Васильев, 2005), боевик «Доблесть» (Peranmai, по мотивам повести «А зори здесь тихие», режиссер С.П. Джананатхан, Боливуд, Индия, 2009), «А зори здесь тихие» (по мотивам повести «А зори здесь тихие», сценарий Юрий Коротков, Артем Виткин, Ренат Давлетьяров, режиссер Ренат Давлетьяров, 2015), 8-серийный телевизионный фильм «Неоконченный бой» (по мотивам повестей «Встречный бой» и «Неопалимая купина»), 2018 (премьера на канале «Победа» в 2020-м, сценарий Елены Долгопят, режиссер Дмитрий Тюрин).

Начнем с последней группы. Сюда относятся экранизации произведений писателя 1990-х — 2000-х годов. При жизни Васильева из этой группы его вниманием был удостоен лишь китайский вариант повести «А зори...». По свидетельству самого писателя, это было связано еще и с тем, что режиссер фильма был из Южного Китая, где побывал писатель в составе делегации российских писателей (*вместе с ним были, в частности, поэты Роберт Рождественский и Лариса Васильева*). Надо отметить, после этой во многом триумфальной поездки в Южный Китай началось «вхождение» повести «А зори здесь тихие» в программу по литературе китайских школ.

Что же касается фильма «Я — русский солдат» по мотивам одного из самых известных романов «В списках не значился», то тут необходимы некоторые пояснения.

Роман был опубликован в журнале «Юность» в 1972 году и воспринимался многими поколениями читателей как некое продолжение документального расследования С.С. Смирнова «Брестская крепость». Популярность произведения была связана прежде всего с той сверхзадачей, которую ставил перед собой автор: человека победить нельзя.

Драматические ситуации, которые изображает Б. Васильев, тоже не являются надуманными, те слова, которые произносят его герои, тоже нельзя назвать декламацией. Напротив: и те и другие естественны и убедительны, ибо они обусловлены особыми обстоятельствами обороны Брестской крепости и той морально-психологической атмосферой, которая сложилась в осажденной крепости и воодушевляла ее героев. По поводу повести часто приходилось

слышать: «легенда». Да, это легенда, которая есть и у С.С. Смирнова. Но разве оборона Брестской крепости не была легендарной? А критики Васильева обращали внимание на слишком красивые, по их мнению, слова Плужникова: «Человека нельзя победить, если он этого не хочет. Убить можно, а победить нельзя». Поэт, редактор «Юности» и друг писателя Андрей Дементьев отмечал, что «история Великой Отечественной войны знала много и еще более “красивых” формул, восклицаний, призывов, и никто не сомневался в их искренности и реальности» [3, с. 3–6]. Фильм 1995 года, при всем уважении режиссера к авторскому тексту, получился не об этом. Неудачная игра актеров и вовсе привела к нивелированию этой идеи. Был снят боевик, где лилась кровь, хрустели изломанные кости и разлетались куски тел от взрывов. Не спасла фильм даже музыка культового композитора Эдуарда Артемьева.

В фильме «Я — русский солдат» не было самого главного: зритель не видел, как, почему и благодаря чему появился Герой, Коля Плужников. Не было видно линии воспитания, взросления и становления Героя. Чтобы это показать, Васильев настаивал на двух сериях, но в результате, молодые кинематографисты больше не приехали к нему ни за договором, ни за советами. Автора поставили перед фактом: фильм был снят в одной серии. Васильев даже хотел убрать свое имя из титров, но его жена, Зоря Альбертовна успокоила Бориса Львовича, и фильм начинается с заставки «по мотивам». Однако автор, вспоминая этот фильм, повторял: «Я не писал боевик». Писатель очень любил роман «В списках не значился», это было, как он считал, самое яркое, самое жесткое и самое прав-

дивое его произведение. Чтобы его написать, он с женой на месяц уехал в Брест. Он физически ощущал каждую минуту жизни своего героя: ползал по казематам буквально на четвереньках, а Зоря с другой стороны выхода стояла с секундомером, отмечая временной путь Коли Плужникова, потому эта повесть и получилась реалистичной, потому и веришь каждой фразе, каждому действию героя. Васильев жалел, что эту повесть не экранизировал Леонид Быков. Он рассказывал, что после триумфа фильма «Аты-баты, шли солдаты» воодушевленный Леонид Быков приехал к писателю с просьбой написать ему сценарий к фильму. Они пришли к пониманию всего, в том числе и двухсерийной версии с показом становления Героя. Но Леонид Быков вскоре погиб в автомобильной катастрофе.

Что касается восьмисерийного фильма «Неоконченный бой», то ничего общего с названными произведениями писателя «Неопалимой купиной» и «Встречный бой» этот сериал не имеет. Это совершенно самостоятельное произведение даже по фабуле. Но о творческом замысле повести «Неопалимая купина» стоит сказать хотя бы вскользь, иначе непонятны будут наши претензии к авторам сериала.

У Васильева как-то спросили: «Что для вас значит День Победы?» Он ответил со свойственной ему метафоричностью: «Это снятие с креста... Всех, и воювавших, и трудившихся в тылу. Снятие с креста всего нашего народа» [4]. И вот этот «снятый с креста» победитель пришел с войны домой и понял, что его война не закончилась.

У каждого васильевского фронтовика после войны есть своя нравственная миссия, свой камертон чести. Они должны и обязаны сражаться за тех, кто не мо-

жет постоять за себя. Например, старый адвокат из фильма «Подсудимый» (по повести «Суд да дело»), который ходит на суд над фронтовиком Скуловым, убившим мерзкого «комсомольца», посмевшего обозвать его умершую жену «солдатской подстилкой». Скулов понимает, что виновен, и признается во всем. Но адвокат бросается на амбразуру фарисейства и стяжательства и защищает бойца ценой собственного инфаркта прямо в зале суда.

Бездетная и никогда уже не прочувствующая материнского счастья Антонина Иванышина становится учителем по этой же причине: она хочет защитить хотя бы немногих. «Знаете, почему человека называют “замечательным”? Потому что он замечает окружающих». И директором школы она становится по этой же причине: «Директор школы — значит вечно несущий ответственность за хрупкие детские души».

И участковый инспектор Ковалев из «Самого последнего дня», великолепно сыгранный как Михаилом Жаровым, так и Михаилом Ульяновым, тоже оттуда, из «А зори здесь тихие»: «Равняйся — это когда грудь четвертого в строю видишь. Не свою персональную, не даже третьего. А именно четвертого... Как дышит ей, как живется».

Героиня повести Антонина Иванышина выглядит угловатой, чересчур прямолинейной женщиной. Она делает добрые дела, потому что по воспитанию своему не может иначе. Но с точки зрения окружающих она стерва. Приближающиеся мужчины рано или поздно оставляют нестигаемую «командиршу». Да и все ее так или иначе оставляют. Окружающие боятся крепчайшего стержня в глубине фронтовой души, которого у них самих нет.

В конце повести Антонина Иванышина, осознавая, что сгорит в своей кровати (у нее отказали ноги), подставляет грудь звенящим вокруг нее пулям (пламя добралось до шкафа, в котором лежал ее трофейный вальтер, и пули начали самопроизвольно выстреливать от жара) и фактически идет на самоубийство. Она не могла позволить сожрать себя пламени, потому что на войне ее прозвали «Неопалимой купиной». Она в огне сгореть не имела права, и уйти она должна была как солдат, туда, в войну. И встает спокойно и достойно, без боли, и протягивает руки своим однополчанам, и воскресает там, «смертию смерть поправ». Даже близкого намека на это в телесериале нет. Хотя и умирает героиня тоже в конце фильма, но как-то негероически и уж точно не по-библейски.

Почему решила покончить с собой семидесятилетняя «солдатка по жизни» Юлия Друнина? Что вся жизнь и смерть Друниной прошли на войне — несомненно для каждого читателя ее стихотворений. Но как этого неустанного бойца и борца нужно было смертельно ранить, чтобы она прекратила бой? Кто довел ее до самоубийства?

Не общество ли в 90-х годах продолжало унижать старых людей своим презрением? Абсолютным нежеланием понять солдатские принципы их молодости, их воспитания. Молодежь их не принимала: что эти старики, эти пережитки советской эпохи могли понимать? Не об этом ли пишет Васильев, не об этом ли роман Григория Бакланова «И тогда приходят мародеры» и повесть Виктора Астафьева «Веселый солдат», не об этом ли предупреждал во всех своих поздних вещах Василь Быков?

Нет этих мыслей ни в последних давлетьяровских «Зорях», ни в восьмисерийном фильме. Уже на склоне лет писатель сетовал, что искусство стало товаром и, следовательно, перестало быть искусством. «Посмотрите, например, телевизор, — восклицал Васильев. — Для кого он работает? Для обывателя, для которого нет ничего интереснее, чем кто, с кем и когда. Поэтому и развелось столько женщин-писательниц, которые строчат любовные романы.

А раньше культуру России на своих плечах держала русская дворянская интеллигенция. Ее уничтожили. Последние настоящие интеллигенты погибли во время Великой Отечественной войны — в ополчении...».

*И перо возьмут чужие руки,
Записать себе присвоив право.
В хронику чужой тоски и муки,
Всыпать правды горькую траву.*

(из блогов)

Особого внимания заслуживает вторая и четвертая группы кино и телефестановок. Это фильмы по его произведениям и его же сценариям и фильмы, сценарии к которым написаны им в соавторстве и по его произведениям. Именно они несут в себе авторскую концепцию, авторское видение, авторский замысел, т. е. все то, что приятно называть сутью и смыслом произведения: его слезы и его смех, его боль и его награды.

Среди двадцати восьми теле- и киноэкранизаций по произведениям или сценариям писателя есть постановки очень известные и до сих пор часто появляющиеся в эфире разных каналов, и в первую очередь это кинофильмы «А зори здесь тихие» и «Завтра была война». Отметим

несколько постановок, которые в свое время были если не отдельным событием, то, по крайней мере, значительной вехой в истории телевидения, кинематографа и творчестве отдельных мастеров культуры.

Это прежде всего постановки по повести «Самый последний день» об участковом инспекторе, лейтенанте Ковалеве, собиравшем обиженных и оскорбленных в свою деревню, некую идеалистическую Деревню Добра, где все живут по законам справедливости, правды, мира и милосердия. Это одноименные кино- и телефильмы, один 1972 года, второй 1973-го. В фильме 1972 года главную роль сыграл народный артист СССР Михаил Александрович Ульянов (Ульянов выступил здесь и в роли режиссера), а в телефильме 1973 года роль участкового играл ведущий артист Малого театра Михаил Иванович Жаров. Причем для одного и другого это были роли в череде многочисленных сыгранных ими ролей подобного плана, оба они были на пике славы: для Жарова это было своеобразным продолжением ролей деревенского участкового Анискина, а для Ульянова — продолжением серии его положительных героев характерного имиджа, как председатель райисполкома из «Простой истории» и председатель колхоза из «Председателя», по сценарию Юрия Нагибина. Это были волевые, сильные персонажи, сконцентрировавшие в себе лучшие качества героев-защитников. И хотя участковый Ковалев несколько отличался от предыдущих работ мастера, для М.А. Ульянова эта роль стала знаковой и чрезвычайно важной в его жизни [10, с. 242–244].

В 1972 году снимался еще один фильм по первой повести писателя «Иванов капитан», где главный герой, капитан корабля

Иван Бурлаков и по сути и по форме продолжал линию служения добру и справедливости. Экранизация, как и повесть, позволяли задать резонный вопрос: не являются ли непосредственными преемниками Федота Евграфовича Васкова герои повестей Б. Васильева из современной жизни — капитан волжского катера Иван Трофимович Бурлаков («Иванов катер») и участковый милиционер Семен Митрофанович Ковалев («Последний день»)?

Эти первые, но яркие произведения и постановки по произведениям писателя продемонстрировали органическую связь военной прозы Васильева с современной жизнью и ее запросами. Ощущение «связи времен» делало «бытовую» прозу Б. Васильева возвышенной и романтической. Так, в 70-х годах XX века появился и вырос благодарный интерес читателей и зрителей к творчеству писателя, столь серьезно и глубоко понимающего социальные задачи художника: «Я думаю, — говорил Б. Васильев, — что, поскольку искусство родилось у костра, оно должно светить, оно должно греть и оно должно объединять» [3].

Нужно сказать, что телевизионный спектакль «Самый последний день» стал спектаклем и шел на подмостках Малого театра вплоть до смерти Михаила Жарова, а кинофильм режиссера Михаил Ульянов сблизил не только позиции двух мастеров пера и сцены, но превратил их творческие отношения в многолетнюю дружбу. Так, в 1976 году Б.Л. Васильев беседовал на тему социальной задачи художника с М.А. Ульяновым, которая вылилась в известную дискуссию на страницах «Литературной газеты» и в которой принял участие главный редактор журнала

«Юность», поэт Андрей Дементьев². Сопеседники пришли к выводу, что подлинная современность художественного произведения заключается не в его злободневности или внешних приметах времени. «Понимаете, — сказал Б. Васильев, — вот мы говорим “современность, современность”, а я недавно, когда ехал в командировку, взял с собой очень старую книжку — “Дон Кихота”. Я вам скажу хрестоматийную вещь — это чудовищно современная книга!» [5]. Если произведение искусства, полагает Б. Васильев, заставляет современных читателей или зрителей думать не только о нем, но смотреть куда-то дальше, вглубь, вызывает у них ряд ассоциаций, помогает им в осмыслении жизни, — оно современно.

Еще в 1958 году на съемках фильма «Сержанты» он знакомится с Кириллом Рапопортом, ставшим его многолетним другом, союзником и соавтором. А 1970-е годы становятся самыми плодотворными для их совместного творчества. В 1970 году вышел телевизионный спектакль Ленинградского телевидения по повести «А зори здесь тихие», в 1971-м — легендарный фильм «Офицеры» режиссера Владимира Рогового, ставший не просто культовым, но и своеобразным «полевым», «походным» фильмом, сопровождающим по жизни не одно поколение российских офицеров. В 1972 году — хрестоматийный и любимый многими поколениями фильм режиссера С. Ростоцкого «А зори здесь тихие» и в 1976 году Леонид Быков снимет известный фильм «Аты-баты, шли солдаты».

² В журнале «Юность» вышли практически все произведения Б. Васильева 70–80-х годов, и сотрудничество автора и редактора вылилось в дружбу на десятилетия.

В 1985 году выходит не менее известный кинофильм «Подсудимый» по повести «Суд да дело» знаменитого И. Хейфица (совместный сценарий автора с ним же), где роль старого адвоката сыграл Ролан Быков. И наконец, фильм 1987 года режиссера Юрия Кары «Завтра была война» (сценарий писателя) с выдающимися ролями, ставшими классическими: Сергея Никоненко, Нины Руслановой и Веры Алентовой. Фильм «Завтра была война» стал бестселлером на долгие годы, ни один памятный день начала войны 22 июня не обходится без его показа. Повесть ждал еще один успех, в 1989 и 1990 годах. По спектаклю театра имени Маяковского знаменитый режиссер Андрей Гончаров снял в 1990 году телевизионный спектакль. Однако спектакль ждал триумф не только в России. Труппа театра Маяковского во главе с Гончаровым и популярными актерами Александром Лазаревым, Андреем Болтневым, Ольгой Прокофьевой и Татьяной Васильевой была приглашена легендарной Ванессой Редгрейв в Лондон в Национальный театр. Вот как сам автор вспоминал это событие: «Тогда очень шумели по поводу этой постановки, очереди стояли безумные, ломились как на Таганку. Ей (*Ванессе Редгрейв*) немедленно достали билет, провели, и она оказалась рядом со мной, в директорской ложе. Ревела в голос, бешено аплодировала. И стала ходить на все спектакли. Потом мы с ней познакомились, она у нас в этом доме, бывала, ночевала, по саду бегала в валенках — интересно ей было побегать по снегу... И сказала директору театра: я ничего не обещаю, но постараюсь сделать так, что вас пригласят на гастроли. И действительно, мы очень скоро поехали на гастроли в Лондон. И самое

интересное, что никому не понадобилось переводить. Пришли одни русские или те, кто хорошо знает русский. Такую оvation устроили — бешеную!» [7].

К пятой группе (фильмы по его произведениям других сценаристов) отнесены совершенно уникальные кинопроизведения, культового уровня, ставшие бестселлерами на все времена. Это два фильма, с великолепными актерскими ансамблями, по одноименной повести «Вы чье, старичье?» и фильм Родиона Нахапетова «Не стреляйте в белых лебедей» (*в авторском варианте название следует писать без предлога «в»*).

В 1982 и 1988 годах выходят две экранизации повести «Вы чье, старичье?» режиссеров Василия Пичула и знаменитого Иосифа Хейфица (*фильм Хейфица, кстати, был полностью снят на родине писателя, в Смоленске*). Стоит отметить, что повесть «Вы чье, старичье?» в этот период была необычайно популярна и среди театральных режиссеров, достаточно назвать знаменитую постановку театра на Малой Бронной, режиссера Евгения Лазарева, с народным артистом СССР Львом Дуровым в главной роли. А известный писатель Алесь Адамович неоднократно восхищался этой повестью и ставил ее значительно выше всей военной прозы Бориса Васильева. Есть в повести совершенно замечательный и очень опасный для советского времени эпизод, который мог стать для Васильева если не концом его творчества, то точно забвением на долгие годы (*спасло, видимо, лишь то, что писатель был уже слишком популярен, лауреат премий, обласканный властью и поэтому «недосыгаем»*). Но этот эпизод очень врезается в память, тем более что повесть вышла в свет в 1980 году, накануне Олимпиады.

Два пенсионера, ветерана войны, с традиционными наградными планками на пиджаках, дед Касьян и дед Багорыч, собирают на помойке пустые бутылки. К ним подъезжает участковый милиционер на мотоцикле и начинает их воспитывать, что, мол, как же им не стыдно собирать на помойке бутылки, ведь государство о них заботится, пенсию им платит, а они позорят это самое государство. Грустно посмотрел на него дед Касьян и произнес на выдохе: «Помирали б мы вместо пенсий...». Это был смелый авторский вызов государству с культом социальной заботы о ветеранах войны. Васильев задавал прямой и нелицеприятный вопрос: «А благополучны ли благополучные?» И оба фильма, и многочисленные спектакли говорили со зрителями об этом же самом.

Но есть в череде всех фильмов и произведений 70–80-х годов фильм и роман особый. Они стоят особняком от всех тем, идей и замыслов, на которые обращал внимание Борис Васильев. Это не война, не фронтовики, не репрессии, не дворяне Олесины, не князя Древней Руси. Если не знать автора книги, то можно было бы подумать (*и многие в то время так и думали!*), что этот фильм и книга — продолжение шукшинских чудиков, что это перо Василия Макаровича. Из фильмов 80-х годов этой группы самым известным стал телевизионный фильм по легендарному роману 1973 года «Не стреляйте белых лебедей» режиссера Родиона Нахапетова, со знаменитыми актерами Станиславом Любшиным и Ниной Руслановой в главных ролях. Премьера фильма на телевидении состоялась в 1980 году.

В детстве Васильева потрясли увиденные слезы раненного охотником зайца:

«Он плакал нормальными человеческими слезами! Раненый заяц... С тех пор я не могу выстрелить в зверя никогда...» Как потрясала его бесчеловечность и цинизм молодых людей, на знавших войны и беды, способных, не моргнув глазом, унижить и убить. Он долго мучился над романом «Не стреляйте белых лебедей», пока не придумал Егора Полушкина — деревенского простака, нездешнего, неспособного обидеть живую душу.

«Егор Полушкин, живущий в мирное время, не может в этом времени жить. Он беззащитен. Его все равно убьют. Ему нечем сопротивляться. Его доброта никому не нужна», — констатировал автор.

Главный редактор «Литературной газеты» Максим Замшев отмечал: «Его роман “Не стреляйте в белых лебедей” с жутким финалом, когда браконьеры до смерти забивают лесничего, вызвала в прессе тех лет яростные дискуссии. Многие считали, что советским читателям ни к чему такая концовка и что она не слишком достоверна. Но писатель уже тогда предчувствовал, как важно показать людям, что в послевоенном мире, когда враг не за линией фронта, важнейшая задача человека — противостоять дикости, убивать в себе зверя, бороться с темными инстинктами, иначе общество не выживет и развалится» [9].

У праведников на Руси вообще нелегкая жизнь и мучительный конец. В святые на халяву не попадают. Об этом история «бедоносца» Егора, честного мужика, лесника, погибшего от браконьерской руки за убитых и сваренных лебедей.

Председатель Миссионерской комиссии при Епархиальном совете Москвы иеромонах Димитрий (Першин) обратил внимание на особую функцию романа: «Борис Васильев — писатель, над кни-

гами которого и над снятыми по ним фильмам мы плакали, учились по ним быть людьми. Описывая судьбы простых русских людей, он сумел донести до читателей заветы уходящей Руси, явить удивительные грани того подвига, благодаря которому Русская земля, особенно Русский Север, получила название Северной Фиваиды. Это заветы любви, кротости, заботы, готовности положить душу за други своя. Это то, чем главный герой романа «Не стреляйте белых лебедей» Егор берет за душу, сколь бы черствой она ни была» (из материалов Интернет-портала «Православие и мир»³).

И хотя повесть стоит особняком в творческой концепции писателя Б. Васильева, не являясь продолжением военных и послевоенных повестей, все же Полушкин — внук Васкова, внук участкового Ковалева и деда Касьяна. Он продолжает, может быть и неуклюже, бороться с несправедливостью, стяжательством и подлостью, продолжая плакать над чужой душой, страдать чужой болью человека. Автор и его герои — донкихоты, в одиночку воюющие с ветряными мельницами Обывательщины. «С мельницами, символизировавшими победившего хама, который все чаще и чаще высовывал свиное рыло из-за обелисков строителей коммунизма. Хрустел не лебедиными косточками — человеческими. Плевал на прах предков» [8].

Его герои понимают, что жить нужно для Родины. И погибнуть ради нее, если придется, необходимо, ведь Родина — это люди. Такие, как его герой Егор из повести «Не стреляйте белых лебедей». Непу-

тевые, простодушные, с добрым сердцем и золотыми руками. Люди, а не жвачные животные с «пастбища куршевельских жирафов, что населяли страну, которой больше нет» [8].

Список фильмов с первой по пятую группу заканчивается концом 80-х годов, последний фильм был снят в 1988-м, где Васильев уже не автор сценария. В этот период кинематограф, как и театр, его уже мало интересовали, поэтому фильмы из шестой группы выйдут «по мотивам» его произведений. Другие интересы будут и у него, и у культуры. Это обусловлено тем, что автор «уходит в политику», став депутатом I созыва депутатов Верховного Совета. Наступило бурное перестроечное время, ожесточенное спорами о будущем России и его народа. Он уйдет из политики только ближе к 1995 году, но займется уже иной историей: он допишет «сагу об Олексиных» и начнет свой последний цикл из шести романов — цикл о князьях Древней Руси, где центральной темой станет показ сильной единоначальной власти государя и абсолютная вера писателя в просвещенного и сильного лидера. Это была многолетняя мечта Бориса Васильева.

Известный писатель и литературный критик Павел Басинский на смерть Бориса Васильева опубликовал короткий, но емкий по своему проникновению очерк «Прощай, эпоха!». Он, в частности, пишет: «Но для кого он все это писал? Я прекрасно понимаю, для кого были написаны “А зори здесь тихие...”. Я отчетливо представляю себе этого читателя и зрителя одноименного фильма, от которого рыдало полстраны. Но я также отчетливо понимаю, что та эпоха ушла, того читателя и зрителя, как общности

3 <https://www.pravmir.ru/ieromonax-dimitrij-pershin-po-knigam-i-filnam-borisa-vasileva-my-uchilis-byt-lyudmi/?ysclid=m9fcb2bpty779226378> (дата обращения 10.11.2024).

людей, уже давно нет. И поэтому какие бы прекрасные и душевно светлые задания ни давал себе современный писатель, как бы ни старался он “заразить” (по Льву Толстому) нас высокими идеалами и чувством любви к Родине, нет никакой гарантии, что его желание найдет отклик в обществе. Потому что нужно еще сперва создать это общество...» [1].

У Бориса Васильева в основном были произведения и фильмы, которые и брали за сердце, и волновали до слез. Может быть, потому что, как сам писатель писал о себе, «любая книга имеет двух авторов — писателя и читателя»; «я отношусь к своему читателю как к соавтору и стараюсь соответствовать ему, стараюсь жить так, чтобы чувствовать время, жить не вчерашним днем, не вчерашними заслугами, а теми событиями и заботами, которые возникают сегодня»; «я всегда стремлюсь быть искренним»; «что бы я ни написал, меня всегда волнует вопрос человеческой нравственности»; «я неистребимо верю в доброе начало, но ясно представляю, сколь необходимо именно сегодня не позабыть о своем про-

шлом... надо иметь мужество оглянуться, чтобы не ошибиться?»

«Общество Бориса Васильева», его «читательский круг» продолжает ухаживать, его дом в Солнечногорске пуст... Взрастим ли мы новое поколение «любителей Бориса Васильева»? Все зависит от нас, думаю. По крайней мере, все предпосылки для этого есть: его книги все еще издают, фильмы показывают по всем каналам ТВ, проводят Чтения и Фестивали⁴. Новость о новой экранизации романа «В списках не значился» молодыми актерами «Табакерки», под руководством Владимира Машкова, уже шумит, уже привлекает и уже радует своим настроением. Все то, о чем участники этой экранизации говорят и пишут, воспринимается нами позитивно — настрой у них на Бориса Васильева, на его мысли, на его цели, на его жизненные ориентиры и творческую концепцию.

4 Речь идет о ежегодных (с 2014 года) «Васильевских чтениях» в городе Солнечногорске Московской области и Всероссийском открытом фестивале художественного творчества «Дорогами Бориса Васильева» в Смоленске.

ЛИТЕРАТУРА

1. Басинский П.В. Скрипач не нужен. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. 510 с. URL: <https://fantlab.ru/work1031962> (дата обращения: 10.11.2024).
2. Борис Васильев // Новые известия. 2005. 29 апреля. URL: <https://newizv.ru/news/2005-04-29/boris-vasiliev-25387> (дата обращения: 10.11.2024).
3. Васильев Б.Л. Избранные произведения. В 2-х томах. М.: «Художественная литература», 1988. Т. 1. с. 560.
4. Васильев Б.Л. Снятие с креста // Культура. 1996. 8 мая. С. 3.
5. Васильев Б.Л. и М. Ульянов [Беседа] // Литературная газета. 1970. 17 ноября. С. 8.
6. Гуральник З.Е. Поэтика военной прозы Б. Васильева в историко-литературном контексте 60–70-х годов: диссертация ... кандидата филологических наук. Ленинград, 1990. 185 с.
7. Если завтра война. Интервью с Борисом Васильевым Ремезова М. URL: <http://militera.org/litved/articles/r/t41576/?ysclid=m7hfszt8md736529783> (дата обращения: 10.11.2024).
8. Забытый Васильев // Рабочий путь. 2014. 28 мая. URL: <https://www.rabochy-put.ru/>

- society/144454-zabytyjj-vasilev.html (дата обращения: 10.11.2024).
9. Не стрелять в безоружных // Литературная газета. 2014. 21 мая. URL: <https://lgz.ru/article/-20-6463-21-05-2014/ne-strelyat-v-bezoruzhnykh/> (дата обращения: 10.11.2024).
 10. Ульянов М.А. Моя профессия. М.: «Молодая гвардия», 1976. 256 с.

REFERENCES

1. Basinskij, P.V. Skripach ne nuzhen [You don't need a violinist]. Moscow, AST Publ.: Redakciya Eleny` Shubinoj, 2015. 510 p. Available at: <https://fantlab.ru/work1031962> (Accessed 10 December 2024). (In Russ.)
2. Boris Vasil`ev [Boris Vasiliev] // Novy`e izvestiya, 2005. Available at: <https://newizv.ru/news/2005-04-29/boris-vasiliev-25387> (Accessed 10 December 2024). (In Russ.)
3. Vasil`ev, B.L. Izbranny`e proizvedeniya [Selected Works], vol 1. Moscow, "Xudozhestvennaya literatura" Publ., 1988, p. 560. (In Russ.)
4. Vasil`ev, B.L. Snyatie s Kresta [Descent from the Cross]. Kul`tura, 1996, 8 May, P. 3. (In Russ.)
5. Vasil`ev, B.L. i M. Ul`yanov [Conversation]. Literaturnaya gazeta, 1970, 17 November, p. 8. (In Russ.)
6. Gural`nik, Z.E. Poe`tika voennoj prozy` B. Vasil`eva v istoriko-literaturnom kontekste 60–70-x godov [The poetics of war prose by B. Vasiliev in the historical and literary context of the 60–70s]: dissertaciya ... kandidata filologicheskix nauk, Leningrad, 1990, 185 p. (In Russ.)
7. Esli zavtra vojna. Interv`yu s Borisom Vasil`evy`m Remezova M. Available at: <http://mi-litera.org/litved/articles/r/t41576/?ysclid=m7hfszt8md736529783> (Accessed 10 December 2024). (In Russ.)
8. Zabyty`j Vasil`ev [The Forgotten Vasiliev] // Rabochij put`, 2014. Available at: <https://www.rabochy-put.ru/society/144454-zabytyjj-vasilev.html> (Accessed 10 December 2024). (In Russ.)
9. Ne strelyat` v bezoruzhny`x // Literaturnaya gazeta, 2014, no. 20 (6463). Available at: <https://lgz.ru/article/-20-6463-21-05-2014/ne-strelyat-v-bezoruzhnykh/> (Accessed 10 December 2024). (In Russ.)
10. Ul`yanov, M.A. Moya professiya. [My profession]. Moscow, "Molodaya gvardiya" Publ., 1976. 256 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **16.02.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **24.02.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **04.03.2025**

Ленинский и сталинский взгляды на демонстрацию религии на экране как две различные фабулы одного явления



А.Е. Кочеткова¹

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.

ORCID ID: 0009-0004-3995-4255

kochetkova_alici@mail.ru

АННОТАЦИЯ

Автор анализирует подходы В.И. Ленина и И.В. Сталина на предмет их политики по отношению к фильмам религиозного содержания. Большое внимание в статье уделено механизмам использования инструментов кино в борьбе правительства по изживанию религиозности народа. Подробно изучаются практические способы ведения антирелигиозной агитпропаганды средствами кинематографического искусства. Информация излагается в контекстном сравнении цензуры фильмов, осуществляемой сначала Лениным, а затем и Сталиным. Предпринимаются попытки выявления субъективных причин различия тактических подходов двух первых лидеров советского государства к демонстрации религии на экранах.

ключевые слова

кинематограф, антирелигиозная пропаганда, религиозная цензура, церковь, Ленин, Сталин, православие, советское кино, СССР

для цитирования

Кочеткова А.Е. Ленинский и сталинский взгляды на демонстрацию религии на экране как две различные фабулы одного явления. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 2. С. 34–47. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-34-47>

¹ **Алиция Евгеньевна Кочеткова**

историк, историк-политолог, соискатель ученой степени кандидата искусствоведения ВГИКа. AuthorID: 1260417

© А.Е. Кочеткова, 2025

Lenin's and Stalin's Views on the Screen Presentation of Religion as Two Different Treatments of the Same Phenomenon

Alitsiia E. Kochetkova¹

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

ORCID ID: 0009-0004-3995-4255

kochetkova_alici@mail.ru

ABSTRACT

The author compares the approaches of V.I. Lenin and I.V. Stalin towards religious films highlighting the practical methods of using cinema as an instrument of the government's anti-religious propaganda aimed at eradicating religious conscience of the population. The information is presented as an opposition of Lenin's and Stalin's film censorship in an attempt to identify the subjective reasons for the dissimilar policies of the first two Soviet leaders with regards to demonstrating religion on the screen.

keywords

cinema, anti-religious propaganda, religious censorship, church, Lenin, Stalin, Orthodox Christianity, Soviet cinema, USSR

for citation

Kochetkova A.E. Lenin's and Stalin's views on the screen presentation of religion as two different treatments of the same phenomenon. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 2, pp. 34–47. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-34-47>

¹ **Alitsiia E. Kochetkova**

historian, political scientist, Cand. Sci. degree seeker (in Art History), S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK). AuthorID: 1260417

ЛЕНИН ВООРУЖАЕТСЯ КИНО!

С принятием «Декрета об отделении церкви от государства и школы от церкви» (январь 1918 года) стало совершенно ясно, что православное священноначалие не может рассчитывать на покровительство властей в деле осуществления киноцензуры, имевшее место при царском режиме. Дореволюционное табу на показ фильмов с религиозными сюжетами в текущих политических условиях едва ли соблюдалось бы, однако примечательно, что на первых порах и сами кинематографисты предпочли создавать картины, в которых внимание уделялось не Богу и святым, а образам прямо противоположным: на первый план экранов вышел сатана! Редакция «Кино-газеты» прозвала подобные фильмы «сатанинскими», посвятив им заметку «Если бы не было дьявола, его надо было выдумать» [5, с. 7].

Большая часть фильмов «дьявольского цикла» русского кинематографа не сохранилась до наших дней. Из частично уцелевших в качестве хорошего примера можно привести 23-минутный фрагмент из ленты «Венчал их сатана» (реж. В. Висковский, 1917) и двухсерийный фильм «Сатана ликующий» (реж. Я. Протазанов, 1917).

В реальности лент, посвященных антагонисту Бога, на русском экране первых послереволюционных лет было гораздо больше. Среди атеистов становится модной «дьявольская» риторика, которая, надо отметить, в речи В.И. Ленина присутствовала давно. Так, завершая в ноябре 1913 года свое письмо к М. Горькому, журия его за последнюю статью о богословии и богостроительстве, Ленин выводит в финале, перед подписью: «Зачем Вы это делаете? Обидно дьяволь-

ски. Ваш В. И.». В самом же тексте есть, например, такой пассаж: «С точки зрения не личной, а общественной, всякое богостроительство есть именно любовное самосозерцание тупого мещанства, хрупкой обывательщины, мечтательного “самооплевания” филистеров и мелких буржуа, “отчаявшихся и уставших”» [12, с. 227]. К изжитию религиозности народных масс вождь большевиков приступает с поистине дьявольским энтузиазмом.

В ленинской трактовке умерщвление веры в сакральное должно было осуществляться методами антирелигиозной пропаганды. Четкое, визуальное, понятное любому человеку действие подходило для этих целей лучше любых плакатов, книг, выступлений и статей. В соперничестве с Церковью за влияние на людей Ленин делает ставку на кинематограф, что порождает совершенно контрастное предшествующему историческому периоду явление. Если при императоре Николае II существовал запрет на изображение святых на экране, то под руководством Владимира Ильича религиозная цензура фильмов трансформируется до неузнаваемости. Глава молодого советского государства с большим рвением санкционировал показы максимально откровенных, шокирующих зрителя кадров попрапия православных святынь.

Так, по прямому указанию Ленина стали демонстрироваться документальные ленты о вскрытии раков с мощами преподобных. На объективы возлагалась обязанность поколебать людскую веру в нетленность тел святых. Из воспоминаний ближайшего соратника Ленина по партии, В. Бонч-Бруевича: «Владимир Ильич всегда спрашивал: снимают ли киноленты, когда вскрывают мощи различных святых?»

— Показать то, чем были набиты попами эти чучела, показать, что покоилось, какие именно “святоści” в этих богатых раках, к чему так много веков с благоговением относился народ и за что так умело стригли шерсть с простолюдина служители алтаря — этого одного достаточно, чтобы оттолкнуть от религии сотни тысяч лиц, — не раз говорил Владимир Ильич» [16, с. 42].

В 1918–1920-х годах развернулась целая кампания по вскрытию мощей почитавшихся Православной церковью святых. Одним из самых «громких» является осквернение останков преподобного Сергия Радонежского.



Рис. 1. Кадр из хроники «Вскрытие мощей преподобного Сергия Радонежского» (1919)

11 апреля 1919 года. Съёмку произвел киноотдел Народного комиссариата просвещения. Вскрытие длилось два часа. В храме присутствовали доктора, профессора, представители властей, красноармейцы, верующие. Под дверями толпилось множество людей, желающих прикоснуться к мощам (вскрытие раки пришлось на время Великого поста).

Заметим, что съёмку производил юный Лев Кулешов. Режиссер описал свою ра-

боту так: «Впервые в церкви Троице-Сергиевской лавры были поставлены юпитера. Магия и гипноз раззолоченных крестов и икон были окончательно аннулированы электропроводами, реостатами и юпитерами. Церковь превратилась в обыкновенный игровой павильон, поставленный для художественной картины и поставленный плохо — столько в нем бутафории! Света на съёмке не хватало <...>, так что часть заснятого в ленту не вошла. Но зато крупные планы дали возможность показать всю процедуру вскрытия “нетленных мощей”» [7].

К заданиям снимать вскрытия мощей привлекались и другие молодые и талантливые режиссеры и операторы. Чтобы ответить на вопрос, почему будущие значительные мастера экрана занимались подобным, достаточно вспомнить, что одновременно с революцией, сокрушавшей старые устои в стране, в кино хлынула новая волна художников, которые жаждали перемен. Новые люди, в своем мире искусства, они выбрали идеи, созвучные большевикам в широком смысле слова — отказ от старых форм. Их Богом было кино, и ему они хотели служить. Это подтверждает и приведенная выше цитата из воспоминаний Л. Кулешова. Визуальное выражение событий, которые ему довелось снимать в Троице-Сергиевой лавре, он оценивает, в первую очередь, сквозь призму «киноглаза».

На следующий же день Ленин дал указание показывать хронику по всей Москве, однако идея масштабной демонстрации встретила затруднение. Обнародован был лишь один фрагмент фильма — не являющийся по существу высоко информативным — и лишь в одном кинотеатре. «Все остальное не получилось “из-за недоброкачественной пленки”, как тогда

объясняли власти. А верующие, конечно, шептались, что этого не допустил сам Преподобный» [8, с. 196].

Тем не менее Ленин, по-прежнему преисполненный уверенности в полезности фильмов для дела агитпропаганды, пожелал закрепить свою власть над кино на законодательном уровне. 27 августа того же, 1919-го, года он подписывает декрет о национализации кинематографа, утвердивший исключительную государственную монополию на производство фильмов. С этого момента для творцов начинается период постоянного, мучительного балансирования между собственными художественными исканиями и заказами сверху.

С учетом новых вводных тактика проведения антирелигиозной пропаганды посредством кино меняется. Вскрытия мощей продолжают, но утрачивают нарочито демонстративный характер. Последнее проявляется в наметившемся отказе от публичности. Действа совершаются как неотъемлемая часть в рамках процесса по составлению описей церковного имущества и последующей его конфискации. На смену документальным кадрам приходят художественные фильмы явно антиклерикального содержания.

В качестве примера можно привести «Чудотворца» (реж. А. Пантелеев, 1922) и «Комбрига Иванова» (реж. А. Разумный, 1923). Первая из названных картин сюжетно словно продолжает традицию вскрытия мощей, поскольку в кадре снова появляется прямое оскорбление православных святых: главный герой разбивает икону и крадет драгоценный камень из оклада.

Однако, в отличие от документальных хроник, данный фильм является поста-



Рис. 2. Кадр из фильма «Чудотворец» (реж. А. Пантелеев, 1922)

новочным, а развитие истории решается в комедийном ключе. Комедией является и лента «Комбриг Иванов», где высмеиваются религиозные принципы поповны, дочери сельского священника, в которую угораздило влюбиться главного героя, командира бригады Рабоче-Крестьянской Красной Армии Иванова. Стоит отметить, что фильм создавался, когда Ленин ввиду болезни уже отошел от дел управления страной, однако соратники в тот момент еще продолжали придерживаться наметленного им направления.

Переход нападок на религию в юмористический жанр по сути ознаменовал собой переход к новым формам использования киноаппарата в целях антирелигиозной пропаганды. Однако и эти свежие методы всецело отвечали идеям атеизма, которых фанатично придерживался Ле-

нин. В качестве дополнительной причины его неослабевающего напора могло быть и то личное, что ему пришлось претерпеть от Церкви. Кажется невероятным, но Ленин и Крупская, два ярых безбожника, были венчаны по православному обряду. Оба пошли на этот шаг вынужденно. Только при условии оформления законного брака двум пойманным, тогда еще подпольным революционерам могли позволить навещать друг друга в ссылке.

ПОТЕПЛЕНИЕ, КОТОРОГО НЕ БЫЛО

В отличие от ленинского, пусть и весьма жесткого, но все же однозначно последовательного отношения к демонстрации религии на экране, сталинская тактика на тот же предмет отличалась большой многоликостью. На то есть сразу несколько причин. Две из них, по мнению автора, являются основными.

Во-первых, сторонники одного политического курса, выходцы из той же партии имели различные пути формирования представлений о вере. Ленин никогда не был истинно религиозен, хотя в детстве и вынужден был посещать церковь, носить крестик, поскольку православия придерживался его отец. Мать будущего предводителя российской революции имела атеистические взгляды. Таким образом, маленький Ульянов испытывал на себе два противоположных влияния, и речь здесь до поры до времени не шла о собственном осознанном выборе.

Со смертью отца, в подростковом возрасте, Ленин отказывается от следования церковным канонам. Отказывается бесповоротно, а возникающие вслед за тем препятствия в виде своеобразного вмеша-

тельства в его жизнь со стороны священников (как вышеупомянутое венчание с Н.К. Крупской), вероятно, еще больше раззадоривают его на борьбу с религией.

Сталин, напротив, нес в себе печать детской веры в Бога. Общеизвестен факт, что будущий генеральный секретарь партии готовился стать священником и ребенком учился в духовной семинарии. Маленький Сосо проявлял повышенное рвение в усвоении религиозных догматов, пел в церковном хоре, исправно посещал службы [1].

Во-вторых, политика Сталина в отношении церкви и фильмов религиозного содержания была во многом продиктована вызовами времени. В отличие от предшественника, руководящего страной сравнительно недолго, Сталин у руля властного аппарата задержался на три десятилетия, которые были пронизаны исключительно важными для страны историческими событиями. Это побуждало главу государства к политическим маневрам.

Взяв за основу критерий государственно-конфессиональных отношений и, как следствие, перемены в них различное мнение лидера страны по поводу демонстрации религии на экране, автор предлагает разделить сталинское время на четыре хронологических этапа:

1. Начальный период пребывания у власти (до конца 1920-х годов).
2. 1930-е — начало 1940-х годов.
3. Великая Отечественная война.
4. Послевоенное время, финальный этап пребывания у власти (1946–1953 годы).

Приняв идеи революции, Сталин официально отмежевался от своей религиозности, даже в кругу друзей позиционируя себя в качестве атеиста: «Летним днем

1911 года знакомая нам Поля Онуфриева подарила “чудаку Иосифу” крест с цепочкой. Крест он тут же снял. В понятиях последовательного марксиста крест и революция были несовместимы». [4, с. 49].

Однако, что кажется весьма интересным, на первых порах руководства страной именно Иосиф Виссарионович не возразил против возобновления издания журнала «Христианин». В 1924 году он снова стал печататься и был запрещен только в 1928 году. Случилось это стараниями опять-таки не Сталина, а Н.К. Крупской и ее партийных единомышленников.

Одновременно с тем до конца 20-х годов кинематограф в целях антирелигиозной пропаганды использовался уже иными, в сравнении с ленинскими, способами. Две ключевых, по мнению автора, черты характерны для сталинской политики в этой области.

Во-первых, был сделан упор на просвещение населения через строго научные концепции. Провокационные вскрытия мощей святых хотя и не прекратились окончательно (впрочем, как упоминалось выше, они утратили театральнo-публичнoй формат), но на передний план вышли научно-популярные фильмы, призванные на основании законов биологии и медицины рассказывать людям о строении человеческого организма, тем самым развенчивая православные догматы о существовании в теле человека таинственного духа.

За эту работу взялись многие видные кинематографисты. Одним из пионеров стал В. Пудовкин с лентой «Механика головного мозга» об условных рефlekсах (1926). Однако в этой картине еще нет прямых отсылок к текстам Священного Писания как несостоятельным.

В 1928 году «недостаток» устраняется. Режиссер с весьма символическим именем Ной Галкин снимает две просветительские картины: «Загадка жизни» и «Любовь в природе». Первый рассказывает о зарождении живого на земле с точки зрения научно обоснованных гипотез и призван опровергнуть библейскую трактовку сотворения мира; второй, повествующий зрителям о способах размножения живых организмов, как легко догадаться, должен был поставить под сомнение верующих идею непорочного зачатия Девы Марии. К работе над этими лентами привлекались лучшие биологи, врачи, химики.

Второй особенностью сталинского подхода к демонстрации религии на экране на первом этапе становится некоторое смещение акцентов на обличение не только (и не столько!) православных, но католических церковников. Яркой иллюстрацией этого замечания служат «Крест и маузер» Владимира Гардина (1925) и «Саламандра» Григория Рошаля (1928). В последнем, в духе вышеназванных научно-популярных фильмов Ноя Галкина, вновь показана конфронтация религии и науки.

И «Крест и маузер», и «Саламандра» вошли в перечень важнейших средств антицерковной пропаганды по версии А.Н. Полтевского, автора книги, выпущенной в 1930-м году (на рубеже двух этапов сталинской политики по отношению к Церкви), «Антирелигиозная фильма» [13]. Брошюра представляет особый интерес для исследователей, так как в ней содержатся практические рекомендации по максимально эффективно-му проведению показов лент, крушащих религиозные догматы. В ней же в данном контексте отмечен и фильм, вошедший

в анналы золотой классики кинематографа, — комедия «Праздник святого Йоргена» режиссера Якова Протазанова, снятая в том же 1930 году. И снова зритель имеет дело с высмеиванием клира, но клира европейского. Впрочем, лента и поставлена по мотивам повести датского писателя Харальда Бергстедта «Фабрика святых».



Рис. 3. Плакат к фильму «Праздник святого Йоргена» (реж. Я. Протазанов, 1930)

ВЕРХОВНЫЙ ЦЕНЗОР

Исходя из вышеизложенного, допустим, что первоначально Сталин стремился реализовывать принцип изжития религиозности масс через кинематограф с некоторой осторожностью. Од-

нако к 1930-м годам ситуация меняется. Власть переходит к ужесточению конфессиональной политики.

Предположительно, это могло быть связано с беспокойством генсека из-за то и дело поднимающей голову партийной оппозиции. Достаточно вспомнить, что Джугашвили первоначально не являлся очевидным претендентом в преемники Ленина и получил власть путем ведения искусных интриг. Осознавая острую потребность в союзниках и понимая, что многие партийцы, имеющие авторитет, не допускают никаких заигрываний с религией, оставаясь убежденными атеистами (как та же Н.К. Крупская), Сталин идет на беспроигрышный с точки зрения дипломатии политический ход — усиливает внимание на Церкви как на классовом враге.

В 1929 году было принято Постановление ВЦИК и СНК «О религиозных объединениях», которое, в отличие от ранее упомянутого декрета об отделении Церкви от государства, лишь декларативно закрепившего факт разделения светского и духовного, вводило правовые нормы функционирования любых конфессиональных обществ. Документ по сути был призван внятно регламентировать деятельность религиозных объединений: от регистрации сообществ до обязательных согласований с партийными органами каждого события, вплоть до получения разрешений на проведение обрядов за оградой зданий, мест нахождения данного религиозного объединения [11].

Одновременно с тем к началу 1930-х годов акцент в антирелигиозной борьбе посредством кинематографа смещается с мягкой конфессиональной политики научпросветфильмов и сарказма в отно-

шении католических священников в комедиях в сторону более жестких методов, в типично ленинском стиле.

К таковым преемственным формам агитпропаганды можно отнести съемки взрыва Храма Христа Спасителя в Москве в декабре 1931-го.



Рис. 4. Взрыв Храма Христа Спасителя в Москве (кадр из кинохроники, 1931)

Оператор В. Микоша, которому было поручено произвести запись, по свидетельству исследователя Ю. Тюрина, крайне переживал о своем вынужденном участии в деле надругательства над знаковым для православного человека собором. «Со временем произошел “переворот” экранного киноизображения: хроникальное свидетельство из разряда массовой коммунистической пропаганды перешло в документальное свидетельство бесчинства большевистских вождей, надумавших надругаться над исторической Россией. Кинооператор из послушного (немного) служащего киностудии волей исторического времени превратился чуть ли не в летописца (запрет на пленку взрыва храма был отменен в конце 80-х)» [17, с. 192–193].

Одновременно с этим на экраны выходят фильмы с уже ярко обозначенными нападками на православных священнослужителей. В 1934 году А. Медведкин снимает «Счастье», в котором с предельной четкостью заявлены главные враги простого народа. Крестьянина обманывают поп, помещик и кулак.

Убийство С.М. Кирова¹ в Смольном в декабре того же года спровоцировало очередной виток борьбы с контрреволюцией. В слепом увлечении поисками и наказанием недругов пролетариата правительство планомерно усиливало репрессии. К 1937–1938 годам они переросли в явление, которое в отечественной исторической науке известно под названием «Большой террор». Не было ни одной сферы жизни советских граждан, которая не ощутила бы на себе ужас давления этого маховика.

Многие церковные служители были расстреляны. В том числе и те, кого власть не тронула в 1920-х. Погиб тогда и архимандрит Кронид, являющийся наместником Троице-Сергиевой лавры на момент, когда в ней проводили съемку вскрытия мощей преподобного Сергия Радонежского.

В кино же зародилось незыблемое правило представления фильмов лидеру государства для вынесения им верховного экспертного суждения. «Сталин заявил об этом Шумяцкому² в январе 1935 года: “[Если я буду смотреть —] это <...> лучше всякой кинокомиссии!”» [цитируется по М. Белодубровской, 2, с. 167].

1 Член Политбюро, руководитель ленинградской парторганизации.

2 Шумяцкий Б.З. — начальник Главного управления кинофотопромышленности, который через три года будет расстрелян по обвинению в шпионаже и контрреволюционной деятельности.

Отныне только от одного человека в государстве зависела судьба любой снятой картины. Множились пленки, оседающие на полках по самым разным претензиям. Разбирательства по поводу некоторых имели резонанс и давали представление о действительных мотивах придирок. В данном ключе показательна ситуация с запрещением картины «Бежин луг» С.М. Эйзенштейна.

«Очевидно, судя по размаху и организации кампании, этой идеологической акции придавалось большое значение, смысл которой, по всей видимости, заключался не только в провоцировании С.М. Эйзенштейна на резкое и окончательное самоопределение в новых общественно-политических обстоятельствах, но и в декларативном отказе от духа новаторства и кинематографической “вольницы” 20-х годов, окончательной переориентации кино на обслуживание идеологических задач» [9, с. 59].

ВОЙНА ВСЕ РАССТАВЛЯЕТ ПО МЕСТАМ

Великая Отечественная война, страшное испытание, выпавшее на долю советского народа, буквально в одночасье доказала, что правительственные антирелигиозные кампании провалились. Люди массово потянулись к священнослужителям за поддержкой и утешением. Митрополит Сергей 22 июня 1941 года обратился к народу с благословением на защиту Родины. 3 июля 1941 года заговорил и генеральный секретарь партии. В первых же сказанных словах прозвучали недвусмысленные христианские нотки: «Братья и сестры!»

В годы войны наметилось послабление политики власти в отношении Православной церкви. В противостоянии против фашистов она стала верным единомышленником государства: проповеди священников серьезно способствовали подъему национального самосознания. Движение навстречу со стороны лидеров партии не замедлило последовать.

Весной 1942 года в Москве разрешили пасхальный крестный ход и даже отменили на одну ночь комендантский час, чтобы все желающие могли принять в нем участие. Обращает на себя внимание и тот факт, что «в ноте наркома иностранных дел В. Молотова “О чудовищных злодеяниях, зверствах и насилиях немецко-фашистских захватчиков в оккупированных советских районах”, опубликованной в № 9 журнала “Большевик” за 1942 год, говорилось о том, что враг не щадит религиозных чувств верующей части советского населения» [цитируется по Ю.В. Гераськину, 3, с. 41].

Вопреки запрету на любую благотворительную деятельность (согласно постановлению «О религиозных объединениях»), Церковь в начале 1943 года организовала сбор средств на оборону страны. Идя на нарушение действующего законодательства, митрополит Сергей попросил разрешения генерального секретаря партии на открытие банковского счета для приема пожертвований. Как пишет историк Д.В. Поспеловский, «Сталин дал свое письменное согласие и от лица Красной армии поблагодарил Церковь за ее труды» [14, с. 187].

Важнейшей приметой налаживания диалога власти и Церкви также явилось санкционирование Сталиным проведения в 1943 году Собора епископов, где митрополит Сергей был избран Патриар-

хом Московским и вся Русь. После его кончины, в 1945 году, состоялся Поместный Собор, на котором главой РПЦ стал митрополит Алексей I. Интронизацию духовного владыки снимали операторы Центральной студии документальных фильмов. Благодаря их же труду в 1948 году создавалась кинохроника «Празднование 500-летия автокефалии Русской православной церкви». Впервые на советских пленках оказались запечатлены события церковной жизни, снятые без облачительных целей.

Надо сказать, что кинематографисты живо отреагировали на трагические события в стране: почти все картины так или иначе были посвящены борьбе с захватчиком. В некоторых из них зритель нашел подтверждение, хотя и не официальное, на отмену запрета на православные темы в художественном кино.

Ярчайшим примером служит «Секретарь райкома» И. Пырьева (1942). Картина завершается звоном колоколов и обращением к Богу: «Господи, спаси землю русскую!» Фрагмент, безусловно, отражал реальные настроения людей.



Рис. 5. Кадр из фильма «Секретарь райкома» (реж. И. Пырьев, 1942)

Наконец, о радикальной смене идеологического курса власти свидетельствует и несколько фрагментов из речей Сталина. В качестве примера достаточно привести цитату из его доклада, громящего повесть Довженко «Украина в огне»:

«Словами врага, немецкого офицера, Довженко так оценивает советский народ:

“<...> Ты знаешь, они не изучают историю. Удивительно. Они уже двадцать пять лет живут негативными лозунгами, отрицаниями Бога, собственности, семьи, дружбы! У них от слова “нация” осталось только прилагательное.

А затем Довженко немало потрудился в своей киноповести, чтобы доказать и подтвердить правильность этой оценки. Как мог Довженко докатиться до такой чудовищной клеветы на советский народ?» [6, с. 699]

«МОЖЕТ, НАМ ПОМОГ САМ ГОСПОДЬ БОГ?»

«Может, нам помог сам Господь Бог?»

Усмехается в «Кубанских казаках» (1949) один из персонажей, с гордостью давая отчет о том, как много хлеба передал его район в закрома Родины. Понадобилось семь лет и Великая Победа, чтобы кинематографическая религиозная вера И. Пырьева, режиссера «Секретаря райкома», категорически преобразилась. Вряд ли подобного рода метаморфоза могла произойти без согласия верховного цензора. Тем более это немыслимо в условиях «малокартинья» и персонального просмотра Сталиным всех лент.

Годом ранее, в 1948-м, первые же рецензии трофейных фильмов³ дали откоро-

3 СССР достался киноархив Третьего рейха с большим количеством лент разных стран.

венное представление о будущей линии поведения власть предержащих в отношении трансляции религии на экране.

Свидетельства прямой религиозной цензуры фильмов исследователю предоставляют документы сборника «Кремлевский кинотеатр». Так, в немецком фильме «Госпожа Бовари» (Производство Эйфоно, 1937), рекомендованном для широкого экрана, потребовалось «значительно сократить религиозную по своему характеру сцену, в которой священник читает молитву над умирающей Бовари» [6, с. 803]. В американском «Принце и нищем» (производство Братьев Уорнер, 1937), предназначенном уже для закрытого экрана, наметили «значительно сократить сцены коронования короля на престол Англии, в частности исключив кадры религиозных обрядов» [6, с. 807].

Некоторым фильмам повезло меньше. Никто, за исключением двух сотрудников Управления пропаганды и агитации, их так и не увидел. Например, аннотация к запрещенной ленте «Крестовые походы» резюмировалась так: «По своей теме и содержанию фильм глубоко религиозный и является проповедью христианства» [15].

Наконец, в кино возвращается и забытый прием антирелигиозной пропаганды первых лет правления Сталина — высмеивание католических священников. В 1950-м М. Калатозов делает фильм «Заговор обреченных» о подавлении мятежа, устроенного американским послом и главой католиков в стране, только что освобожденной советскими войсками от фашизма.

В контексте сказанного интересно попытаться определить личные духов-

ные настроения главы советского государства. В книге исследователя Г. Марьямова «Кремлевский цензор. Сталин смотрит кино» приводится беседа генерального секретаря партии с режиссером Сергеем Эйзенштейном и актером Николаем Черкасовым, которая выявляет, по мнению автора, широкую амплитуду колебаний религиозных эмоций Сталина: от полного отрицания в начале разговора до пожелания коллективу съемочной группы божественной помощи в процессе исправления второй серии картины об Иване Грозном. «Одна из ошибок Ивана Грозного состояла в том, что он не дорезал пять крупных феодальных семейств. Если он эти пять боярских семейств уничтожил бы, то вообще не было бы Смутного времени. А Иван Грозный кого-нибудь казнил и потом долго каялся и молился. Бог ему в этом деле мешал... нужно было быть еще решительнее» [10, с. 85–86]. И тут же, прощаясь: «Дай вам бог, каждый день — новый год. (Смеется.)» [10, с. 86].

Подводя итог, вполне позволительно сделать вывод: неровности в сталинской линии по отношению к Церкви и фильмам с религиозным нарративом говорят о том, что за всю жизнь с темой Бога он так, в первую очередь, для себя самого и не определился. Тенденция начала 1950-х годов подталкивает исследователя к гипотезе, что официальный курс поворачивал к политике охлаждения. Смерть Сталина в марте 1953 года прервала его на подъеме, однако, как показала история, прошло совсем мало времени, прежде чем Н.С. Хрущев подхватил антирелигиозную эстафету своего предшественника.

ЛИТЕРАТУРА

1. Безбожник. 1939. 21 декабря.
2. Белодубровская М. Не по плану. Кинематография при Сталине: монография. М.: НЛО, 2020. 264 с.
3. Гераскин Ю.В. Русская православная церковь, верующие, власть (конец 30-х — 70-е годы XX века). Рязань: Рязанский гос. пед. ун-т им. С.А. Есенина, 2007. 271 с.
4. Громов Е. Сталин: искусство и власть. М.: Эксмо. «Алгоритм», 2003. 544 с.
5. Кино-газета. 1918. № 15.
6. Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: документы / сост. Н.М. Андерсон, Л.В. Максименков (отв. сост.), Л.П. Кошелева, Л.А. Роговая; ред. Г.Л. Бондарева. М.: Росспэн, 2005. 1120 с.
7. Кулешов Л. У истоков советского кино // Кино. 1928. № 45.
8. Листов В.С. История смотрит в объектив. М.: Искусство, 1974. 223 с.
9. Марголит Е. (Изъятые кино): каталог советских игровых картин, не выпущенных во всеобъемлющий прокат по завершении в производстве или изъятых из действующего фильмофонда в год выпуска на экран (1924–1953). М.: Информ.-аналит. фирма «Дубль-Д», 1995. 132 с.
10. Марьямов Г. Кремлевский цензор. Сталин смотрит кино: заметки. М.: Киноцентр, 1992. 128 с.
11. О религиозных объединениях // Собрание узаконений и распоряжений рабоче-крестьянского правительства РСФСР. Москва, 1917–1938. 1929. Отд. 1. № 21. Ст. 353. С. 474–483.
12. Полное собрание сочинений / В.И. Ленин; Ин-т марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. Изд. 5-е. М.: Госполитиздат, 1958. Т. 48.
13. Полтевский А.Н. Антирелигиозная фильма: справ.-метод. пособие по работе с антирелигиозной фильмой в клубе и избирательной. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1930. 32 с.
14. Поспеловский Д.В. Русская православная церковь в XX веке. М.: Республика, 1995. 511 с.
15. Сааков Ю. Высочайшая цензура. Два эпизода из истории кинематографа // Новый мир. 2004. № 3.
16. Самое важное из всех искусств. Ленин о кино: сборник документов и материалов / сост. и авт. предисл. канд. ист. наук А.М. Гак. 2-е изд., доп. М.: Искусство, 1973. 243 с.
17. Тюрин Ю. История и киноистификации. Кино, правда истории, духовные традиции. М.: НИИ киноискусства, 2008. 296 с.

REFERENCES

1. Bezbozhnik [The Atheist]. 1939. 21 dekabrya. (In Russ.)
2. Belodubrovskaya, M. Ne po planu. Kinematografiya pri Staline [Not according to plan. Cinema under Stalin]. Moscow, NLO Publ., 2020. 264 p. (In Russ.)
3. Geras'kin, U.V. Russkaya pravoslavnaya zerkov', veryushie, vlast' (konetz 30-h — 70-e godi XX veka) [Russian Orthodox Church, believers, authorities]. Ryazan', Ryazanskii gos.ped. un-t im. S.A. Esenina Publ., 2007. 271 p. (In Russ.)
4. Gromov, E. Stalin: iskusstvo i vlast' [Stalin: art and authority]. Moscow, Eksmo Publ., 2003. 544 p. (In Russ.)
5. Kino-gazeta [Film newspaper]. no. 15, 1918. (In Russ.)
6. Kremlevskii kinoteatr [Cinema theatre of Kreml']. 1928–1953: dokumenti. Moscow, Rosspen Publ., 2005. 1120 p. (In Russ.)
7. Kuleshov, L. U istokov sovetskogo kino [At the origins of soviet cinema]. Kino, no. 45, 1928. (In Russ.)

8. Listov, V.S. Istoriya smotrit v ob'ektiv [History looks into the lens]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 223 p. (In Russ.)
9. Margolit, E. (Iz'yatoe kino): katalog sovetskih igrovih kartin, ne vipushennyh vo vse-souznii prokat po zavershenii v proizvodstve ili iz'yatih iz deistvuishego fil'mofonda v god vipuska na ekran (1924–1953). Moscow, inform.-analit. firma "Dubl'-D" Publ., 1995. 132 p. (In Russ.)
10. Mar'yamov, G. Kremlevskii zensor. Stalin smotrit kino: zametki [Kremlin censor: Stalin watches movies]. Moscow, Kinozentr Publ., 1992. 128 p. (In Russ.)
11. O religioznykh ob'edineniyah // Sobranie zakonov i rasporyazhenii rabochekrest'yanskogo pravitel'stva RSFSR [About religious associations // Collection of Laws and regulations of the Workers' and Peasants' Government of the RSFSR]. Moscow, 1917–1938. 1929. Otd. 1. No. 21. St. 353. pp. 474–483.
12. Lenin, V.I. Polnoe sobranie sochinenii / In-t marksizma-leninizma pri ZK KPSS. [Complete Works / Institute of Marxism-Leninism under the Central Committee of the CPSU] Izd. 5-e., vol. 48. Moscow, Gospolitizdat Publ., 1958. (In Russ.)
13. Poltevskaia, A.N. Antireligioznaya fil'ma [Anti-religious cinema]. sprav.-metod. posobie po rabote s antireligioznoi fil'moi v klube i izbe-chital'ne. Moscow, Gos. izd-vo hudozh. lit-ri, 1930. 32 p. (In Russ.)
14. Pospelovskii, D.V. Russkaya pravoslavnaia tserkov' v XX veke [Russian Orthodox Church in the 20th century]. Moscow, Respublika Publ., 1995. 511 p. (In Russ.)
15. Saakov, U. Visochaishaya zensura. Dva episode iz istorii kinematografa [Censorship. Two episodes from the history of cinema]. Novii mir, no. 3, 2004. (In Russ.)
16. Samoe vazhnoe iz vseh iskusstv. Lenin o kino: sbornik dokumentov i materialov[. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973. 243 p. (In Russ.)
17. Turin, U. Istoriya i kinomistifikatsii [History and movie hoaxes]. Kino, pravda istorii, duhovnye traditsii [Cinema, the truth of history, spiritual traditions]. Moscow, NII kinoiskusstva Publ., 2008. 296 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **31.01.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **15.03.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **25.03.2025**



Архивные документы как источник данных для анализа производственных этапов фильма «Двенадцатая ночь» (реж. Я. Фрид, 1955)



О.В. Калько¹

Федеральное государственное учреждение культуры
«Государственный музей кино», ул. проспект Мира, 119,
павильон № 36, Москва, 129223, Россия.

ORCID ID: 0009-0007-5649-1055

evpatorianka@gmail.com

АННОТАЦИЯ

В статье рассмотрена актуальность применения архивных документов в исследовании процесса изготовления костюмов героев. Основываясь на документах студии «Ленфильм», проведен анализ, раскрывающий основные производственные этапы комедии «Двенадцатая ночь». Новизной обладает освещение редких архивных данных — фотопроб актеров на главные роли, заседаний художественного совета и смет на отшив костюмов. Выбор материалов для костюмов отражен в смете и основан на живописных источниках XVI века.

ключевые слова

архивные документы, кинопроизводство, расчетные сметы, кинокостюм, исторический костюм, ренессансная культура

для цитирования

Калько О.В. Архивные документы как источник данных для анализа производственных этапов фильма «Двенадцатая ночь» (1955 г., реж. Я. Фрид). *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 2. С. 48–60. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-48-60>

¹ **Ольга Викторовна Калько**

старший научный сотрудник Государственного музея кино, соискатель ученой степени кандидата наук. AuthorID: 1266968

© О.В. Калько, 2025

Archival Documents as a Source for Analyzing the Production Stages of the Film "Twelfth Night" (1955, directed by Y. Fried)

Olga V. Kalko¹

Federal State Cultural Institution «State Cinema Museum», Mira Avenue, 119, Pavilion No. 36, Moscow, 129223, Russia.

ORCID ID: 0009-0007-5649-1055

evpatorianka@gmail.com

ABSTRACT

The article examines the relevance of archival material in researching the process of making film costumes. By turning to the documents of the "Lenfilm" studio, the author reveals the main production stages of the comedy "Twelfth Night". The novelty of the research is in the coverage of rare archival data: screen tests of the actors for the main roles, expert board meetings and estimates for sewing period costumes including the choice of the materials based on the 16th century pictorial sources.

keywords

archival documents, film production, estimates, movie costumes, period costume, Renaissance culture

for citation

Kalko O.V. Archival documents as a source for analyzing the production stages of the film "Twelfth Night" (1955, directed by J. Fried). *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 2, pp. 48–60. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-48-60>

¹ **Olga V. Kalko**

Senior Researcher of the Federal State Cultural Institution «State Cinema Museum», Cand. Sci. degree seeker (in Art History). AuthorID: 1266968

ВВЕДЕНИЕ

Документы, сопровождающие производство кинофильма, представляют уникальную возможность для исторического анализа, позволяют почерпнуть сведения о результатах заседаний художественных советов, об актерских пробах, стоимости съемочных этапов. Изучая эти данные, можно не только получить информацию о технических и организационных аспектах кинопроизводства, но погрузиться в историю, уловить дух времени. Анализ таких документов способен раскрыть творческие решения режиссера и художников фильма, дать обоснование выбора материалов для изготовления костюмов, в этом заключается актуальность исследования.

В статье предлагается провести комплексный анализ архивных материалов, целью которого является определение критериев выбора актеров для исполнения главных ролей и некоторые начальные этапы создания костюмов героев фильма «Двенадцатая ночь» (1955). Сведения, полученные из архивных документов, способны дать более полную и развернутую картину производственного процесса кинофильма. Некоторые данные исследуются и публикуются впервые.

«Двенадцатая ночь, или Что угодно» экранизировалась неоднократно. Названия фильмов чаще всего базируются на одноименном названии пьесы, иногда усеченные или видоизмененные: «Двенадцатая ночь», «Двенадцатая ночь, и Как вам угодно», «Двенадцатая ночь, или Что вам угодно», «Королевская ночь», «Ночь королей», «Никакого греха», «Виола и Себастьян», «Ночь ошибок» и др. Далее предлагается называть все постановки известной пьесы В. Шекспира «Двенадцатая ночь, или Что угодно» упрощенно — «Двенадцатая ночь».

Шестьдесят две кино- и телепостановки, начиная с немых черно-белых фильмов начала XX века и до настоящего времени, доказывают мировую востребованность этой пьесы Шекспира и его творчества в целом.

ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЙ ЭТАП ПРОИЗВОДСТВА ЦВЕТНОГО ПОЛНОМЕТРАЖНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА «ДВЕНАДЦАТАЯ НОЧЬ»

Первой экранизацией произведения «Двенадцатая ночь, или Что угодно» в СССР становится кинофильм 1955 года режиссера Я. Фрида. Прославленные и любимые постановки музыкальных фильмов и комедий «Двенадцатая ночь» (1955), «Собака на сене» (1977), «Летучая мышь» (1979), «Благочестивая Марта» (1980), «Сильва» (1981), «Дон Сезар де Базан» (1989), «Тартюф» (1992) можно считать уникальным режиссерским успехом, в котором прослеживается особый творческий почерк и стиль.

Специалистами Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга обозначено следующее: «Сценарный план фильма, представленный Я. Фридом на заседании Художественного совета “Ленфильма” 4 сентября 1954 года, отвечал духу пьесы В. Шекспира. На совете было принято решение трактовать комедию как жизненный, реальный сюжет, отражающий типичные для эпохи Возрождения характеры и действия. Фильм должен был стать волнующим и жизнеутрачивающим, веселым и увлекательным» [1].

Там же: «Перед Я. Фридом встала интересная, но очень трудная задача — вос-

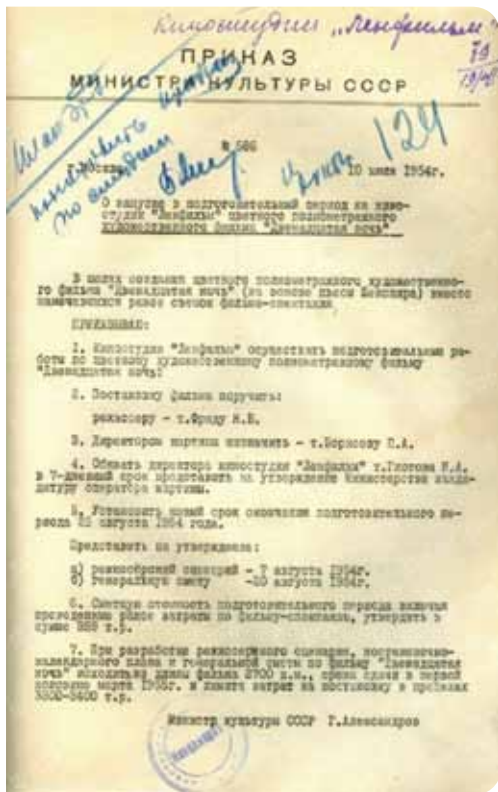


Рис. 1. Приказ Министерства культуры СССР от 10 июля 1954 года № 586 о запуске в подготовительный период на киностудии «Ленфильм» цветного полнометражного художественного фильма «Двенадцатая ночь».

произвести весь сюжет комедии кинематографическими средствами. В результате режиссер для консультаций по тексту комедии и эпохе Возрождения привлёк шекспироведов, историков, культурологов и многих других специалистов, часть из которых должна была всегда присутствовать на репетициях и во время всех съёмок, а также проводить с артистами тренировочные занятия» [1].

На студии «Ленфильм» сохранены архивные документы об этапах производства комедии «Двенадцатая ночь»

(1955), в которых отражено обоснование выбора актеров на главные роли, сметные данные кинопроизводства, стенограммы заседаний художественного совета и др.

Исходя из архивных записей, можно сделать вывод, что первоначальный замысел заключался в создании монохромной версии комедийного фильма. В приказе Министерства культуры СССР данный вариант называется фильмом-спектаклем, и лимит затрат на черно-белый фильм был менее значителен, чем на цветную киноленту. Однако после рассмотрения и анализа кинематографических тенденций было принято стратегическое решение о переходе к производству полноцветной версии киноленты, как технически более прогрессивной и востребованной зрителем. Образы персонажей в ярких, исторически достоверных костюмах выглядят объемнее, привлекательнее, их характеристики раскрываются точнее [6].

ОБОСНОВАНИЕ ВЫБОРА АКТЕРСКОГО СОСТАВА ФИЛЬМА

Область нашего исследовательского внимания лежит преимущественно в сфере визуальной части фильмов Я. Фрида. Его первый костюмированный фильм — экранизация классической комедии Шекспира «Двенадцатая ночь» (1955), в которой Я. Фрид является не только режиссером, но и автором сценария.

Главные роли исполнили: Клара Лучко (Виола и Себастьян), Алла Ларионова (Оливия), Вадим Медведев (Орсино), Георгий Вичин (сэр Эндрю), Анна Лисянская (Мария), Василий Меркурьев (Мальволио), Бруно Фрейндлих (шут Фесте) и др. [10].



а

б



в

г

д



е

ж

Рис. 2. а) В. Меркурьев — Мальволио, б) В. Медведев — герцог Орсино, в) А. Лисянская — Мария, г) Г. Вицин — сэр Эндрю, д) А. Ларионова — Оливия, е) Б. Фрейндлих — шут Фесте, ж) Яншин — Сэр Тоби Белч, А. Лисянская — Мария, С. Филиппов — Фабиан

Одним из ключевых аспектов кинематографического процесса является кастинг, который требует не только визуального соответствия актера образу персонажа, но и глубокого понимания его психологии. Это критически важно для создания кинематографического нарратива, поскольку неправильный выбор актерского состава может привести к диссонансу в формировании художественного образа персонажа и, как следствие, к коммерческому провалу кинопроекта. Архивы киностудии «Ленфильм» содержат уникальные фотодокументы,

свидетельствующие о выборе актеров для «Двенадцатой ночи». Фотопробы иллюстрируют альтернативные варианты воплощения знакомых нам персонажей, что подчеркивает многовариантность актерской палитры в кинематографе. Наиболее тщательно отнеслись к поиску главных героев фильма. Роли Виолы, Себастьяна и Цезария предстояло исполнить одной актрисе, что является трудной актерской и режиссерской задачей. На главную роль пробовались: О. Лебзак, Н. Семенцова, Э. Быстрицкая, И. Кондратьева, А. Елекоева, К. Лучко [9].



Рис. 3. Актерские фотопробы: а) О. Лебзак, б) Н. Семенцова, в) Э. Быстрицкая, г) И. Кондратьева, д) А. Елекоева, е) К. Лучко

В протоколах заседания художественного совета обсуждается выбор актеров на заглавные и второстепенные роли фильма, характеризуются их внешние данные, актерский потенциал для формирования задуманного образа персонажей. Например, обосновывая выбор актрисы на заглавную роль, Г. Козинцев приводит следующие характеристики персонажа: «Виола — это переодевшаяся в мужской костюм девушка, необыкновенно смышленная, быстрая, умная, энергичная. Это — авантюра. Это дух авантюры, который опять-таки живет в эпохе... Мне представляется, что Виола из тех девушек, которые скачут на конях и борются на рапирах и замечательно играют в мяч, одновременно с умением переводить на 12 языков. Это девушка, одаренная ртутью, с блеском в глазах. Вот что хотелось видеть в Виоле».

Я. Фрид сообщает о процессе выбора актеров так: «Хотел сказать членам художественного совета об одной трудности. Я занимаюсь поисками актеров не две недели, а очень много времени, поэтому мы очень тщательно занимались поисками актеров на молодые роли. Здесь я хочу сослаться на свой педагогический опыт. Актриса, исполняющая роль Виолы, должна быть красива, достоверна в роли юности, она должна владеть шпагой, сидеть на лошади, она должна быть романтической по своим физическим данным. Найти молодых актеров чрезвычайно трудно...» [2].

Можно сделать вывод, что среди актрис, претендовавших на роль Виолы, необходимыми внешними характеристиками и высокой спортивной подготовкой обладала К. Лучко, что обуславливает окончательный выбор художественного совета.

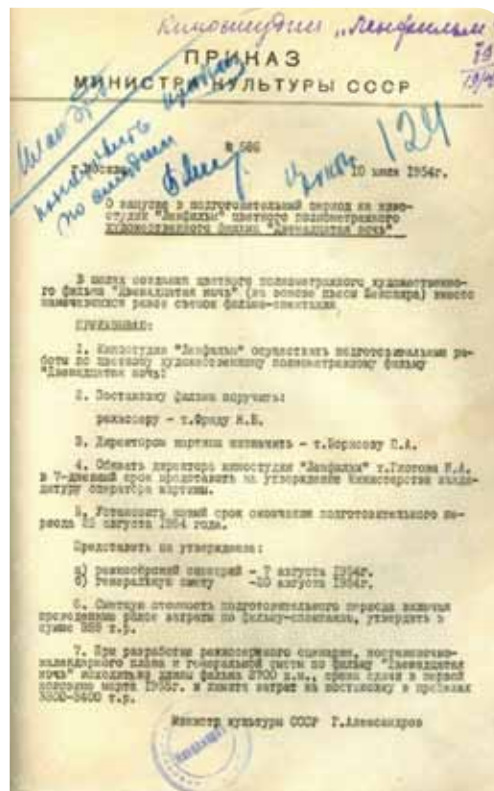


Рис. 4. Протокол заседания художественного совета. Просмотр и обсуждение актерских проб картины «Двенадцатая ночь» от 26.10.1954 г.

ОБОСНОВАНИЕ ВЫБОРА МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ ИЗГОТОВЛЕНИЯ КОСТЮМОВ ГЕРОЕВ

Не менее интересны с исторической и технологической точки зрения документы, характеризующие выбор материалов для костюмов героев.

Сохранились уникальные архивные данные со сметой на костюмы всех героев комедии. Например, из описи возможно узнать количество изделий в костюме,

выбор материалов и фурнитуры для каждого костюма и их стоимость. В таблице также фигурируют суммы заработной платы швей и подытожены общие затраты. Всего смета содержит 139 листов.

На заглавной странице данного документа можно проанализировать составляющие костюма герцога Орсино (В. Медведев). Далее освещены особенности выбора материалов для костюмов Виолы (Цезарио) и Себастьяна (К. Лучко), затем графини Оливии и остальных персонажей фильма [7].

Проанализировав табличные данные сметы, составим представление о характеристиках предлагаемых материалов. Например, платье главной героини Виолы отшивалось из 12 м атласа, с добавлением 5 м бархата. Для изготовления юбки предложен сатин «Новость» (6 м) и парча (3 м). Также костюм дополняет газовое покрывало, атласные туфли и кошелек из парчи на подкладке. Для формирования объемной формы в костюм внесены две нижние юбки из бязи. Общая стоимость изготовления костюма составляет 2397 руб. 25 коп.

Данный выбор материалов обоснован глубокими знаниями периодизации истории моды. Художник по костюмам А. Дандурян предлагает героине образ благородной дамы эпохи Возрождения. Костюм Виолы может быть отражением моды европейской знати.

Французские дамы обладали роскошными и менее строгими, чем в Англии и Испании, костюмами. Цвета в костюме преобладают светлые, пастельные: розовый, белый, золотистый. В процессе концептуализации визуального образа художник мог опираться на творения авторства Франсуа Клуэ, используя их в качестве точек отсчета для достижения

стилистической гармонии и эстетической целостности.

Например, можно взять за основу известный портрет королевы Франции XVI века Елизаветы Австрийской (1554–1592), жены короля Карла IX.



Рис. 5. Портрет королевы Франции Елизаветы Австрийской

Молодая женщина изображена в дорогом платье, конструктивное решение которого находит отражение в общеевропейской моде: плотный лиф формирует фигуру, конусообразная нижняя часть изделия соответствует модным направлениям XVI века. На белом фоне атласного платья расположены ритмично повторяющиеся флористические орнаментальные мотивы бежево-золотого оттенка. Для отделки использованы отвороты из меха горностая, что позволялось только знатным особам королевской крови. Французский чепец — арселе

(характерный и значимый атрибут моды XVI века) декорирован жемчугом и драгоценными камнями, костюм дополнен дорогими украшениями. Образ создан не просто богатый и знатный, но и намекает на добродетель обладательницы платья с помощью светлой цветовой гаммы, шелковых деталей и жемчуга [11].

Праздничный костюм Виолы соответствует данному выше описанию костюма королевы Франции, цветовой гаммой и некоторыми деталями повторяет его.



Рис. 6. Золотое платье главной героини

Таким образом, основываясь на живописи эпохи Возрождения, художник обосновывает выбор материалов и количества предметов костюма, отраженных в смете. В результате формируется женственный

образ персонажа, что отвечает режиссерской задаче и соответствует сюжету пьесы В. Шекспира. Женственность главной героини символически подчеркивается золотым цветом платья, рукава которого выполнены из белого шелка. Белые детали платья символизируют девственность, чистоту и добродетельность персонажа. Данный образ является свадебным торжественным. Юную красавицу сыграть актрисе было не так сложно, как воплотить образы мужские. Перевоплощение в представителя мужского пола является сложной задачей, с которой К. Лучко справилась блестяще.

Мужские костюмы главных героев — Цезарю и Себастьяна трудоемки в изготовлении и содержат множество предметов гардероба. Колет и штаны выполнены из 6 м черного бархата, работа с которым требует высокой квалификации закройщика и портного, а также знаний особенностей обработки деталей на специальном оборудовании для ворсовых тканей. В перечне сметы среди прочих материалов указаны — холст и волос. Эти материалы использованы для дублирования деталей, придания жесткости верхнему изделию в области плечевого пояса и грудной клетки. Посредством задеиствования в пошиве жестких формирующих материалов достигается получение необходимой формы и объема деталей. В состав костюма входит плащ — в смете указан как «двойной», значит, можно сделать вывод, что изделие посажено на подкладку. Костюм дополняют сапоги, перчатки, берет, портупья. Стоимость мужского костюма составляет 2700 руб. 07 коп. [7, с. 56–57].

Костюмы Виолы (Цезарю) и ее брата Себастьяна схожи, отличительными

элементами обладают они в нескольких деталях, но детали эти характеризуют персонажей и отличают их друг от друга. Оба костюма выполнены из черного бархата, что отражает благородное происхождение героев. Особенно черный бархат ценился в Испании. Возможно, источником творчества для разработки костюмов двух главных героев художником является композиционное решение костюма Испанской моды XVI века [3].

На портрете правителя Испании Филиппа II, созданного Тицианом, можно увидеть подобную форму и цветовую гамму костюма. Портрет написан маслом, датируется 1550 годом, на сегодняшний день находится в музее Прадо в Мадриде.



Рис. 7. Портрет короля Испании Филиппа II



Рис. 8. Костюм Цезарио



Рис. 8. Костюм Себастьяна

Оба костюма имеют прилегающую силуэтную форму колета, втачной рукав и объемные бриджи. При этом костюмы персонажей не могут быть полностью идентичными, зритель должен четко различать героев на экране, так как по сюжету пьесы они близнецы. Художником предложены отличительные детали. Костюм Цезарио (Виолы) более кокетливо

декорирован, чем костюм Себастьяна. Золотой тесьмой выложен ритмично повторяющийся ромбовидный орнамент по передней части колета и брюк. Белый отложной воротник подчеркивает нежность кожи персонажа. Костюм Себастьяна более практичен и по-мужски строг, данные характеристики подчеркнуты визуальным образом героя.

В книге воспоминаний К. Лучко так пишет о процессе примерки костюмов и гриме ее персонажей в фильме «Двенадцатая ночь»: «Долго искали грим и костюмы. “Ленфильм” славился замечательными мастерами, которые великолепно шили классические костюмы. Сначала я снялась в одном гриме, Себастьяна: сделали мне нос с горбинкой, густые брови, чтобы лицо было более мужественным. А потом сделали грим на Виолу — красивая прическа, роскошное платье. А когда Виола переодевается в мужской костюм — грим Цезарио. Я ежедневно снималась то в роли Себастьяна, то в роли Виолы. А каждый грим занимал у меня полтора часа» [4, с. 16].

Костюмы героев фильма Я. Фрида «Двенадцатая ночь» выполнены профессионально, спроектированы соответственно историческому периоду моды эпохи Возрождения, не перегружены излишним декором. Костюм героя не всегда повторяет точно исторические аналоги, но определенно базируется на них в ключевых деталях. Если бы костюм в кадре являлся полной исторической репликой костюма XVI века, он выглядел бы громоздко и существовал обособленно от персонажа, не отражая характеристик героя, согласно режиссерской задумке.

Исследовательский интерес представляет документ с расчетами, в ко-

тором указаны цены на изготовление костюмов нескольких главных персонажей. Самыми дорогими стали костюмы графини Оливии — цена за два платья персонажа составила 6062 рубля. В документе о «Пошивке костюмов английских 16–17 веков для к/картины “Двенадцатая ночь”» отмечено, что справка дана «по ценнику Министерства кинематографии за 1952 год». Там же имеется рукописная ремарка: «Стоимость костюмов включить в предъёмочный период» [8].

20 августа 1955 года фильм был принят Главным управлением по производству фильмов Министерства культуры СССР для проката. Премьера кинокартины состоялась 21 ноября. Это была первая отечественная экранизация данного шекспировского произведения. Фильм стал лидером отечественного кинопроката в 1955 год. За очень короткий период в нашей стране его посмотрело около 30 миллионов зрителей.

Костюмы Виолы, Цезарио и Себастьяна раскрывают характеристики героя, выделяя особенности каждого персонажа. Образы трех героев, созданные одной актрисой, сложны и многогранны, внешне разнятся. Актерское мастерство К. Лучко высокого уровня дарит персонажам личностные характеристики, задуманные самим Шекспиром, что по достоинству оценено и на родине автора. В 1955 году фильм Я. Фрида «Двенадцатая ночь» получил награду на фестивале в Эдинбурге, как лучший иностранный фильм. Позже советская актриса была признана в Англии «Женщиной тысячелетия» за заслуги в мировом кинематографе.

ВЫВОД

Изучение архивных документов дает возможность проследить этапы производства кинокартины, ознакомиться с фотопробами актеров на главные роли, изучить аспекты изготовления и стоимости костюмов. Особый интерес представляют способы формирования образов героев посредством их костюмов. Согласно документам сметы на изготовление костюмов, можно определить те исторические периоды в истории костюма, на которые опирался художник при создании образа главных и второстепенных героев

экранизации пьесы Шекспира «Двенадцатая ночь». Благодаря пониманию процессов сменяемости модных элементов костюма эпохи Возрождения художник, основываясь на моделях-аналогах, выполняет эскизный проект, обосновывает подбор материалов и фурнитуры, выбирает способы формообразования исторических деталей костюма. Таким образом, костюм визуально отвечает образцам старинной одежды. Костюмы главных героев комедии «Двенадцатая ночь» раскрывают характеристики персонажей по задумке драматурга пьесы и режиссера фильма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вильям Шекспир на «Ленфильме». Электронный проект, посвященный году российского кино. Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. «12-я ночь» режиссер Я. Фрид. Фонд Р-257. Опись 20-1. Дело 75.
2. Заседание художественного совета. Просмотр и обсуждение актерских проб картины «Двенадцатая ночь» от 26.10.1954 года. ЦГАЛИ СПб.
3. Келли Ф., Швабе Р. История костюма и доспехов. От крестоносцев до придворных щеголей / пер. с англ. Т.Е. Любовской. М.: ЗАО «Центрополиграф», 2022. 216 с.
4. Лучко К.С. Я — счастливый человек. М.: Вагриус, 2007. 298 с.
5. Приказ Киностудии «Ленфильм». ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 17. Д. 646. Л. 44.
6. Приказ Министерства культуры СССР от 10 июля 1954 года. № 586 о запуске в подготовительный период на киностудии «Ленфильм» цветного полнометражного художественного фильма «Двенадцатая ночь». ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 17. Д. 644. Л. 124.
7. Смета на пошивку костюмов по кинокартине «Двенадцатая ночь». ЦГАЛИ СПб. Ф. 25. Оп. 17.
8. Справка о пошивке костюмов английских 16–17 веков для к/картины «Двенадцатая ночь». ЦГАЛИ СПб. Ф. 275. Оп. 17. Д. 797. Л. 139.
9. Фотопробы. ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 20. Д. 69. Л. 1.
10. Фотопробы. ЦГАЛИ СПб. Ф. 586. Оп. 1. Д. 15. Л. 6.
11. Mikhaila N., Malcolm J. The Tudor Tailor. Reconstructing 16th-century dress. Hollywood: Costume and Fashion Press, an imprint of Quite Specific Media group Ltd., 2017. 160 p.

REFERENCES

1. Vil'yam Shekspir na Lenfil'me. E'lektronny'j proekt, posvyashhenny'j godu rossijskogo kino [William Shakespeare at Lenfilm. An electronic project dedicated to the year of Russian cinema]. Central'ny'j gosudarstvenny'j arxiv literatury i iskusstva Sankt-Peterburga. "12-ya noch'" rezhisser Ya. Frid. Fond R-257. Opis' 20-1. Delo 75. (In Russ.)

2. Zasedanie xudozhestvennogo soveta. Prosmotr i obsuzhdenie akterskix prob kartiny` "Dvenadczataya noch`" ot 26.10.1954 [Meeting of the Art Council. Viewing and discussion of the acting samples of the film "Twelfth Night" from 10/26/1954]. CzGALI SPb. (In Russ.)
3. Kelli, F., Shvabe, R. Istoriya kostyuma i dospexov. Ot krestonoscev do pridvornyx sh-hegolej [Short History of Costume and Armour], per. s angl. T.E. Lyubovskoj. Moscow, ZAO Centropoligraf Publ., 2022. 216 p. (In Russ.)
4. Luchko, K. Ya — schastlivyj chelovek [I am a happy man]. Moscow, Vagrius Publ., 2007. 298 p. (In Russ.)
5. Priказ Kinostudii "Lenfil'm" [The order of the Lenfilm Film Studio]. CzGALI SPb. F. 257. Op. 17. D. 646. L. 44. (In Russ.)
6. Priказ Ministerstva kul'tury` SSSR ot 10 iyulya 1954. No. 586 o zapuske v podgotovitel'nyj period na kinostudii "Lenfil'm" czvetnogo polnometrazhnogo xudozhestvennogo fil'ma "Dvenadczataya noch`" [Order No. 586 of the USSR Ministry of Culture dated July 10, 1954 on the launch of the color full-length feature film Twelfth Night at the Lenfilm Studio during the preparatory period]. CzGALI SPb. F. 257. Op. 17. D. 644. L. 124. (In Russ.)
7. Smeta na poshivku kostyumov po kinokartine "Dvenadczataya noch`" [Cost estimate for sewing costumes based on the movie "Twelfth Night"]. CzGALI SPb. F. 25. Op. 17. (In Russ.)
8. Spravka o poshivke kostyumov anglijskix 16–17 vekov dlya k/kartiny` "Dvenadczataya noch`" [Information about the tailoring of English costumes of the 16th and 17th centuries for the painting "Twelfth Night"]. CzGALI SPb. F. 275. Op. 17. D. 797. L. 139. (In Russ.)
9. Fotoproby` [Photo tests]. CzGALI SPb. F. 257. Op. 20. D. 69. L. 1. (In Russ.)
10. Fotoproby` [Photo tests]. CzGALI SPb. F. 586. Op. 1. D. 15. L. 6. (In Russ.)
11. Mikhaila, N., Malcolm, J. The Tudor Tailor. Reconstructing 16th-century dress. Hollywood: Costume and Fashion Press, an imprint of Quite Specific Media group Ltd., 2017. 160 p.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **21.12.2024**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **23.02.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **15.03.2025**

УДК: 778.5И(091)+778.5И(092)1
[10.69975/2074-0832-2025-64-2-61-71](https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-61-71)

Научная статья | Research article



Тоска по жертвоприношению в картине Р. Бressона «Вероятно, дьявол»



И.К. Селиверстов¹

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.

ORCID ID: 0009-0005-7835-8912

igrslvrstv81@gmail.com

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена ситуации ритуального кризиса в обществе потребления на материале фильма «Вероятно, дьявол» Робера Брессона. В работе анализируются основные черты ритуального кризиса: отсутствие коллективного мифа и ритуала, утрата связи с сакральным и невозможность организовать сообщество. Рассмотрен герой в ситуации ритуального кризиса, чья цель — восстановить связь с сакральным путем церемониального самопожертвования. В итоге анализа автор статьи приходит к выводу, что главный герой фильма терпит неудачу в попытке восстановить эту связь — стремление к мученичеству через ритуальное самопожертвование оказывается всего лишь банальным убийством.

ключевые слова

кинематограф, Р. Брессон, жертвоприношение, ритуальный кризис, общество потребления, миф, ритуал, сакральное

для цитирования

Селиверстов И.К. Тоска по жертвоприношению в картине Р. Брессона «Вероятно, дьявол». *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 2. С. 61–71.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-61-71>

¹ **Игорь Константинович Селиверстов**

аспирант ВГИКа. AuthorID: 1236194

© И.К. Селиверстов, 2025

Longing for Sacrifice in “The Devil, Probably” by R. Bresson

Igor K. Seliverstov¹

S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK),

3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia.

ORCID ID: 0009-0005-7835-8912

inrosyarpak@mail.ru, igrslvrstv81@gmail.com

ABSTRACT

This article uses R. Bresson’s film “The Devil, Probably” as a case study of a ritual crisis in the consumer society. The researcher looks into the main aspects of the ritual crisis – absence of collective mythology and ritual, loss of connection with the sacred and inability to form a community – through focusing on a character whose goal is to restore connection with the sacred via ceremonial self-sacrifice. As a result, the author of the article comes to the conclusion that the protagonist of the film fails in his attempt, and his striving for martyrdom through ritual self-sacrifice turns out to be just a plain murder.

keywords

cinema, R. Bresson, sacrifice, ritual crisis, consumer society, myth, ritual, sacred

for citation

Seliverstov I.K. Longing for sacrifice in “The devil, probably” by R. Bresson. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 2, pp. 61–71.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-61-71>

¹ **Igor K. Seliverstov**

post-graduate student, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

AuthorID: 1236194

ВВЕДЕНИЕ

Что, если общество потеряет коллективный миф и коллективный ритуал? Что, если произойдет ритуальный кризис, в ходе которого потеряется связь с сакральным? Именно такая ситуация происходит в картине Робера Брессона «Вероятно, дьявол», сюжет которой обращается к темам экзистенциальной пустоты общественной жизни, пустоты устаревших ритуалов и, наконец, пустоты индивида, брошенного в общество, которого не существует. Иными словами, Р. Брессон описывает общество потребления, которое «если не производит больше мифа, то потому, что оно само является своим собственным мифом» [2, с. 242].

Отсутствие коллективного мифа и, как следствие, отсутствие коллективного ритуала в обществе потребления порождает чувство пустоты, о котором размышляет автор картины, утверждая, что пустота вокруг порождает пустоту внутри отдельного человека [3, с. 9]. Что такое ритуал? Зачастую, когда говорят о ритуале, имеют в виду религиозные сообщества, чья общественная жизнь целиком и полностью строится вокруг отправления культа божества. Любой ритуал состоит из жречества, божества, участников ритуала и, конечно же, жертвы. На практике ритуал в жизни общества — это сложное, многосоставное явление, которое одинаково регулирует сакральную и профанную области жизни коллектива и отдельного человека. Ритуал — это явление в первую очередь социальное, которое не может существовать без коллектива. Функция ритуала — актуализировать миф, который, по мысли А.Ф. Лосева, является подлинной и конкретной реальностью [10, с. 463]. Миф не является атавизмом традиционных обществ [8].

Он формирует и одновременно изменяется под воздействием исторического времени [1, с. 265–320]. Но при этом всегда остается явлением глубоко социальным. Понятие мифа, безусловно, связано с понятием сакрального и религии, а религия — явление социальное. Э. Дюркгейм пишет: «Религия — это взаимосвязанная система верований и практик, относящихся к сакральным вещам... которые объединяют всех своих приверженцев в единую моральную общность» [6, с. 35]. Следовательно, сакральное связано с понятием «общество». С помощью ритуалов общество наделяет онтологической значимостью не только божество, но и общественную жизнь; обожествляет не только божество, но и само себя. Но как это происходит? С помощью мифа и ритуала. С помощью «системы верований и практик», общество в том числе поклоняется самому себе. Утверждает подлинную реальность своего существования, наделяет его смыслом.

Объектом исследования данной статьи является ситуация ритуального кризиса в драматургии фильма «Вероятно, дьявол» Робера Брессона.

Предметом исследования — герой, чья цель — установить связь с сакральным.

Методологической основой статьи являются работы Ж.-Л. Нанси «Бытие единичное и множественное» [12] и «Состояние постмодерна» Ж.-Ф. Лиотара [9], в которых описывается трансформация мифа о сообществе во второй половине XX века. А также работа Э. Дюркгейма «Элементарные формы религиозной жизни. Тотемическая система в Австралии» [6], в которой дается определение термина «сакральное».

РИТУАЛЬНЫЙ КРИЗИС ОБЩЕСТВА ПОТРЕБЛЕНИЯ

Само понятие «общество потребления» появилось во второй половине XX века и активно применяется в исследованиях послевоенного и нынешнего времени [5]. Как и у всякого общества, «общество потребления» тоже обладает собственным мифом, или, вернее, квазимифом [7, с. 45–47]. Ж. Бодрийяр пишет: «Изобилие не существует, но ему достаточно поддерживать веру, что оно существует, чтобы быть действенным мифом» [2, с. 242]. Таким образом, миф общества потребления отличается от традиционного и модернистского мифа. В традиционном мифе сообщество рассматривается как часть космоса [15, с. 30–38]. В модернистском мифе сообщество рассматривается в контексте «метанарратива», глобального человеческого проекта [9, с. 10–13]. Постмодернистский миф рассматривает сообщество только как сумму участников капиталистического производства. Такой миф не характеризуется глобальностью [7, с. 46]. Его существование поддерживается не традиционным ритуалом актуализации мифа о прошлом и даже не ритуалом революционного обновления мира, а производством. Пафос постмодернистской эпохи заключается в деконструкции «больших нарративов» [9, с. 130–144]. Постмодернистский взгляд выявляет мифологичность самого мифа и, следовательно, невозможность мифа образовать сообщество. Вместо традиционной общины или модернистского глобального проекта по переустройству мира общество потребления предлагает человеку стать участником всемирного производства. Материального и смыс-

лового. Производство заменяет человеку ритуал. Через производство и потребление человеку предлагается приобщиться к коллективному опыту [14, с. 65–66]. Следовательно, постмодернистский миф не формирует общество ни с точки зрения связи с сакральным, ни с точки зрения принадлежности к коллективу. Как известно, общество, не скрепленное единой целью, перестает быть обществом. В определенном смысле состояние постмодерна — это состояние отчуждения человека от сообщества и от мира: «Такова сегодня та земля, на которой мы полагаемся живущими... Это мир, который не стремится составить мир, мир, страдающий от отсутствия мира и смысла мира» [12, с. 9].

ГЕРОЙ В СИТУАЦИИ РИТУАЛЬНОГО КРИЗИСА

Главный герой картины Р. Брессона Шарль — молодой человек, живущий в мире без мифа и ритуала. Шарль остро переживает чувство пустоты, подкрепленное желанием умереть. Шарль — герой-бунтарь, чей бунт против общества заключается в попытке установить связь с сакральным. Испробовав все возможные варианты борьбы с обществом потребления, Шарль приходит к выводу о необходимости самоубийства. В жертвоприношении себя Шарль пытается приобщиться к сакральному. В самоубийстве герой видит выход из сложившегося положения. Рассуждая о правомерности самоубийства, Робер Брессон отмечает, что в определенных обстоятельствах оно может стать необходимостью: «Мне кажется, есть нечто, делающее возможным самоубийство — даже не то чтобы

возможным, а абсолютно необходимым: это осознание пустоты, чувство пустоты, которое невозможно вынести» [3, с. 7]. Следовательно, возникает вопрос: если существует пустота как экзистенциальное явление, значит, что-то отсутствует. Что отсутствует в мире — «Вероятно, дьявол»?

Во-первых, отсутствует сообщество. Не только внутри общества потребления, но и в среде так называемых борцов с ним. Молодой Шарль ищет пути борьбы с обществом потребления, но все они оказываются дискредитированными. Лозунги о революции — всего лишь пустой звук, экологический активизм — частный компромисс между борцами за свободу и крупными капиталистическими корпорациями. Шарль явственно видит пошлость любой формы коллективного протеста не только потому, что он подспудно несет в себе стремление к наживе, но и потому что для протеста необходимо сообщество. Но существует ли это самое сообщество и вокруг чего оно возникает? Есть лишь попытка молодых людей объединиться вокруг идеи, но само понятие «революция» превратилось в пустой звук. «В чем смысл всего этого? Что разрушать и как? Что будет потом?» — задается вопросами Шарль, будучи на революционной молодежной сходке. Этим он вызывает гнев присутствующих. Идея об устройении «рая на земле» оказывается не более чем пустым знаком. Ритуал обновления мира путем революционной борьбы с обществом потребления сводится его апологетами к симулякру революции, на котором зарабатывает недобросовестный издатель. Человек, который только разыгрывает «борца за революцию», чтобы пользоваться сексуальными услугами своих последовательниц. Отсю-

да нетрудно прийти к выводу: если сама идея революции превратилась в пустоту, то что ждет людей, которые объединяются вокруг этой самой пустоты?

Во-вторых, в обществе, представленном в картине, отсутствует связь с Богом, с сакральным. Объектом протеста для молодых людей также является церковь. Но что такое церковь? Вот группа молодых людей тайком проникает на церковную службу, подкидывает в церковные книги порнографические открытки с целью «подорвать» некие устои. Они не подозревают, что церковь давно уже расколота. Этот раскол не во внешней обрядовости. Это раскол между церковью и Богом. Порнографические картинки — мелочь по сравнению с экзистенциальной проблемой самого существования церкви как института, который призван устанавливать связь с сакральным, но более на это не способен. Эту проблему осознают прихожане и священники. В полупустой церкви разгорается жаркий спор, суть которого сводится к следующему: зачем нам вообще христианство? Должна ли церковь идти в ногу со временем и возможно ли христианство без религиозных догм? Если возможно, то зачем вообще нужна церковь? Эти сцены наглядно иллюстрируют ритуальный кризис церкви как института, дискредитирующего себя фактом наличия в ней жречества. Шарль сам говорит об этом: «Когдаходишь в церковь, в храм, Господь там, но, если там случится священник, — его уже нет».

Таким образом, можно сформулировать основной конфликт картины: человек и несуществующее сообщество, вызванное ритуальным кризисом. Шарль — герой, который стремится установить связь с сакральным, потому что только

Бог, по его мнению, способен избавить его от душераздирающей пустоты внутри и снаружи. Брессон пишет: «Итак, желание умереть может быть вызвано разными причинами: отвращением к жизни, к людям, окружающим тебя, которые живут лишь ради денег. Тем, что ты видишь, как исчезает из жизни все, ради чего действительно стоит жить, что чувствуешь, будто уже не сможешь никого полюбить, ни женщину, ни вообще никого из людей, и становишься одиноким в толпе. Я могу представить себе множество подобных вещей, которые вызывают стремление убить себя» [3, с. 9]. Но что такое убить себя с точки зрения Шарля? Перепробовав несколько способов самоубийства, Шарль избирает один — ритуальный. Стремление сохранить себя и собственную свободу приводит Шарля к мысли о том, что смерть в ситуации экзистенциальной пустоты — последнее, чем он действительно волен распоряжаться и что отличает его от остальных. Общество потребления, избравшее божеством идею изобилия, не может забрать у Шарля его главное богатство — собственную смерть. Здесь невольно вспоминается Рильке: «Когда я возвращаюсь мыслями к родному дому, где никого уже не осталось, я думаю, что прежде было иначе. Прежде люди знали, что содержат в себе свою смерть, как содержит косточку плод... Теперь умирают на пятистах пятидесяти девяти. Разумеется, фабричным способом. При такой огромной продукции каждая смерть уже не отделяется столь тщательно; но ведь это неважно. Важно количество. Кому нынче нужна безусловно выполненная смерть?» [13, с. 9]. Не потому ли Шарль так щепетилен в выборе способа самоубийства? Герой, желающий приобщиться к сакральному,

готов бороться за свою смерть, ведь это последняя возможность закончить жизнь «ради большой цели» [3, с. 8]

Но все-таки что это за общество, в котором даже смерть производится фабричным способом? Предлагаемые обстоятельства следующие: вторая половина XX века, послевоенная капиталистическая Европа. Общество без коллективного мифа, прошедшее через модернистский проект первой половины XX века. В определенном смысле это общество, уставшее от больших нарративов. Между людьми отсутствуют идеологические связи. Нет общества в идеологическом смысле слова, и Шарль это чувствует. Как функционирует сообщество? Через миф. Как работает миф? Через ритуал. Ритуал актуализирует миф через принесение жертвы. В позднекапиталистическом мире отсутствует ритуал как сакральное явление. Вместо ритуала — производство, которое становится «системным жертвоприношением» природы, человеческих ресурсов во благо капитала. Общество больше не обожествляет Божество и себя через Божество. Вместо этого оно обращается к товарному фетишизму. Миф, как уже было отмечено, превращается в квазимиф, а ритуальное жертвоприношение заменяется тотальным уничтожением экосистемы и биологических видов. В определенном смысле позднекапиталистическая система принимает за божество идею изобилия. Сакральное вытеснено, уничтожено системой производства. Теперь не церковь требует соблюдать догматы, а прихожане требуют от церкви идти в ногу со временем. «Зачем нам вообще христианство? Разве нам и без того недостаточно старых догм?» — утверждает один из участников спора. Но, как уже было отмечено, дело не в реформе церкви.

Р. Брессон показывает нам мир, в котором сакральное заблокировано. Оно покидает стены церкви, как только в ней появляется человек. Если Бог являет себя, то совершенно неожиданным образом, но об этом следует сказать отдельно. Сейчас следует отметить, что в ситуации ритуального кризиса индивид вынужден создавать миф самостоятельно и изобретать свой собственный ритуал. Очевидно, он не может сделать это на пустом месте, и поэтому обращается к прошлому. Туда, где, по его мнению, сакральное всегда существовало. Где жертвоприношение — не систематическое убийство ради сиюминутных потребительских желаний, а способ приобщиться к божественному. Шарль не просто убивает себя. Фабульно Шарль с самого начала пытается убить себя, но все его попытки оказываются неудачными. Ему либо мешают друзья, либо он сам не в состоянии решиться. С легкой руки психоаналитика он узнает о церемониальном самоубийстве римских патрициев, которые доверяли свою жизнь в руки слуг или друзей. Именно церемониальность, обещающая воссоединение с божественным, окончательно убеждает Шарля совершить то, что он задумал. Не просто убийство, как о том напишут позднее газеты, а ритуальное самопожертвование. Уподобление римскому патрицию, буквальное воспроизведение древнего ритуала — ключевой момент в намеченном деле, потому что Шарль находит для себя то, что Ж.-Л. Нанси называет ностальгическим мышлением об «исток» [12, с. 29–36]. Этот исток есть точка в прошлом, золотой век, который есть нечто истинное и подлинное. Неудовлетворенность современностью, ненависть к нынешнему положению дел вызывает у индивида тоску по жертво-

приношению. Шарль, в терминах Ж.-Л. Нанси, с одной стороны, приносит себя в жертву, но с другой — он приносит в жертву саму реальность ради ностальгии по прошлому, в котором жертвоприношение еще не лишено своего сакрального значения [12, с. 32]. В этом прошлом ритуал и миф еще работают. В нем есть сообщество, есть слуги и друзья. Есть божество, которое не имеет ничего общего с пошлостью современного жречества. По мнению Ж.-Л. Нанси, тоска по истоку в прошлом достигла своего апогея в идеях национал-социализма. Немецкое бюргерство, впитав в себя дух капитализма и осознав собственную духовную пустоту, выработало миф об «истинном арийце» и обратилось к древнему германскому оккультизму. Ни много ни мало, целью национал-социализма являлось стремление привести Германию к «золотому веку». В определенном смысле, такой же прыжок в свой личный «золотой век» совершает и Шарль. Он не видит в современном обществе сакрального, и потому с помощью древнего ритуала пытается вернуть его в мир: «Мой герой не сам убивает себя, он делает так, что его убивают... Он убивает себя ради большой цели... Чтобы стать примером. Чтобы стать мучеником» [3, с. 8]. Р. Брессон лично отмечает в интервью Полу Шредеру, что его герой ищет что-то возвышенное, но не может найти [3, с. 10]. И речь идет не только о церкви и революции. Дело в том, что ритуальный кризис также распространяется на ритуалы любви и дружбы.

Перед нами классический «чеховский треугольник», который можно свести к следующей формуле: все любят не тех. В картине присутствуют друзья Шарля. Экоактивист Мишель любит Альберту. Альберта любит Шарля, а Шарль — Эдви-

гу, любовницу революционного книгоиздателя. Но все их попытки любить в конечном итоге приобретают болезненный характер, причиной чему часто становится сам Шарль. Ведь его смерть в конечном итоге приводит к счастливому союзу Мишеля и Альберты. Но пока Шарль жив, между молодыми людьми сохраняется странное напряжение [18, с. 79–85]. И неудивительно, ведь друзья на протяжении всей картины занимают тем, что препятствуют его самоубийству. Шарль, который по меткому замечанию Мишеля, «не любит никого», относится к своим друзьям как к слугам. И даже любовь Альберты к Шарлю проходит, когда становится ясно, что Шарля не остановить. Мишель отмечает дистанцию между Шарлем и остальными: «Твоя любовь прошла. Она заключалась во всепрощении. Ты ревновала его, только когда он был далеко». Молодой человек, ощутивший себя мучеником, делает из своих друзей кого-то вроде римских слуг. Вот только слуги всячески противятся смерти «хозяина». Мишель выбрасывает подаренную Шарлем коробку конфет. Эта коробка конфет — дар, который оказывается раздавлен колесами проезжающих машин. Любовь и дружба оказываются такими же неудавшимися ритуалами, как месса или революционная борьба. Люди отчуждены друг от друга в экзистенциальном смысле. Ни один ритуал не способен сделать из них сообщество, ни одна идея и ни одно божество. Невозможность примкнуть к ритуалу революции, к церковному ритуалу и даже к ритуалу любви и дружбы вызывает у Шарля то самое чувство пустоты, о котором говорит сам Р. Брессон. Пожалуй, единственное, что скрепляет людей — это деньги. Вот уж где действительно

проявляет себя мотив слуги и хозяина. В отношениях между Шарлем и наркоманом Валентином, который соглашается убить его за деньги. Самому низшему из слуг «мученик» Шарль доверяет самое потаенное: приводит его в пустующую церковь, чтобы вместе разделить присутствие божественного, но тот благополучно грабит ящик для пожертвований. В то время как своих друзей Шарль всегда держит на расстоянии. Иными словами, церемониальность в жизни Шарля присутствует всегда. На сеансе у психотерапевта молодой человек всего лишь узнает, что для таких, как он, то есть римских патрициев, всегда есть выход. Ритуальное самоубийство.

Тем не менее сакральное в картине «Вероятно, дьявол» присутствует и проявляется себя через пространство. Пространство в фильме можно разделить на сакральное и профанное. Но чем отличается одно от другого? В сакральном пространстве отсутствуют люди, и на передний план выступают вещи. Интерес к вещам лежит в основе творческого метода Р. Брессона. Не гнаться за внешней эффектностью, а раскрыть внутреннюю природу вещей и событий — вот в чем видит свою задачу французский режиссер [4, с. 209]. Именно вещи выражают невыразимое присутствие третьей силы, через пространство раскрывается конфликт между профанным и сакральным, разворачивающийся в первую очередь внутри героя. Профанные пространства враждебны Шарлю, а в сакральные доступ для него закрыт [11, с. 177]. Шарль выбирает местом своего ритуального убийства кладбище Пер-Лашез, он ищет божественное в оставленной людьми церкви. Бог проявляет себя в виде чуда и музыки [16, с. 173–175]. В заражен-

ной кадмием реке рыбак пытается поймать рыбу. Как только за удочку берутся руки молодых, ему удастся выловить живую рыбу. Бог есть, и он проявляет себя, но не через ритуал, а через нечто другое [17, с. 23–28]. Не через жречество, а через молчаливое присутствие: «Вот почему, хотя сам я очень религиозен — был религиозен во всяком случае, — последние 4–5 лет я не вхожу в церковь, когда они отправляют там свои новые мессы. Это невозможно. Я вхожу в собор и сажусь на скамью. Так я чувствую присутствие Бога, которого нет в мессах» [3, с. 10]. Не потому ли Шарль, последовательно искавший спасение от пустоты, в последние мгновения перед выстрелом впадает в сомнение? Является ли в действительности ритуальное самопожертвование способом установить связь с сакральным? Картина начинается с двойственности и заканчивается ею же. Газетные передовицы пестрят заголовками: «На кладбище Пер-Лашез покончил жизнь самоубийством молодой человек». Затем идет следующий кадр: «Самоубийство на Пер-Лашез было убийством». Для окружающего мира смерть Шарля так и осталась обычным убийством. Он не был застрелен как римский патриций. Его смерть, церемониально обставленная, произошла ради наркотической дозы, ради той самой пустоты, которой Шарль противился. В финале картины

присутствует та самая интонация, о которой пишет Ж.-Л. Нанси. В мире после Второй мировой войны жертвоприношение невозможно, потому что любое жертвоприношение в конечном итоге сводится к обыкновенному убийству.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, анализ кинокартины «Вероятно, дьявол» Робера Брессона позволяет прийти к следующим выводам: в драматургии картины присутствует ситуация ритуального кризиса. Ритуальный кризис характеризуется отсутствием коллективного мифа и ритуалов, призванных этот миф актуализировать. Главной функцией ритуала и мифа является социальная, призванная организовывать сообщество. В ситуации ритуального кризиса отсутствует сообщество. Герой, существующий в описанных обстоятельствах, находится в конфликте с несуществующим сообществом и стремится восстановить связь с сакральным с помощью обращения к ритуалам прошлого и ритуального жертвоприношения. Главный герой фильма «Вероятно, дьявол» терпит неудачу в попытке восстановить связь с сакральным путем жертвоприношения. Перед смертью Шарль осознает, что его стремление к мученичеству через ритуальное самопожертвование оказывается всего лишь банальным убийством.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2010. 351 с.
2. Бодрийяр Ж. Общество потребления: его мифы и структуры. М.: Культурная революция, 2006. 272 с.
3. Брессон Р. Заметки о кинематографе. М.: Rosebud Publishing, 2017. 98 с.
4. Виноградов В.В. Стилиевые направления французского кинематографа. М.: Канон, 2019. 447 с.

5. Джеймисон Фр. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Издательство Института Гайдара, 2019. 799 с.
6. Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни: тотемическая система в Австралии. Издательский дом «Дело», 2018. 732 с.
7. Кузнецов И.В. Мифология мифа как фундамент культуры постмодерна // Вестник Кемеровского государственного университета. 2022. Т. 24, № 1. С. 42–49.
8. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: Наука, 1985. 525 с.
9. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. СПб.: Алетейя, 1998. 159 с.
10. Лосев А.Ф. Дialeктика мифа. М.: Академический проспект, 2008. 303 с.
11. Мариевская Н.Е. Художественное пространство фильма в динамике сюжета // Пространство и персонаж. Сборник статей под ред. Л.Д. Бугаевой. СПб.: «Петрополис», 2018. С. 176–198.
12. Нанси Ж.-Л. Бытие единичное и множественное. Мн.: Логвинов, 2004. 272 с.
13. Рильке Р.М. Записки Лауридса Бригге. М.: FreeFly, 2005. 190 с.
14. Русинова Е.А. Звуковой мир отчужденного киноперсонажа // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11, № 2 (40). С. 64–78.
15. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Инвест-ППП, 1996. 238 с.
16. Alvim, L. Rhythms of Images and Sounds in two films by Robert Bresson // Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media studies // Transylvania, 2019, Vol. 16, pp. 173–187.
17. Brenez, N. “Unusual Approach to Bodies”: Robert Bresson With Jean Eustache, Philippe Garrel and Monte Hellman // On the Figure in General and the Body in Particular: Figurative Invention In Cinema // Anthem Press; 2023. pp. 23–32.
18. Peters Hasty O. Dostoevsky and Bresson: From “A Meek Creature” to Une femme douce // Film Adaptations of Russian Classics: Dialogism and Authorship // Edinburgh University Press, 2023. pp. 79–99.

REFERENCES

1. Bart, R. Mifologii [Mythologies]. Moscow, Akademicheskij proekt Publ., 2010. 351 p. (In Russ.)
2. Bodrijar, Zh. Obshhestvo potrebleniya: ego mify` i struktury` [Consumer society: its myths and structures]. Moscow, Kul`turnaya revolyuciya Publ., 2006. 272 p. (In Russ.)
3. Bresson, R. Zametki o kinematografe [Notes about cinema]. Moscow, Rosebud Publishing, 2017. 98 p. (In Russ.)
4. Vinogradov, V.V. Stilevy`e napravleniya francuzskogo kinematografa [Style directions of French cinema]. Moscow, Kanon, 2019. 447 p. (In Russ.)
5. Dzejmison, Fr. Postmodernizm, ili Kul`turnaya logika pozdnego kapitalizma [Postmodernism or cultural logic of late capitalism]. Moscow, Izdatel'stvo Instituta Gajdara Publ., 2019. 799 p. (In Russ.)
6. Dyurkgejm, E`. E`lementarny`e formy` religioznoj zhizni: totemicheskaya sistema v Avstralii [Elementary forms of religious life: the totem system of Australia]. Izdatel'skij dom “Delo”, 2018. 732 p. (In Russ.)
7. Kuznecov, I.V. Mifologiya mifa kak fundament kul`tury` postmoderna [Mythology of myth as a cultural basement of postmodern], vol. 24. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta, no. 1, 2022, pp. 42–49. (In Russ.)
8. Levi-Stross, K. Strukturnaya antropologiya [Structural anthropology]. Moscow, Nauka Publ., 1985. 525 p. (In Russ.)
9. Liotar, Zh.-F. Sostoyanie postmoderna [Postmodern condition]. Sankt-Peterburg, Aletejya Publ., 1998. 159 p. (In Russ.)
10. Losev, A.F. Dialektika mifa [Dialectic of myth]. Moscow, Akademicheskij prospekt Publ., 2008. 303 p. (In Russ.)

11. Marievskaya, N.E. Hudozhestvennoe prostranstvo fil'ma v dinamike syuzheta [The artistic space of the film in dynamic plot]. Prostranstvo i personazh. Sbornik statej pod redakciej L.D. Bugaevoj. Sankt-Peterburg, Petropolis Publ., 2018. pp. 176–198. (In Russ.)
12. Nansi, Zh.-L. Bytie edinichnoe i mnozhestvennoe [Single or multiple existence]. Minsk, Logvinov Publ., 2004. 272 p. (In Russ.)
13. Ril'ke, R.M. Zapiski Lauridsa Brigge [The notebooks of Malte Laurids Brigge]. Moscow, FreeFly Publ., 2005. 190 p. (In Russ.)
14. Rusinova, E.A. Zvukovoj mir otchuzhdenogo kinopersonazha [Sound world of alienated character], vol. 11. Vestnik VGIK, no. 2 (40), 2019, pp. 64–78. (In Russ.)
15. E'liade, M. Aspekty` mifa [Aspects of myth]. Moscow, Invest-PPP Publ., 1996. 238 p. (In Russ.)
16. Alvim, L. Rhythms of Images and Sounds in two films by Robert Bresson. Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media studies. Transylvania, 2019, Vol. 16, pp. 173–187.
17. Brenez, N. "Unusual Approach to Bodies": Robert Bresson With Jean Eustache, Philippe Garrel and Monte Hellman. On the Figure in General and the Body in Particular: Figurative Invention In Cinema. Anthem Press; 2023, pp. 23–32.
18. Peters, Hasty O. Dostoevsky and Bresson: From "A Meek Creature" to Une femme douce. Film Adaptations of Russian Classics: Dialogism and Authorship. Edinburgh University Press; 2023, pp. 79–99.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **13.02.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **28.02.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **25.03.2025**



Кинематограф КНДР: история и современность



К.В. Прохоров¹

Московский психолого-социальный университет, 115191,
Россия, г. Москва, 4-й Рощинский проезд, д. 9А.

ORCID ID: 0009-0006-8670-4341

kipr2005@mail.ru

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена киноискусству Корейской Народно-Демократической Республики (Северной Кореи), основным вехам его истории и художественным особенностям. Актуальность темы обусловлена не только активизацией двусторонних отношений между нашими странами, но и достаточно слабой изученностью данного вопроса. Новизна исследования заключается в системном изложении основных этапов развития северокорейского кинематографа от его зарождения в 1949 году по настоящее время. Автор выделяет основные жанры, присущие ему, и их характерные черты.

ключевые слова

Корея, КНДР, история, телесериал, фантастика, анимация, Ким Чен Ир, Син Сан Ок, Народом Сианук, Арман Гатти

для цитирования

Прохоров К.В. Кинематограф КНДР: история и современность. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 2. С. 72–83.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-72-83>

¹ **Кирилл Вячеславович Прохоров**

кандидат юридических наук, доцент. AuthorID: 751811

© К.В. Прохоров, 2025

North Korean Cinema: Past and Present

Kirill V. Prokhorov¹

Moscow Psychological and Social University, 115191, Russia, Moscow, 9A,
4th Roshchinsky Ave.

ORCID ID: 0009-0006-8670-4341
kipr2005@mail.ru

ABSTRACT

The article is devoted to the history and artistic features of the cinema of the Democratic People's Republic of Korea (North Korea). This topic's relevance is based not only on the strengthening of relations between our countries, but also on the insufficient research of this matter. The novelty of the study lies in the systematic presentation of the key stages of North Korean cinema from its inception in 1949 to the present. The author identifies its main genres and their characteristic features.

keywords

Korea, DPRK, history, television series, science fiction, animation, Kim Jong Il, Shin Sang Ok, Norodom Sihanouk, Armand Gatti

for citation

Prokhorov K.V. North Korean cinema: past and present. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 2, pp. 72–83.
<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-72-83>

¹ **Kirill V. Prokhorov**

Cand. Sci. (in Jurisprudence), Candidate of Law Sciences, Associate Professor, Moscow Psychological and Social University. AuthorID: 751811

История корейского кинематографа начинается в колониальный период, с мелодрамы «Клятва при луне», снятой в 1921 году. На момент освобождения Кореи киностудии существовали в Сеуле и Пусане, т. е. в южной части страны. Именно там в 1946 году вышел первый фильм новой Кореи — «Да здравствует свобода». На севере технологическую базу пришлось создавать с нуля, но благодаря большому количеству деятелей искусства, бежавших от лисынмановского режима, это удалось сделать достаточно быстро. В 1949 году был снят первый художественный фильм — «Моя родина», посвященный борьбе за независимость.

Правительство с самого начала уделяло развитию киноискусства значительное внимание. «Кино, как передовица партийной газеты, должно отличаться призывным пафосом и предвосхищать действительность», — отмечал Ким Ир Сен. Однако наибольший вклад здесь внес его сын, для которого кино всю жизнь было одним из главных увлечений.

После окончания университета в 1964 году Ким Чен Ир поступил на партийную

работу, и именно культура вошла в сферу его обязанностей. Из всех сфер больше всего он занимался именно кинематографом, от теоретических изысканий (в 1973 году он даже издал труд «О киноискусстве») до работы над конкретными кинолентами.

Один из примеров этого — его беседа с работниками искусства, посвященная завершению фильма «Семья Чвэ Хак Сина» (в советском прокате «Судьба священника», 1966) [11]. Главный герой его — протестантский пастор, преклоняющийся перед США и сталкивающийся с жестоким разочарованием, когда американские войска приходят в его город. Ким Чен Ир рассуждает здесь о психологических мотивировках персонажей, указывает, что фильм направлен не против христианства как такового, а против преклонения перед Америкой и отвечает критикам, недовольным эпизодом раскаяния одного из персонажей-южнокорейского офицера.

Постепенно Ким Чен Ир становится как бы «генеральным продюсером» кинематографа КНДР и в этом качестве осу-



Рис. 1. Ким Чен Ир на съемочной площадке



Рис. 2. «Цветочница»: Хон Ен Хи в роли Кот Пун

ществляет экранизацию драматических сочинений отца, получивших название «бессмертных классических произведений». Первым стал двухсерийный фильм «Море крови» (1969), рассказывающий о борьбе корейских партизан с японцами. За ним последовала «Цветочница» (1972) — одна из лучших картин КНДР. Душераздирающая история девушки Кот Пун, торгующей на улицах цветами, чтобы содержать больную мать и ослепшую по вине помещицы младшую сестру, имела успех и в местном, и в зарубежном прокате, особенно в Китае. Материальным (во всех смыслах слова) признанием стало помещение Кот Пун на банкноты КНДР.

Наконец, в 1979-м выходит двухсерийный фильм «Ан Чжун Гын убивает Ито Хиробуми». Пьеса-первоисточник и экранизация рассказывают биографию национального героя, безуспешно пытавшегося остановить колонизацию своей родины японцами.

Еще одной новацией Ким Чен Ира стало внедрение в корейскую практику многосерийных фильмов. Наибольший успех выпал на долю «Неизвестных героев» (1979–1981) — двадцатисерийной саги

о разведчиках, сопоставимой по влиянию на местную культуру с «Семнадцатью мгновениями весны» у нас. Роли иностранцев там исполняли американские солдаты, служившие в Южной Корее и перешедшие на сторону КНДР. Самым известным из них и «профессиональным американцем» северокорейского кино стал Джозеф Дрезнок (1941–2016).

Многосерийный фильм «Звезда Кореи» (1980–1987) рассказывал о молодости Ким Ир Сена и его приключениях в Маньчжурии. Цикл фильмов «Проблема нашей семьи» (1973–1988, 12 серий, причем две последние цветные) посвящен критике устаревших обычаев и прочих примеров социально неодобряемого поведения.

Стараниями Ким Чен Ира художественный уровень северокорейских фильмов значительно возрос. Но он продолжал искать новые пути совершенствования и с этой целью обратил внимание на известного южнокорейского режиссера Син Сан Ока. В начале 70-х он оказался в конфликте с режимом Пак Чжон Хи и жил в Гонконге. Дальнейшая история сама напоминает авантурный фильм и полна загадок. Достоверно можно сказать следующее. Син Сан Ок исчез из Гонконга,

объявился в Пхеньяне и возродил там свою кинокомпанию при широчайшем бюджетном финансировании. Достаточно сказать, что для фильма «Беглец», в финале которого партизаны взрывают японский военный поезд, Сину выделили списанный паровоз и разрешили по-настоящему его взорвать.



Рис. 3. Пульгасари: «на лицо ужасный, добрый внутри»

Первая работа Син Сан Ока в КНДР — «Эмиссар не вернется» (1984), историческая лента о попытке эмиссара корейского короля на Гаагской конференции добиться поддержки великих держав. Вышеупомянутый «Беглец» и «Соль» в предельно мрачных тонах повествовали о жизни корейцев в Маньчжурии. «Любовь, моя любовь» была очередной версией легенды о Чхунхяне. «Сказание о девушке Сим Чен» (не смешивать с фильмом 1957 года) — тоже фольклорный сюжет. Сказочные его эпизоды («подводное царство») снимались в ФРГ, что следует отметить ввиду дальнейших событий. Наконец, самый знаменитый фильм Син Сан Ока — «Пульгасари» — тоже базировался на корейском фольклоре, соединяя его с эстетикой японских «кайдзю».

В 1986 году Син отправляется по делам в Австрию, просит там политического убежища и заявляет, что был похищен и работал по принуждению. Однозначного мнения об этих событиях нет до сих пор. С одной стороны, спецслужбы обоих корейских государств неоднократно прибегали к похищениям людей. С другой — есть свидетельства, что Син рассказывал о своих планах уехать в КНДР. Правду мы узнаем лишь после рассекречивания соответствующих архивов, то есть очень нескоро.

Как бы то ни было, Син Сан Ок безусловно внес свежую струю в северо-корейский кинематограф и способствовал его развитию, которое продолжилось и без его участия. По мнению автора, именно восьмидесятые годы являются его золотым веком: разнообразные и интересные сюжеты, хороший для той эпохи технический уровень, умеренное количество прямолинейной агитации.

Крупнейшим проектом девяностых годов стал грандиозный многосерийный фильм «Нация и судьбы» (1992–2003). Это не совсем сериал, а скорее сборник многосерийных фильмов, которые объединены общей идеей: судьбы людей, в которых отразилась судьба корейской нации в XX веке. Они выведены под несколько измененными именами, но вполне узнаваемы. Это Чхве Док Син (южнокорейский генерал и министр иностранных дел, эмигрировавший в США, а затем в КНДР), Юн И Сан (композитор), Чхве Хон Хи (основатель тхэквондо), Ли Ин Мо (военкор, проведший 34 года в южнокорейском плену), «корейская Коллонтай» Хо Чжон Сук и многие другие.

Экономическая катастрофа второй половины 90-х годов, официально именуемая «трудным походом», значительно

затруднила работу кинематографистов, но не остановила ее. Они продолжали снимать и современные драмы («Земля человеческой любви», 1999), и военные фильмы («Штурмовая эскадрилья девушек», 1998), и даже комедии («Семейная баскетбольная команда», 1998). Что касается комедий, здесь нельзя не отметить телефильм 2001 года «Желаем счастья», содержащий множество отсылок к «Ир-нии судьбы» [1].

Самый примечательный проект начала нулевых — «наш ответ «Титанику». Картина «Живые призраки» (2000) рассказывает о гибели в августе 1945 года корабля «Укисима-мару», на котором возвращались из Японии корейские рабочие.

Не исчезла с северных экранов и южнокорейская тема. Фильмы «Два солдата» (1995) и «Сын возвращается домой» (2000) имеют сходные сюжеты: северные солдаты попадают на Юг, там их пытаются идеологически обрабатывать, но безуспешно. Прекрасный материал дало возвращение в 2000 году из Южной Кореи «долгосрочных узников» — политических заключенных, от которых по 30–40 лет добивались отречения от своих убеждений. О подвиге долгосрочных узников рассказывает двухсерийный фильм «Цепи их не удержат» (2002).

Подписание в 2000 году совместной декларации открыло путь к урегулированию межкорейских отношений. Одним из результатов стала совместная работа северного и южного телевидения над историческим сериалом «Саюксин» («Шесть министров-мучеников», 2005).

Наиболее успешным фильмом начала века считается «Дневник школьницы» (2006) — простая история девочки, не понимающей своего папу, который ставит работу выше семьи. Как сообщалось,

только в кинотеатрах его посмотрела примерно треть населения.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФИЛЬМОВ КНДР

О главной особенности читатели, вероятно, уже догадались. Северокорейский кинематограф — самый политизированный кинематограф наших дней (а в прошлом уступал только китайскому периоду культурной революции). Практически в любом фильме, чье действие происходит после 1912 года, будь он мелодрамой или комедией, хотя бы раз упомянут Партию и лично Великих людей горы Пэкту (Ким Ир Сена и преемников). Это столь же стандартный элемент, как песни и танцы в индийском кинематографе.

Впрочем, последнее актуально и в Корею. «Фильм без музыки и песни — не фильм», указывал Ким Чен Ир, поэтому как минимум одна песня (обычно больше) звучит почти в каждой кинокартине.

Еще один примечательный момент. Ввиду стремления показывать корейское общество гармоничным, в фильмах о современной жизни практически отсутствуют по-настоящему отрицательные герои. Персонажи могут конфликтовать, завидовать, ошибаться, но законченных негодяев среди них не будет (это амплуа оставлено врагам из исторических сюжетов).

В техническом плане здесь характерно куда более долгое, чем в других развитых кинематографиях, использование киноплёнки. Даже когда сериалы КНДР давно стали цифровыми, полнометражные фильмы продолжали снимать на плёнку.

Что касается содержания, то вполне ожидаемо много внимания здесь уделяется военным темам. Это борьба партизан с японцами и Корейская война 1950–1953 годов (в официальной терминологии — Отечественная освободительная война). Можно выделить такие картины, как «Остров Вольми» (1982), «Приказ 027» (1986), «Часть без номера» (1993).

Война, как известно, завершилась без решительного успеха той или иной стороны, и противостояние двух правительств продолжилось в «холодной» форме. Художественным отражением его стали фильмы о тяжелой жизни южных корейцев и их борьбе за демократию и объединение. Наиболее яркими примерами являются «Путь к пробуждению» (1965), «Судьба Кым Хи и Ын Хи» (1974) и «Симфония для любимого» (1991). Последний повествует о восстании в Кванджу, и соавтором сценария стал непосредственный участник событий, южнокорейский писатель Хван Сок Ён. Отметим также телесериал «Эхо Халла» (2002) по одноименному роману о восстании на острове Чеджу в 1948 году и его зверском подавлении.

Значительное место в корейском кино занимают исторические и фольклорные сюжеты (для древней истории то и другое зачастую сложно разграничить). К ранним примерам относятся «Сказание о крепости Садо» (1956), «Сказание о девушке Сим Чен» (1957), «Сказание о Чхунхян» (1959), «Сказка о Хынбу» (1963) и «Сказание о янбане» (1964). Затем кинематографисты сосредоточились на более современных темах. С выходом в 1980-м новой версии «Сказания о Чхунхян» началось возвращение к историческим сюжетам. В восьмидесятых и начале девяностых было создано не менее пятнадцати кар-

тин этой тематики, из которых поистине мировую известность снискал «Хон Гиль Дон».

Наибольшее число кинокартин посвящено «темам социалистической действительности», то есть современной жизни. Проявляться действительность может в различных формах — от производственных сюжетов («Прядильщица», 1963; «Наша улица», 1980) до мелодрам («Девушки моей родины», 1991; «Девушка ждет», 2002).

Есть здесь место и комедиям. Так, «К чему приводит хвастовство» (1970) пародирует шпионские фильмы и высмеивает шпиономанию, но в то же время напоминает: «Шутки шутками, а о бдительности забывать нельзя». Главную роль исполнил популярный комик Ким Се Ён. В «Нашей значимой жизни» (1979) он же сыграл наивного деревенского дедушку, который приезжает на киностудию к сыну-артисту и путает кино и реальность. Вообще, этот фильм весьма примечателен: скитаясь по коридорам студии, дедушка встречает едва ли не все снимаемые жанры и всех корейских кинозвезд того времени [9].

Наиболее ярким примером северо-корейской комедии является, по мнению автора, вышедший в 1994 году фильм «О, молодость!». В центре сюжета — большая семья, где все кроме мамы так или иначе связаны со спортом. Мама, стремящаяся устроить личную жизнь старшего сына, категорически требует, чтобы его избранница не была спортсменкой, но по законам жанра именно спортсменку — будущую чемпионку по тхэквондо — он и полюбит. Картина совмещает элементы романтической комедии, сатиры на семейные нравы, пропаганды спорта и патриотических ценностей.



Рис. 4. Юные исследователи из одноименного фильма делают открытие

Ввиду мизерного уровня преступности в стране, столь популярная в кинематографе других стран криминальная тема здесь практически отсутствует. Редкое исключение — «Ствол растет от корня» (1998), посвященный перевоспитанию шайки хулиганов.

В силу вышесказанного, северо-корейские детективы всегда носят шпионский характер. Даже если расследование начинается с кражи или еще какой-нибудь уголовщины, в итоге сыщики непременно выйдут на вражескую агентуру. При этом в современных фильмах действие почти всегда разворачивается в прошлом. Кажется, последний шпионский фильм про «наши дни» — «Бедствие» (2009).

Еще одна популярная тема, почти не представленная в фильмах КНДР, — научная фантастика. При этом в стране имеется вполне развитая школа фантастической литературы, но на экране она воплощается разве что в мультфильмах. Редчайшим исключением стал 40-минутный телефильм «Юные исследователи» (2013). Его персонажи-школьники

открывают способ извлечения звуков из прошлого и используют изобретение для патриотического дела: вернуть к жизни голоса погибших героев войны.

Отдельно следует сказать об анимации КНДР, ведущей свою историю с 1957 года. Наиболее известные ее образцы — мультсериалы «Бурундук и еж» (шпионский триллер в исполнении милых зверьков), «Юный богатырь» (исторические приключения) и «Умный енот» (научно-популярный). Северо-корейские мультипликаторы активно сотрудничают с различными зарубежными студиями, прежде всего с итальянской компанией «Мондо-ТВ».

СОВМЕСТНОЕ ТВОРЧЕСТВО

В истории северо-корейского кино присутствует и ряд совместных работ с зарубежными странами, причем порой довольно неожиданными. Первой стала, как и следовало ожидать, советско-корейская картина — «Братья» (1957) Ивана Лукинского. Водолaza здесь играл Михаил Пуговкин. В 1985 выходит двухсерийный



Рис. 5. «Весенняя оттепель»: корейские Ромео и Джульетта в Японии

фильм «Секунда на подвиг», за которым уже на закате СССР последовали еще два фильма — «Утомленное солнце» (1988) и «Берег спасения» (1990).

Для другого ключевого союзника — Китая — список фильмов значительно короче. В 2006 году был снят «Восточный гладиатор» — история знаменитого борца Рикидодзана, в 2012-м — «Встреча в Пхеньяне» (в корейской версии «Обещание в Пхеньяне») — красочная лента о китайской танцовщице, приехавшей в Корею по культурному обмену.

В 1958 году Пхеньян посетила делегация французских деятелей искусства (Клод Ланцман, Франсис Лемарк, Крис Маркер и другие). Кинематографическим итогом этого визита стал художественный фильм «Моранбон» (1960) Клода-Жана Боннардо по сценарию Армана Гатти.

Крайне необычным получился корейский эпизод в биографии итальянского режиссера Фердинандо Бальди. В Пхеньян он приехал со сценарием о Второй мировой — битве за крепость Тензан на Иводзиме. Прямо во время работы сценарий многократно переделывался и в итоге превратился в современный боевик про безумного ученого. От первоначального замысла осталось одно упо-

минание в фильме и его название: «Тензан — смертельная миссия» (1988).

Три художественных фильма были сняты в содружестве с киностудией Чхонрёна (ассоциации северокорейских граждан в Японии). Это «Серебряная заколка» (1985), «Весенняя оттепель» (1985) и «Желание матери» (1987). Наиболее примечательна «Весенняя оттепель» — история любви юноши из Чхонрёна и девушки из Миндана (южнокорейская организация в Японии).

Этим сотрудничество с Японией не ограничилось. В начале 1990-х сценарий из КНДР стал одним из победителей международного конкурса, объявленного компанией «Токума». Реальная история орнитолога Вон Хон Гу, разлученного в результате войны со своим сыном, была экранизирована за счет «Токумы» под названием «Птица». Организатор конкурса, а впоследствии самостоятельный продюсер, Масао Кобаяси вдохновился этим опытом и в 1995 году привез в Пхеньян идею совместного историко-приключенческого фильма «Воительница эпохи Корё» (в англоязычных источниках упоминается как «Somi, Taekwondo Woman»). Картина была снята вопреки многочисленным проблемам «трудного похода»

и впервые показана по телевидению в новогоднюю ночь с 1997 на 1998 год. Впоследствии Кобаяси работал над приглашением в КНДР известного режиссера Ёдзи Ямада, но проект сорвался ввиду позиции японского правительства [6].

Безусловно, самым необычным иностранным режиссером, работавшим в КНДР, был... король. Народом Сианук, король Камбоджи и большой киноман еще в 1960-х регулярно использовал свое «служебное положение» для реализации художественных идей. Оказавшись в эмиграции в Корее и будучи давним другом Ким Ир Сена, он вернулся к любимому делу и поставил в 1988–1991 годах четыре фильма: «Таинственный город», «Прощай, моя любовь», «Графиня Норкором» и «Я больше не увижу тебя, любимая Кампучия».

Наконец, два фильма были инициативой частных лиц. Комедия «Товарищ Ким отправляется в полет» — детище британца Николаса Боннера, основателя туристической компании «Корё». Съемки осуществлялись в 2010 году, затем фильм монтировался в Бельгии и вышел на экраны в 2012-м. Проект американского корейца Пэ Бён Чжуна «Другая сторона горы», также вышедший в 2012 году, — трагическая история любви северной медсестры и южного солдата.

ДЕНЬ СЕГОДНЯШНИЙ

Эпоха Ким Чен Ына характеризуется практически полным переходом северокорейского кино на формат телесериалов. Тематика их разнообразна. С одной стороны — фильмы о современной жизни. Примером может служить «Маленькая площадка начальной школы» (три серии, 2014), повествующая о футболистке,

которая после травмы возвращается в родную деревню и становится тренером школьной команды.

С другой — приключенческие и детективные сюжеты (как уже отмечалось, всегда о прошлом). Стоит отметить пятисерийный фильм «Поле боя без выстрелов» (2014), в котором сыновья Д. Дрезнока, Тед и Джеймс, продолжили дело отца и сыграли американских офицеров.

Заслуживает упоминания также «Пулестойкая стена» (14 серий, 2015): агент корейских партизан и его дочь противостоят здесь планам японской разведки уничтожить руководство революционной армии. В 2016 году сериал был награжден дипломом XVIII международного фестиваля детективных фильмов «Детектив-фест» [2].

Также систематически выходят короткометражные телевизионные фильмы, в основном юмористического характера. Полнометражные же картины стали редкостью. Например, в 2015 году сообщалось о выходе только одного фильма, а в 2016-м — трех. Среди последних наиболее успешным стал «Рассказ о нашей семье» — экранизация реальной истории «девушки-матери из Кансона», усыновившей семерых сирот. За 2017–2021 годы информация о полнометражных фильмах совершенно отсутствует. Лишь в 2022-м выходит фильм «Сутки» (или «День и ночь») — триллер в декорациях 1950-х годов. 2024-й ознаменовался военным блокбастером «72 часа».

И для сериалов, и для фильмов сейчас характерно стремление к повышению художественного и технического уровня, чтобы на равных конкурировать с зарубежной продукцией — как присутствующей на экранах и в продаже официально, так и контрабандной.

Иностранные фильмы, показываемые в КНДР, — вопрос крайне интересный. Насколько можно судить, в основном представлены три страны: Россия (как советская классика, так и некоторые современные фильмы), Китай и Индия. Фильмы других стран демонстрируются эпизодически. Например, в декабре 2010 года широко сообщалось о факте показа по телевидению по случаю десятилетия установления дипотношений британской комедии «Играй как Бэкхем» (2002). Зарубежная анимация представлена гораздо

шире. В рассказах очевидцев и на фотографиях прилавков можно встретить самые разные мультфильмы, от «Тома и Джерри» до «Шрека».

В целом можно отметить, что кинематограф КНДР является оригинальным культурным явлением, сочетающим национальный дух и использование зарубежного опыта. Он не только является важным инструментом государственной политики, но и служит утверждению патриотических и гуманистических идеалов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Габрусенко Т. «Ирония судьбы» по-северокорейски. URL: <https://iz.ru/692169/tatiana-gabrusenko/ironiia-sudby-po-severokoreiski> (дата обращения: 15.08.2024).
2. Кан Су Чжон. Телесериал получил специальный диплом // Корея. 2016. № 8. С. 34–35.
3. Ким Сон Гён. Популярный комик Ким Се Ён // Кымсугансан. 2022. № 11. С. 48–50.
4. Киноискусство Кореи. Пхеньян, Корейское общество по экспорту и импорту кинофильмов, 1985. 200 с.
5. Шахов А. Специфика северокорейского кинематографа // Азия и Африка сегодня. 2003. № 8. С. 67–70.
6. Masao Kobayashi's Interview. URL: <http://www.midnighteye.com/interviews/masao-kobayashi/> (дата обращения: 15.08.2024).
7. Seung-Yeon Chung. New North Korean drama leans on violence and foul language to appeal to viewers. URL: <https://www.nknews.org/2023/01/new-north-korean-drama-leans-on-violence-and-foul-language-to-appeal-to-viewers/> (дата обращения: 15.08.2024).
8. Johannes Schonherr. North Korean Cinema. A history. McFarland & Company, 2012.
9. Immanuel Kim. Laughing North Koreans: The Culture of Comedy Films. Lexington Books, 2020.
10. Jean Lee. Soap operas and Socialism: Dissecting Kim Jong-un's evolving policy priorities through TV dramas in North Korea. URL: <https://www.jhleemedia.com/portfolio/2017/12/18/kei-soap-operas-and-socialism-dissecting-kim-jong-un-evolving-policy-priorities-through-tv-dramas-in-north-korea> (дата обращения: 15.08.2024).
11. Kim Jong Il. On Completing the Film “The Family of Choe Hak Sin” and Making it a Masterpiece which contributes to Anti-US Education. URL: <https://oregondigital.org/concern/documents/df72d269q?locale=en> (дата обращения: 15.08.2024).
12. Korean Film Art. Pyongyang, Korea Film Export & Import Corporation, 2018.

REFERENCES

1. Gabrusenko, T. “Ironiya sudby” po-severokoreyski. [“Irony of Fate”, North Korean style]. Available at: <https://iz.ru/692169/tatiana-gabrusenko/ironiia-sudby-po-severokoreiski> (Accessed 15 August 2024). (In Russ.)
2. Kang Soo-jeong. Teleserial poluchil specialny diplom [The TV drama received a special diploma]. Korea, no. 8, 2016, pp. 34–35. (In Russ.)

3. Kim Sung-kyung. Populyarnyi komik Kim Se-young [Popular comedian Kim Se-young]. Kumsugansan, no. 11, 2022, pp. 48–50. (In Russ.)
4. Kinoiskusstvo Korei [Korean Film Art]. Pyongyang, Korea Film Export & Import Corporation, 1985. 200 p. (In Russ.)
5. Shakhov, A. Spetsifika severokoreyskogo kinematografa [The specifics of North Korean cinema]. Asia and Africa today, no. 8, 2003, pp. 67–70. (In Russ.)
6. Masao Kobayashi's Interview. Available at: <http://www.midnighteye.com/interviews/masao-kobayashi/> (Accessed 15 August 2024).
7. Seung-Yeon Chung. New North Korean drama leans on violence and foul language to appeal to viewers. Available at: <https://www.nknews.org/2023/01/new-north-korean-drama-leans-on-violence-and-foul-language-to-appeal-to-viewers/> (Accessed 15 August 2024).
8. Johannes Schonherr. North Korean Cinema. A history. McFarland & Company, 2012
9. Immanuel Kim. Laughing North Koreans: The Culture of Comedy Films. Lexington Books, 2020.
10. Jean Lee. Soap operas and Socialism: Dissecting Kim Jong-un's evolving policy priorities through TV dramas in North Korea Available at: <https://www.jhleemedia.com/portfolio/2017/12/18/kei-soap-operas-and-socialism-dissecting-kim-jong-uns-evolving-policy-priorities-through-tv-dramas-in-north-korea> (Accessed 15 August 2024).
11. Kim Jong Il. On Completing the Film “The Family of Choe Hak Sin” and Making it a Masterpiece which contributes to Anti-US Education. Available at: <https://oregondigital.org/concern/documents/df72d269q?locale=en> (Accessed 15 August 2024).
12. Korean Film Art. Pyongyang, Korea Film Export & Import Corporation, 2018.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **05.11.2024**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **25.11.2024**

Принята к публикации / Accepted for publication **20.01.2025**



Эволюция экзистенциалистских идей в творчестве Мишеля Уэльбека и экранизациях его прозы



И.И. Иванченко¹

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.

ORCID ID: 0009-0004-6704-7361

inrosyarpak@mail.ru

АННОТАЦИЯ

В статье анализируются фильмы, поставленные на основе прозаических произведений (романов и эссе) современного французского писателя и поэта Мишеля Уэльбека. В данной статье показывается, какие трансформации происходят при переводе прозы Уэльбека на киноязык. Проводится сравнительный анализ сюжетных особенностей литературного первоисточника и кинопроизведения (в частности, их финалов); приводятся примеры приемов индивидуальной режиссерской интерпретации литературных образов при переводе их в экранное художественное пространство. В статье обсуждаются факторы, обуславливающие склонность авторов-режиссеров к смягчению жестко-пессимистического мировосприятия Уэльбека через усиление мелодраматической составляющей сюжетных линий и внесению оптимистических мотивов в финалы кинокартин.

ключевые слова

экзистенциализм, философская проза, экранизации, кинорежиссура, экзистенциалистские идеи в кинофильмах, Мишель Уэльбек

для цитирования

Иванченко И.И. Эволюция экзистенциалистских идей в творчестве Мишеля Уэльбека и экранизациях его прозы. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 2. С. 84–101.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-84-101>

¹ **Инна Ивановна Иванченко**

соискатель ученой степени кандидата искусствоведения ВГИКа. AuthorID: 1259816

© И.И. Иванченко, 2025

The Evolution of Existentialist Ideas in Michel Houellebecq's Work and Film Adaptations of His Prose

Inna I. Ivanchenko¹

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

ORCID ID: 0009-0004-6704-7361
inrosyarpak@mail.ru

ABSTRACT

The article analyzes the films based on the novels and essays by the modern French writer and poet Michel Houellebecq. This article shows what transformations occur when translating Houellebecq's prose into the film language. The author compares the plots of the literary sources and their adaptations (in particular, finales) focusing on the directorial techniques of transferring literary images into the screen space and discusses the factors that determine the tendency of softening Houellebecq's rigidly pessimistic worldview by strengthening the melodramatic component of the story and introducing optimistic motifs into the finales of their films.

keywords

existentialism, philosophical prose, film adaptations, filmmaking, existentialist ideas in films, Michel Houellebecq

for citation

Ivanchenko I.I. The evolution of existentialist ideas in Michel Houellebecq's work and film adaptations of his prose. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 2, pp. 84–101.
<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-84-101>

¹ **Inna I. Ivanchenko**

Cand. Sci. degree seeker (in Art History), S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK). AuthorID: 1259816

ВВЕДЕНИЕ

Взаимоотношения киноязыка и философской мысли разных направлений находятся в поле зрения исследователей на протяжении многих десятилетий. В частности, проблематика, разрабатывавшаяся в XX веке философами-экзистенциалистами, не теряет своей актуальности в современном художественном пространстве и искусствоведческом дискурсе [13], [3], [4]. Как заметил философ, исследователь культуры и искусства Н.А. Хренов: «Кинематографический опыт XX века нельзя рассматривать исходя исключительно из кино как самостоятельной сферы, тем более только из кино как исключительно вида искусства» [12, с. 102]. С другой стороны, выдающиеся философы XX века (А. Бергсон, М. Мерло-Понти, Ж. Делез и др.) также проявляли интерес к кинематографу как сфере экстраполяции своих философских воззрений. Перу Ж.-П. Сартра принадлежит ряд работ, посвященных раннему кинематографу («Апология кино», 1924; «Искусство кино», 1930), известно его участие в создании сценария к фильму Дж. Хьюстона «Фрейд. Скрытое желание» (1962)¹, широкий резонанс вызвало в свое время письмо Сартра в редакцию газеты «Уни-та» (9 октября 1963) в защиту фильма А. Тарковского «Иваново детство».

Вопросы о сущностных аспектах человеческого бытия, с одной стороны, имеют вневременной характер, а с другой — неизбежно обостряются или ставятся под новым углом зрения в контексте текущих социокультурных явлений и событий. Для кинематографа, быстро реагирующего на реалии современности

и, в силу своей аудиовизуальной образности, ориентированного на зрительское восприятие, особое значение имеют экзистенциалистские идеи, выраженные в художественной форме, доступной режиссерской интерпретации, переводу на киноязык и воплощению на экране. Так, в истории киноискусства наиболее известны экранизации прозы французских философов-экзистенциалистов А. Камю и Ж.-П. Сартра, некоторые из которых были осуществлены великими кинорежиссерами («Посторонний», реж. Л. Висконти, 1967, по одноименному роману А. Камю; «Затворники Альтоны», реж. В. Де Сика, 1962, по одноименной пьесе Ж.-П. Сартра и др.). В данном случае внимание будет обращено на не столь известные, но важные для понимания вектора развития экзистенциалистских идей экранизации литературных произведений современного французского писателя Мишеля Уэльбека.

На сегодняшний день Мишель Уэльбек² — один из самых читаемых (наряду с Бернаром Вербером и Фредериком Бегбедером) и признанных профессиональным сообществом³ французских поэтов и писателей. Автор девяти романов, нескольких сборников стихов и эссе. Новых произведений Уэльбека с нетерпением ждет масса поклонников, на его стихи пишут песни, по его книгам снимают фильмы. Почему же произведения Уэльбека, его идеи и образы находят та-

2 Мишель Уэльбек (Michel Houellebecq), р. 1958, настоящая фамилия Томá (Thomas).

3 М. Уэльбек был удостоен престижной литературной премии «Ноябрь» за роман «Элементарные частицы» (1998), а в 2010 году стал лауреатом Гонкуровской премии за роман «Карта и территория». В 2019 году из рук президента Франции Э. Макрона М. Уэльбек получил высшую награду своей страны — орден Почетного легиона.

1 Имени Ж.-П. Сартра нет в титрах. — *Прим. авт.*

кой широкий отклик у читающей публики, особенно в среде молодежи; почему они так глубоко трогают, но также и становятся причиной болезненно-острой реакции общественности?⁴ Думается, главная причина этого — необыкновенная честность и открытость, вплоть до шокирующей откровенности автора в разговоре с читателем, отсутствие в этом диалоге табуированных тем, презрение к ложно понимаемой толерантности в обсуждении целого ряда острых вопросов социальной жизни (например, иммиграции в страны Западной Европы, межрелигиозных и межнациональных отношений, сексуальных и психических проблем у современного человека и т. д.). Уэльбек, в конце концов, ставит диагноз современному обществу, с которым многие его читатели вынуждены согласиться: «В наши дни мы живем и действуем внутри системы, имеющей два измерения: эротическую привлекательность и деньги. Из этого проистекает все остальное — счастье и несчастье» [10, с. 43].

И все же главное — это то, что в героях произведений Уэльбека читатель может обнаружить самого себя, со всеми своими достоинствами, но еще более — с недостатками, несовершенствами, пороками, грязными мыслями; с несбывшимися надеждами и мечтами, с чувством вины и отчаяния, с бесплодными поисками смысла ежедневного существования, с огромным внутренним желанием любить и быть любимым, тоской по настоящей любви и невозможностью ее обретения.

Мировоззрение Уэльбека очень пессимистично — об этом он заявил уже

в своих ранних текстах и не изменил свою позицию спустя десятилетия: «Я — писатель эпохи нигилизма и страдания, связанного с нигилизмом» [10, с. 263]. Более того, мысли писателя из печально-пессимистичных стали со временем трагично-безысходными. Многие идеи и образы его романов и эссе, безусловно, отсылают к творчеству его великих предшественников — французских философов-экзистенциалистов и выдающихся писателей А. Камю и Ж.-П. Сартра, но у Уэльбека их идеи развиваются до апокалиптических картин и пророчеств. Так, герой романа «Карта и территория» (2010), фотохудожник Джед Мартен, по своему внутреннему состоянию «экзистенциального безразличия» напоминает Мерсо — безымянного героя романа А. Камю «Посторонний» (1942). Интересно, что в этом романе писатель выводит в качестве героев много реальных людей, например, Фредерика Бегбедера и... Мишеля Уэльбека, описываемого как «истерзанную развалину», которая «чихать хотела на все, что хоть отдаленно напоминает любовные отношения, да и любые человеческие отношения вообще» [7, с. 191]. Впрочем, и Бегбедера, и Уэльбека автор отправляет по ходу действия на тот свет. Атмосфера романа Уэльбека, несмотря на большое количество гламурных персонажей и внешней суеты, пронизана ощущением тоски и отчужденности, бессмысленности существования. И если Сартр предлагал человеку выход из состояния экзистенциального отчаяния через обращение к искусству и творчеству, то Уэльбек не успокаивает своих читателей подобными иллюзиями.

В конце романа «Карта и территория» Джед закрепляет на сером холсте

4 В конце 1990-х из-за своих антиисламских высказываний и судебного преследования Уэльбек был вынужден на несколько лет уехать из Франции.

фотографии когда-то близких ему людей (включая Мишеля Уэльбека), выносит холст на улицу и снимает на видео, как под воздействием дождя и солнечного света снимки вспучиваются, подгнивают, расслаиваются и в конце концов за несколько недель исчезают без следа... Такому же испытанию он подвергает и игрушечные фигурки, напоминающие человеческих существ, ускоряя процесс разложения с помощью серной кислоты. И то, что объекты «химической пытки» Джеда всего лишь фотографии и фигурки, не только не утешает, но, напротив, выводит образ распада на экзистенциальный уровень, как предвестие исчезновения человечества. Здесь, как и во многих других текстах Уэльбека (в разных, но близких по смыслу контекстах), звучит слово, соединяющее в себе физиологическое и философское содержание, — *горечь*: «Нельзя не испытать и чувства горечи, наблюдая, как изображения людей, сопровождавших Джеда Мартена в его земной жизни, разлагаются под воздействием непогоды, гниют и наконец распадаются... Полное и окончательное торжество растительного мира» [7, с. 475]. В связи с этим финалом можно вспомнить последние кадры (да и все им предшествующие) фильма Питера Гринуэя «ZOO: Зет и два нуля» (1985), где идея разложения органических тел, в том числе животных и, в конце концов, людей, была визуализирована в пространстве кинокадра с еще более шокирующей откровенностью, даже жестокостью по отношению к зрителю. Однако эстетика Гринуэя отражает постмодернистскую ироническую дистанцию и объективистскую позицию режиссера как наблюдателя и исследователя, а Уэльбек *лично* глубоко страдает и сочувствует гибнущему человечеству.

МИССИЯ: ОСТАВАТЬСЯ ЖИВЫМ

Многие персонажи произведений Уэльбека и их нарративные структуры довольно кинематографичны, и потому не удивительно, что уже несколько романов и одно эссе были экранизированы, причем названия фильмов остались одноименными со своими литературными первоисточниками: «Расширение пространства борьбы» (реж. Филипп Арель, Франция, 1999); «Элементарные частицы» (реж. Оскар Рёлер, Германия, 2006); «Возможность острова» (реж. Мишель Уэльбек, Франция, 2008); «Оставаться живым» (реж. Эрик Лисхаут, сореж. Арно Хагерс, Рейнир ван Брумелен; Нидерланды, 2016, документальный). Как можно заметить, одно из своих произведений, фантастический роман «Возможность острова», писатель экранизировал самостоятельно в качестве режиссера. Впрочем, сам автор называет этот фильм не «экранизацией», а «продолжением» своей книги. Однако экранная версия⁵ этого очень неполиткорректного романа (или его продолжения), вскрывающего острием злой иронии многие язвы общества, низвергающего идолов культуры, — не вызвала одобрения в профессиональной кинематографической среде, получив очень едкие комментарии кинокритиков и рецензии в швейцарской и французской прессе [1]. В свою очередь, сам Уэльбек через своего героя Даниэля из «Возможности острова» насмешливо высказался по поводу «кинотворчества»: «Я очень скоро убедился, что кинорежиссеры — народ незатейливый: им достаточно подкинуть идею, ситуацию, фрагмент сюжета, что угодно,

5 Премьера фильма «Возможность острова» состоялась на кинофестивале в Локарно. — *Прим. авт.*

до чего они бы сами сроду не додумались; потом добавляешь несколько диалогов, три-четыре дурацких остроты — я мог выдавать примерно по сорок страниц сценария в день, — представляешь готовый продукт, и они в экстазе. Дальше они только и делают, что меняют свое мнение обо всем...» [6, с. 62]. Отдавая дань иронии и самоиронии Уэльбека, надо признать, экранизация романа «Возможность острова», несмотря на харизматичность звезды французского кино Бенуа Мажимеля (исполнителя

главной роли человека-клона Даниэля), не стала кинособытием. Картины постапокалиптической пустыни в конце фильма, по которой бесконечно бродит выживший клон человека с неведомо откуда взявшейся собакой, очень напоминают кадры «Сталкера» А. Тарковского, но выглядят вторичными и излишне пафосными (во многом благодаря сопровождению мощной симфонической музыкой) в сравнении с философско-поэтическим киноязыком отечественного режиссера.



Рис. 1. Кадр из фильма «Возможность острова» (реж. М. Уэльбек, 2008)



Рис. 2. Кадр из фильма «Возможность острова» (реж. М. Уэльбек, 2008)



Рис. 3. Кадр из фильма «Остаться живым» (реж. Э. Лисхаут, А. Хагерс, Р. Ван Брумелен, 2016)

В документальном фильме «*Остаться живым*» (скорее, документально-игровом, в силу постановочности нескольких эпизодов и ряда игровых элементов), снятом по одному из ранних (1991) эссе Уэльбека, писатель появляется на экране как один из пяти героев, причем именно и только он исполняет роль мрачного 53-летнего, когда-то многообещающего скульптора Винсента, теперь практически не выходящего из своего дома и на-

зывающего себя «декоратором воображаемых миров».

Остальные герои — 31-летняя телефонная операционистка Анн Клэр, 49-летний авангардный художник Роберт, 59-летний бывший бизнесмен Жером и 69-летний рок-певец Игги Поп — представляют самих себя. Всех героев объединяют любовь к поэзии, музыке и... опыт пребывания в психиатрической больнице. И все герои продолжают страдать.



Рис. 4. Кадр из фильма «Остаться живым» (реж. Э. Лисхаут, А. Хагерс, Р. Ван Брумелен, 2016)



Рис. 5. Кадр из фильма «Оставаться живым» (реж. Э. Лисхаут, А. Хагерс, Р. Ван Брумелен, 2016)

Именно страданию и проблеме самоубийства посвящено эссе Уэльбека⁶, первые слова которого сразу шокируют читателя: «Мироздание кричит. <...> Мир — это страдание в действии». Фразы Уэльбека короткие и острые, как нож, и причиняют такую же боль, как быстрый удар клинка. Более того, нанеся рану читателю, автор «посыпает ее солью», продлевая мучительное переживание смысла сказанного: «Жизнь — серия испытаний на прочность. Выдержать первые, срезаться на последних. Погубить свою жизнь, но не до конца. И страдать, всегда страдать. Научиться чувствовать боль всеми клетками своего тела. Каждый осколок мира должен ранить вас лично. Но вы обязаны оставаться живым — во всяком случае, на какое-то время» [8, с. 11].

Уэльбек в своем небольшом горько-саркастическом тексте фактически про-

должает тему философского эссе Альбера Камю «Миф о Сизифе. Эссе об абсурде» (1942). Для Камю периода «философии абсурда» вопрос самоубийства стоял во главе угла: «Есть лишь одна по-настоящему серьезная философская проблема — проблема самоубийства. Решить, стоит или не стоит жизнь того, чтобы ее прожить, — значит ответить на фундаментальный вопрос философии» [2, с. 24]. Камю в конце концов дает человеку, осознавшему абсурд жизни, ответ через вводимое философом понятие бунта: «Ошибочно мнение, будто самоубийство следует за бунтом, является его логическим завершением. Самоубийство есть полная противоположность бунта, так как предполагает согласие. <...> Этот бунт придает жизни цену. Становясь равным по длительности всему существованию, бунт восстанавливает его величие» [2, с. 53].

Фильм «Оставаться живым» снимался через четверть века после публикации одноименного эссе Мишеля Уэльбека. Эта разница во времени ощущается в атмосфере фильма: если эссе воспринимается как «трагический выплеск» тридцатит-

6 Название эссе имеет подзаголовок: «Оставаться живым. Руководство для начинающих». Из текста эссе явствует, что это руководство для «начинающих поэтов». Фильм, снятый по мотивам эссе, тоже имеет подзаголовок в англоязычном названии: *To Stay Alive: a Method* («Оставаться живым: метод»). — Прим. авт.

рехлетнего провидца, то фильм пронизан ощущением скорбного понимания устройства мира, свойственного умудренному старцу. В начале эссе, буквально в трех абзацах, даются эскизные портреты детей — годовалого Анри, десятилетнего Марка, пятнадцатилетнего Мишеля, на долю которых уже выпали страдания, сообразно возрасту каждого. И потому все они, по мысли Уэльбека, имеют хорошие шансы стать поэтами. В фильме Эрика Лисхаута вводятся новые лица и судьбы живых людей — наших современников, что переводит общие рассуждения Уэльбека-писателя в конкретные зримые образы.

Главная роль, она же роль рассказчика и комментатора, в фильме отведена известному американскому рок-певцу Игги Попу (в последние годы много снимающемуся в кино), который в кадре читает текст эссе и, экстраполируя его содержание на свою жизнь, озвучивает через закадровый и внутрикадровый монолог свои мысли, выразительно смотря на крупном плане прямо в камеру, и вступает (в конце фильма) в прямой диалог с писателем (он же Винсент). На экране звучат и песни Игги Попа, в которых текст имеет такое же значение, как и музыкальная энергетика панк-рока: «Я был песней, которая открылась и кровоточит». Сам же певец отдает приоритет в своем творчестве эмоциям, которые, по его словам, разрывая причинно-следственные связи, «способны дать возможность воспринимать вещи такими, какие они есть».

Драматургия фильма строится на чередовании историй о пяти героях, рассказанных ими самими, в основном, на крупных планах их лиц. В процессе развития экранного действия становится ясным, что все эти люди, несмотря на наличие

поддержки родственников и друзей, а также оказание им необходимой психологической помощи, не могут выйти из глущины своего одиночества и внутреннего страдания, они будто приговорены к нему судьбой. Фразы-афоризмы эссе Уэльбека, озвученные за кадром ровным низким голосом Игги Попа, не оставляют никакой надежды и не дают повода для оптимизма: «Структура — единственное спасение от самоубийства. К тому же самоубийство не решит ваших проблем»; «Мертвый поэт писать не может. Отсюда необходимость оставаться живым... Вместе с тем надо признать: выжить необычайно трудно»; «Счастья бояться не надо: его нет». Финальные слова, казалось бы, подводят итог печальным откровениям писателя: «Продолжайте. Не бойтесь. Худшее позади. Конечно, жизнь еще терзает вас, но вас с ней уже мало что связывает. Помните: вы, в сущности, уже умерли. Теперь вы один на один с вечностью». Но одно, самое последнее слово, буквально «воткнутое» указующим пальцем Игги Попа прямо в лицо зрителям в последнюю секунду фильма, опрокидывает пессимизм Уэльбека: «Attack!» («Атакуйте!»)

ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ ЧАСТИЦЫ ЛЮБВИ

Несмотря на то что Мишель Уэльбек написал множество прозаических и поэтических произведений, зачастую его имя ассоциируется с романом «Элементарные частицы» (1998), вторым по времени создания после «Расширения пространства борьбы» (1994). В 2006 году немецкий режиссер Оскар Рёлер снял свою экранную версию «Элементарных

частиц». Это история о двух сводных (точнее, единоутробных) братьях, Мишеле и Бруно (Михаэль и Бруно в немецкоязычном фильме, в исполнении Кристиана Ульмена и Морица Бляйбтроя соответственно), которых в их детстве бросила мать, предпочтя заботам о мальчиках веселую и свободную во всех отношениях жизнь в общине хиппи. Эта детская травма, по-разному переживаемая Михаэлем (довольно спокойно и с пониманием действий матери, «которая просто хотела оставаться молодой») и Бруно (агрессивно и с ненавистью к непутевой мамаше), во многом повлияла на их дальнейшее развитие и их судьбы в целом, однако режиссер, судя по всему, не склонен вдаваться в тонкости психоанализа и вообще иронизирует над психологическими практиками в современном социуме.

В действии фильма можно уловить отголоски некоторых образов и сюжетных линий эссе Уэльбека «Оставаться живым». Так, в эссе есть описание душевных страданий пятнадцатилетнего Мишеля, влюбленно смотрящего на Сильви, танцующую с другим парнем. Михаэль (он же Мишель) из «Элементарных частиц» тоже в юношеском возрасте был влюблен в нежную белокурую Аннабель и также издали смотрел, как она танцует с другим. Михаэль так и не смог тогда сблизиться или хотя бы объяснить с девушкой, а потом долгие годы не имел интимных отношений с женщинами и в качестве ученого — молекулярного биолога — поставил целью клонирование человека без сексуального контакта.

Режиссура фильма достаточно прямолинейна, образы персонажей, созданные актерами, не слишком сложны для понимания их внутреннего мира. Однако именно такая «прямая подача», выражен-

ная в запоминающихся деталях, производит сильное, иногда шокирующее воздействие, поскольку нарушает многие общепринятые этические границы. Например, в одном из эпизодов у Михаэля неожиданно умирает попугайчик (в романе это белый кенарь), которому он еще несколько минут назад подсыпал семян в кормушку. Что бы сделал хозяин птички, вытащив из клетки мертвое тельце своего любимца? Скорее всего, оплакал друга и потом похоронил в специальном месте. Но только не Михаэль: он бесчувственно смотрит несколько секунд на трупик и запросто выбрасывает его в мусорное ведро на кухне, как пищевой отход (в романе Мишель все-таки спускает мертвую птицу, вместе с банкой из-под пива, в мусоропровод, не оставляя в своей квартире). И здесь возникает вопрос: такое поведение героя — это следствие недолюбленности матерью, генетическое отсутствие эмпатии, недостаток этической культуры или просто рационально-логическое поведение, *норма* для современного человека?

Бруно, в отличие от брата, одержим сексом, но, несмотря на вполне привлекательную внешность, постоянно терпит неудачи в отношениях с женщинами. В чем причина этой странности? Может быть, она тоже кроется в психологических травмах, полученных Бруно в детстве, в интернате, где над ним издевались жестокие подростки? Или корни проблемы уходят в первый гротескный сексуальный опыт, приобретенный во время похорон собственной бабушки? Не в этом ли объяснение его циничного отношения к женщинам, грубых высказываний по отношению к приверженцам ислама, отвратительной ругани у постели умирающей матери?

Конечно, можно искать ответы на эти вопросы, обосновывать причины проблем взрослых людей исходя из разных психологических теорий. Однако Рёлера, как режиссера фильма, больше занимает вопрос смысла существования людей *в настоящем и будущем* времени их жизни. Жизни, которая может оборваться внезапно и очень страшно. Фильм, в начале которого смерть была представлена в стиле черного юмора (визуализация рассказа Бруно на сеансе у психолога о смерти его бабушки во время сбора грибов в лесу, с детальным описанием стадий разложения тела, и о кончине бабушки, обварившейся кипящим супом на кухне), постепенно приходит к совершенно другому образу смерти. Так, Аннабель (Франка Потенте), встретившая вновь Михаэля после двадцати пяти лет разлуки, беременеет от него, но вынужденно теряет ребенка и сама оказывается на пороге смерти.

Сексапильная молодая брюнетка Кристиана (Мартина Гедек), которую наконец-то искренне полюбил Бруно, внезапно

становится парализованным инвалидом. И в этих ситуациях оба брата встают перед экзистенциальным выбором: предать свою любовь и остаться свободным от любых обязательств или преодолеть малодушие и обрести, вместе с любовью, смысл своего существования? Михаэль находит в себе силы поставить научную карьеру на второе место после любимой женщины, а его брат не может победить свою трусость (смел он только на словах) и за это жестоко наказан: Кристиана кончает жизнь самоубийством, Бруно же оказывается в психиатрической клинике, где ему постоянно является призрак любящей его, несмотря ни на что, Кристианы.

Финальные кадры фильма, в которых Аннабель, Михаэль и Бруно (а также призрак счастливой Кристианы) сидят в шезлонгах на пляже у озера, строя под приятную музыку радужные планы дальнейшей жизни, а вокруг них загорают и купаются под теплым солнцем взрослые и дети, — конечно, режиссерская вольная интерпретация литератур-



Рис. 6. Кадр из фильма «Элементарные частицы» (реж. О. Рёлер, 2006)



Рис. 7. Кадр из фильма «Элементарные частицы» (реж. О. Рёлер, 2006)

ного первоисточника, видимо, в угоду зрительским ожиданиям или в силу собственной фантазии и оптимистического мировоззрения. Но такой финал фильма противоречит смыслу романа, сводя его к мелодраматическому сюжету и фактически хеппи-энду. Экзистенциальная глубина, философский трагизм и сложные переплетения его линий, авторский диалог с великими предшественниками (от евангелистов до Огюста Конта и Олдоса Хаксли), все то, что наполняет произведение Уэльбека, которое в момент своего выхода взорвало читательское сознание, — все это осталось «за кадром». Ведь даже сюжетно финал романа совершенно другой: Аннабель кончает жизнь самоубийством, узнав о неизлечимой стадии рака у нее, — после нескольких дней в коме она умирает на руках Мишеля, и ее прах развеивают в саду ее родителей. Позже Мишель едет в Ирландию, где заканчивает свой научный труд и таинственным образом исчезает — лишь его машину находят на берегу моря. Слова Уэльбека, подводящие итог жизни

и Мишеля, и Аннабель, очень печальны: «Он прожил свою взрослую жизнь в одиночестве, в полном вакууме. Он внес свой вклад в копилку человеческих знаний, таково было его призвание, таким образом он сумел выразить свой природный дар; но он так и не познал любви. Аннабель тоже, при всей своей красоте, так и не познала любви, а теперь вот ее не стало» [11, с. 343–344].

Но тем не менее Мишель Джерзински, великий ученый и провидец, перед своим исчезновением оставил свое рода духовное завещание, в котором изложил свое понимание любви как единственного смысла жизни: «Любовь связывает, и связывает навсегда. Практика добра — это связывание, практика зла — развязывание. Разобщение — это иное имя зла, а также иное имя лжи. На самом деле не существует ничего, кроме необъятного великолепного взаимного сплетения» [11, с. 362]. Таким образом, при всей привлекательности идеи экранизации таких значительных произведений современной экзистенциальной прозы, как «Эле-

ментарные частицы», надо признать, что в кинопроизведении неизбежны сокращения и упрощения полисемантики и полифонии многослойного текста, а в случае с Уэльбеком режиссер сталкивается еще и с искушением выведения на первый план на экране яркой эротической составляющей художественного мира писателя.

«РАСШИРЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА БОРЬБЫ»: НОВЫЙ БУНТ, БЕССМЫСЛЕННЫЙ И БЕСПОЩАДНЫЙ

Снятый в 1999 году французским режиссером Филиппом Арелем фильм «Расширение пространства борьбы» стал экранизацией первого романа Мишеля Уэльбека и вообще первой киноверсией его прозы. И надо признать, что из всех экранных адаптаций произведений Уэльбека фильм Ареля наиболее «литературен»: многие, причем самые значительные по смыслу, обширные фрагменты текста романа озвучиваются за кадром в своего рода «двойном монологе», т. е. от лица автора и в виде внутреннего монолога главного героя, оставшегося не только без имени (как герой романа Камю «Посторонний»), но даже без фамилии, в фильме он называется просто «наш герой» (в тексте романа весь рассказ ведется от первого лица).

В отличие от других, более поздних экранизаций прозы Уэльбека, «Расширение пространства борьбы» наиболее реалистично отражает бытовую сторону существования среднестатистического жителя развитой европейской страны и одновременно — психологиче-

ские проблемы (осознаваемые или еще неосознанные) человека конца XX века. У героя фильма эти проблемы начались как психологические, но постепенно стали экзистенциальными. Режиссер (он же исполнитель главной роли) воплощает конфликт внешне вполне материально благополучной жизни представителя среднего класса, живущего «по правилам», и его внутренней «болезни души» через своеобразный аудиовизуальный контрапункт. В первых кадрах на фоне квартирной вечеринки, где молодые мужчины и женщины развлекаются под веселую музыку, «наш герой» лежит на полу с сигаретой, а его мысли озвучиваются за кадром: «Вселенная представлялась ему скоплением элементарных частиц, мимолетной конфигурацией на пути к хаосу. Человеческая жизнь исчезнет. И холодные, пустые небеса тоже исчезнут».

Героя (в обычной жизни специалиста по компьютерным технологиям) тошнит от этого мира и на словах, и физически: приступы неудержимой тошноты настигают его во время деловой встречи, в ночном танцевальном клубе и в конце концов в психиатрической клинике, куда он попадает ближе к финалу истории. Фактически, как и сартровский Антуан Рокантен, герой видит тошнотворные объекты повсюду, а себя ощущает «внутри тошноты». Наблюдая в вагоне метро за веселым чернокожим парнем в наушниках, при танцующим под музыку, герой думает (звучит его внутренний монолог): «Не нравится мне этот мир. Общество, в котором я живу, мне противно. От рекламы меня тошнит, от информатики выворачивает наизнанку... В этом нет ни малейшего смысла».

Место и время, в которых разворачивается действие киноистории, — Париж

перед Рождеством, и это обстоятельство лишь усугубляет депрессию героя. Другие французские города, в которых по служебным делам оказывается герой, производят еще более мрачное впечатление: серое небо, грязная слякоть на улицах, унылые индустриальные пейзажи... «Наш герой» практически не расстается с сигаретой, на пальцах его руки характерный желто-коричневый несмываемый налет. Курит он всегда и везде, как будто для него это единственный способ задержаться на этой земле. Он даже дает пощечину юной секретарше в офисе, попросившей его погасить сигарету (надо заметить, что в этот момент никто из многочисленных присутствовавших в комнате сотрудников не отреагировал на случившееся даже словом).

В фильме большое значение имеет еще один персонаж, коллега главного героя по имени Рафаэль (Хосе Гарсия), с которым он оказывается вместе в командировке. В отличие от героя, вечно мрачного и дымящего сигаретой, Рафаэль всегда улыбается, носит светлые костюмы, яркие рубашки и разноцветные

галстуки, излучая, казалось бы, только радость и оптимизм. Однако за этой маской скрывается глубокая личная драма: Рафаэль к своим 28 годам так и не познал женской любви, отчаянно ища ее буквально за каждым углом: в офисном кафетерии, в вагоне поезда, на танцплощадке ночного клуба... Молодой человек в порыве откровения говорит, что чувствует себя «окорочком» на полке в супермаркете или даже лягушкой в банке. А «наш герой» еще и добывает неудачливого ловеласа, говоря, что дело его безнадежно, если только не прибегнуть к насилию, и даже вручает Рафаэлю заранее купленный нож. Но несчастный искатель любви в последний момент не решается лишить жизни «сладкую парочку», и вместо этого погибает сам, врезавшись на автомобиле в дорожный столб. После этой трагедии, невольным виновником которой стал «наш герой», он уходит с работы, впадает в совершенно депрессивное состояние, всерьез размышляя о самоубийстве, даже подводя под него философские основания. В итоге он понимает, что самоубийство



Рис. 8. Кадр из фильма «Расширение пространства борьбы» (реж. Ф. Арель, 1999)



Рис. 4. Кадр из фильма «Расширение пространства борьбы» (реж. Ф. Арель, 1999)

не решит его проблему, однако и «бунт» против жизненного абсурда, диагностированного и Камю, и Сартром, представляется герою бессмысленным и только продлевающим жизненные мучения.

В последней попытке найти основание для продолжения жизни герой оказывается в психиатрической клинике. Режиссер использует это обстоятельство, чтобы через разговоры героя с женщиной-психиатром и путем озвучивания его внутреннего монолога снова донести с экрана экзистенциальные идеи («Я действительно не понимаю, как людям удастся жить на свете. Мне кажется, что все люди должны быть несчастны») и «диагнозы общества» Уэльбека (например, о «мужской» системе мироустройства, основанной на власти, деньгах и страхе, и о «женской», основанной на соблазнении и сексе). Итог размышлений автора-героя, подводящих к теме старения и смерти, логично пессимистичен: «Угасает даже желание. Остается лишь горечь, зависть и страх. Но главное — горечь. Неизбывная, безмерная горечь». В то же время, оставаясь на позиции крайнего

пессимизма, режиссер продлевает (после трагической истории Рафаэля) тему оправдания жизни через любовь. В одном эпизоде «наш герой» обедает в общей столовой с пациентами психбольницы. Лица этих мужчин и женщин с разными диагнозами, поглощенных в данный момент лишь одним — сосредоточенным поеданием супа, вызывают у героя важную мысль: «Постепенно до меня начало доходить, что все эти люди — никакие не психи. Просто им не хватает любви. Их позы, движения, манеры говорили о том, что им отчаянно хочется, чтобы их обняли, погладили, приласкали. Но, разумеется, это было невозможно».

Роман Уэльбека заканчивается тем, что герой выписывается из психиатрической клиники и пытается вновь начать просто жить: он уезжает, неведомо куда и зачем, на велосипеде, с трудом крутя педали по пересеченной местности. Последние строки книги: «Я оторван от всего; отныне я — пленник внутри самого себя. Божественного слияния уже не произойдет; цель жизни не достигнута. Два часа пополудни» [9, с. 206]. В этом

окончании романа можно услышать продолжение и доведение до смысловой точки фразы из романа Сартра «Тошнота»: «Три часа. Три часа — это всегда слишком поздно или слишком рано для всего, что ты собираешься делать. Странное время дня. А сегодня просто невыносимое» [5, с. 34].

В фильме же финал истории совсем другой. Еще в начале картины герой (во внутреннем монологе) мечтал о том, чтобы научиться танцевать балльные танцы — но для какой-то другой жизни, «когда я буду не один». Выйдя из психбольницы, он осуществляет свою мечту: приходит в школу танца и учится, неловко топчась на месте, танцевать вальс со случайной партнершей, и взгляд этой высокой девушки (на которую он смотрит снизу вверх) много ему обещает... И здесь вновь, как в случае экранной версии «Элементарных частиц», встает вопрос: почему режиссер «мелодраматизирует» финал литературного первоисточника, уклоняясь от жесткого «приговора» Уэльбека, вынесенного им современному обществу в целом и человеку в частности? Думается, эту тенденцию можно объяснить и более оптимистичным мировидением режиссеров, и желанием дать зрителям надежду, в том числе надежду на обретение любви, а не погрузить их в пучину одиночества и отчаяния.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

При экранизациях любых литературных произведений неизбежны трансформации первоисточника (сокращения текста, изменения его структурной ор-

ганизации и т. п.) в силу особой природы кинематографического искусства, наличия в нем своего художественного языка, особенностей создания определенных жанровых форм. Не меньшее значение имеет и личность автора-режиссера, с его собственной эстетикой, мировидением и, соответственно, индивидуальной экранной интерпретацией литературного текста. В случае с экзистенциалистскими прозаическими произведениями М. Уэльбека режиссер сталкивается еще и с интертекстуальностью (различными цитатами, аллюзиями и отсылками) языка писателя, что практически не переводимо в экранные образы. Тем не менее сам факт обращения режиссеров к непростой по смыслам, многослойной прозе Уэльбека говорит о потребности в современном разговоре на сложные и болезненные темы, выходящие на экзистенциальный уровень, не только через текст, но и через переживание человеческих историй, визуализированных на экране. В этом отношении у кинематографа есть ряд преимуществ: создание ярких живых персонажей (в том числе вводимых дополнительно, как в фильме «Остаться в живых»); использование актерской, визуальной (композиционной, цветовой и световой), звуковой выразительности («Возможность острова») и аудиовизуального контрапункта («Расширение пространства борьбы») для усиления зрительского восприятия; прямое воздействие на зрительские эмоции через определенные драматургические повороты, визуальные и звуковые акценты («Элементарные частицы»).

ЛИТЕРАТУРА

1. «Возможность кораблекрушения». URL: <https://web.archive.org/web/20140407024353/http://www.arthouse.ru/news.asp?id=8766> (дата обращения: 22.02.2025).
2. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М.: Политиздат, 1990. 415 с.
3. Маньковская Н.Б. Экзистенциалистские концепции человека в искусстве XX и начала XXI века // Экзистенциализм и его репрезентация в литературе и кино. Посвящается 200-летию юбилею Ф.М. Достоевского. Материалы XIII Международной научной конференции по эстетике экранизации 26–27 апреля 2022 года. М.: ВГИК, 2023. С. 63–81.
4. Маньковская Н.Б. Экзистенциальный выбор: от А. Камю до М. Уэльбека // Человек. 2014. № 1. С. 44–52.
5. Сартр Ж.П. Тошнота: Избранные произведения. М.: Республика, 1994. 496 с.
6. Уэльбек М. Возможность острова. М.: Иностранка, 2007. 624 с.
7. Уэльбек М. Карта и территория. М.: Corpus, 2013. 480 с.
8. Уэльбек М. Оставаться живым // Уэльбек М. Очертания последнего берега: стихи. М.: Издательство АСТ: Corpus, 2016. С. 7–32.
9. Уэльбек М. Расширение пространства борьбы. М.: Иностранка, 2008. 207 с.
10. Уэльбек М. Реплики 2020: статьи, эссе, интервью. М.: Издательство АСТ: Corpus, 2023. 352 с.
11. Уэльбек М. Элементарные частицы. М.: Издательство АСТ: Corpus, 2024. 384 с.
12. Хренов Н.А. Возможна ли философия кино и какие аспекты могут стать ее предметом? // Вестник ВГИК. 2021. Т. 13, № 4 (50). С. 92–106.
13. Экзистенциализм и его репрезентация в литературе и кино. Посвящается 200-летию юбилею Ф.М. Достоевского. Материалы XIII Международной научной конференции по эстетике экранизации 26–27 апреля 2022 года. М.: ВГИК, 2023. 238 с.

REFERENCES

1. "Vozmozhnost' korablekrusheniya" ["The possibility of shipwreck"]. Available at: <https://web.archive.org/web/20140407024353/http://www.arthouse.ru/news.asp?id=8766> (Accessed 22 February 2025). (In Russ.)
2. Camu, A. Mif o Sizife. Esse ob absurde [The myth of Sisyphus. An essay on the absurd]. Camu A. Buntuyushchij chelovek. Filosofiya. Politika. Iskusstvo [A rebellious man. Philosophy. Politics. Art]. Moscow, Politizdat Publ., 1990. 415 p. (In Russ.)
3. Man'kovskaya, N.B. Ekzistencialistskie koncepcii cheloveka v iskusstve HXH i nachala XXI veka [Existentialist concepts of man in the art of the twentieth and early twenty-first century]. Ekzistencializm i ego reprezentaciya v literature i kino. Posvyashchaetsya 200-letnemu yubileyu F.M. Dostoevskogo. Materialy XIII Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii po estetike ekranizacii 26–27 aprelya 2022 goda [Existentialism and Its Representation in Literature and Cinema. Dedicated to the 200th Anniversary of F.M. Dostoevsky: Proceedings of the 13th International Scientific Conference on the Aesthetics of Film Adaptation on April 26–27, 2022]. Moscow, VGIK Publ., 2023, pp. 63–81. (In Russ.)
4. Man'kovskaya, N.B. Ekzistencial'nyj vybor: ot A. Kamyu do M. Uel'beka [Existential choice: from A. Camus to M. Houellebecq]. Chelovek, no. 1, 2014, pp. 44–52. (In Russ.)
5. Sartr, ZH.P. Toshnota: Izbrannye proizvedeniya [Nausea: Selected Works.]. Moscow, Respublika Publ., 1994. 496 p. (In Russ.)
6. Uel'bek, M. Vozmozhnost' ostrova [The possibility of an island]. Moscow, Inostranka Publ., 2007. 624 p. (In Russ.)
7. Uel'bek, M. Karta i territoriya [Map and territory]. Moscow, Corpus Publ., 2013. 480 p. (In Russ.)

8. Uel'bek, M. Ostavat'sya zhivym [Rester vivant]. Uel'bek M. Ochertaniya poslednego berega: stihy [Configuration du dernier rivage]. Moscow, Izdatel'stvo AST: Corpus Publ., 2016, pp. 7–32. (In Russ.)
9. Uel'bek, M. Rasshirenie prostranstva bor'by [Expanding the space of struggle]. Moscow, Inostranka Publ., 2008. 207 p. (In Russ.)
10. Uel'bek, M. Repliki 2020: stat'i, esse, interv'yu [Replicas 2020: articles, essays, interviews]. Moscow, Izdatel'stvo AST: Corpus Publ., 2023. 352 p. (In Russ.)
11. Uel'bek, M. Elementarnye chasticy [Elementary particles]. Moscow, Izdatel'stvo AST: Corpus Publ., 2024. 384 p. (In Russ.)
12. Hrenov N.A. Vozmozhna li filosofiya kino, i kakie aspekty mogut stat' ee predmetom? [Is a philosophy of cinema possible, and what aspects can become its subject?], vol. 13. Vestnik VGIK, no. 4 (50), 2021, pp. 92–106. (In Russ.)
13. Ekzistencializm i ego reprezentaciya v literature i kino. Posvyashchaetsya 200-letnemu yubileyu F.M. Dostoevskogo [Existentialism and its representation in literature and cinema. Dedicated to the 200th anniversary of F.M. Dostoevsky]. Materialy XIII Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii po estetike ekranizacii 26–27 aprelya 2022 goda [Proceedings of the 13th International Scientific Conference on the Aesthetics of Film Adaptation on April 26–27, 2022]. Moscow, VGIK Publ., 2023. 238 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **05.03.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **17.03.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **10.04.2025**

Образ музыканта в кинофильме: типологический анализ



Ю.В. Михеева¹

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.

ORCID ID: 0000-0003-0788-3742

julmikhееva@gmail.com

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена одной из главных проблем фильмов о музыкантах — драматургическому и режиссерскому подходам к воплощению на экране художественно достоверного, живого образа героя-музыканта. Обобщающий взгляд на игровые и неигровые фильмы о музыкантах дает представление о разных способах не просто отражения на экране характера и внутреннего мира персонажа, но выявления определенного типа личности. Анализ образов музыкантов в достаточно репрезентативном ряде кинокартин дал автору возможность предложить вариант типологии, основанием которой послужил характер взаимоотношения героя с музыкой и, посредством музыки, с социумом: творческо-новаторский («креаторы»); исполнительский («чтецы-трансляторы», «читатели-диалогисты», «психосоматики», «диктаторы», «примадонны»); интуитивно-духовный («медиумы»).

ключевые слова

образ музыканта в кино, музыка фильма, кинодраматургия, кинорежиссура, авторский кинематограф, звуковое решение фильма, музыкальные кинобайопики, документальные фильмы о музыкантах

для цитирования

Михеева Ю.В. Образ музыканта в кинофильме: типологический анализ. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 2. С. 102–119.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-102-119>

¹ **Юлия Всеволодовна Михеева**

доктор искусствоведения, профессор кафедры звукорежиссуры ВГИКа.

AuthorID: 386110

© Ю.В. Михеева, 2025

The Image of a Musician in a Film: Typological Analysis

Julia V. Mikheeva¹

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

ORCID ID: 0000-0003-0788-3742
julmikheeva@gmail.com

ABSTRACT

The article addresses one of the main problems of films about musicians, namely, the dramatic and directorial approach to the presenting an artistically authentic, lively image of a musician. A general overview of feature and documentary films about musicians reveals diverse ways of representing individuality and the inner world of a character, as well as identifying a certain personality type. Surveying the images of musicians in a fairly representative number of films, the author proposes a typology based on the protagonist's relationship with music and, through music, with society: creative and innovative ("creators"); performing ("reciters-translators", "readers-dialogists", "psychosomatics", "dictators", "divas"); intuitive-spiritual ("mediums").

keywords

the image of a musician in a movie, film music, film dramaturgy, film directing, auteurism, sound design of the film, musical biopics, documentaries about musicians

for citation

Mikheeva J.V. The image of a musician in a film: typological analysis. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 2, pp. 102–119.
<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-102-119>

¹ **Julia V. Mikheeva**

Dr. Sci. (in Art History), Professor, Sound Design Department (VGIK). AuthorID: 386110

(окончание)¹

«ДИКТАТОРЫ»

В отдельный подтип музыканта-исполнителя как читателя композиторского текста достойны быть отнесенными, в силу слишком заметного явления на экране — дирижеры, воплощенные, в большинстве случаев, как сложные личности с характером диктатора. Своеобразие этого подтипа проистекает из самой сути дирижирования как не только интерпретации дирижером музыкальной партитуры, но и подчинения им своей воле большого количества музыкантов (оркестрантов и/или хористов). Несомненно, образ дирижера-диктатора в кино провоцирует на его восприятие как иносказания, отражения определенного психотипа, проявляющегося в самых разных областях творческой и социально-политической деятельности (ярко-гротескный пример такой «проекции» явлен в образе дирижера-«фюрера» в фильме Федерико Феллини «Репетиция оркестра»). И такое восприятие дирижера имеет вполне убедительное обоснование, в чем можно убедиться, прочитав раздел «Дирижер и оркестр. Социально-психологические аспекты» из работы авторитетного музыковеда, социолога и философа Теодора Адорно из его работы «Введение в социологию музыки», где дирижер определяется как «*imago власти*», образующий вместе с оркестром «некий микрокосм, в котором отражаются напряженные отношения внутри общества» [2, с. 95].

1 Начало статьи см.: Михеева Ю.В. Образ музыканта в кинофильме: типологический анализ. Вестник ВГИК. 2025. Т. 17, № 1. С. 94–110.
<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-94-110>

Конечно, в идеале объединение усилий разных индивидуальностей ради исполнения произведения как воплощения глубокого замысла его создателя должно происходить со-творчески, под умным и уважительным руководством харизматичного и талантливой лидера (дирижера-«отца»). Но в репетиционном процессе случаются и напряженные эпизоды, когда дирижер прибегает к «насильственным» методам для достижения необходимого ему результата. «Диктаторские» проявления дирижера нередко становятся основой создания типизированного образа киногероя, — такой подход в режиссерской концепции можно даже назвать клишированным, а от клише недалеко и до иронии, пародии и сарказма (можно вспомнить, как героиня Марлен Дитрих, певица Шарлотта Инвуд в триллере Альфреда Хичкока 1950 года «Страх сцены», в ответ на предположение о скрывающемся в театре убийце бросает реплику: «В этом театре только один убийца — дирижер!»). В этом отношении весьма показательны такие фильмы, как «Дирижер» (реж. П. Лунгин, 2012); «Одержимость» (реж. Д. Шазелл, 2014); «Тар» (реж. Тодд Филд, 2022).

А в фильме «Дирижер» (1979) Анджее Вайды зритель может наблюдать как раз противопоставление дирижера-«диктатора» в лице молодого и амбициозного Адама (Анджей Северин) — и дирижера-«отца» в образе пожилого мудрого Джона Ласоцки в исполнении Джона Гилгуда. Характерно, что фильм назван именно «Дирижер», а не «Дирижеры», поскольку режиссерская симпатия однозначно на стороне Джона Ласоцки, воплощающего не только идеал взаимоотношений дирижера с оркестрантами, но идеал отношения с музыкой. В финале карти-

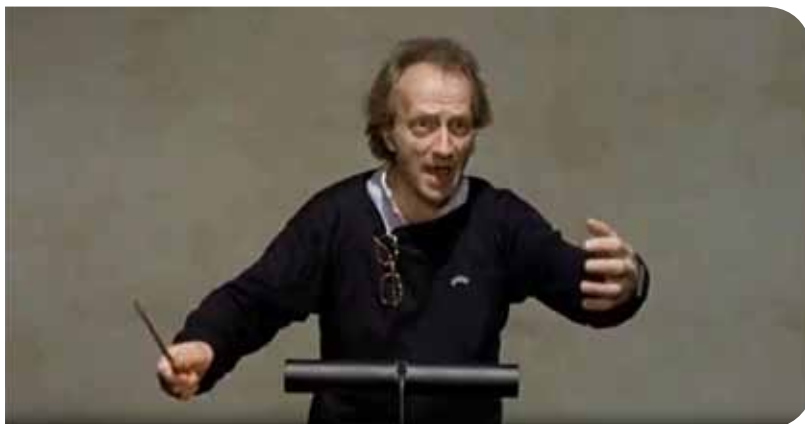


Рис. 1. Кадр из фильма «Репетиция оркестра» (реж. Ф. Феллини, 1978)

ны к пониманию сути миссии дирижера и *преображению* через осознание смысла *духовного общения с музыкой* приходит и Адам, но происходит это уже после смерти старого дирижера-эмигранта, вернувшегося из Америки в Польшу, видимо подсознательно желая окончить свой земной путь на любимой и давно покинутой родине.

Таким образом, если подходить к образу дирижера без клишированных предустановок, то надо вернуться к базисному

тезису о многомерности (или, в крайнем случае, неоднозначности) образа героя, которая должна раскрыться в процессе драматургического развития истории. В ряд показательных примеров воплощения этого принципа вполне можно включить фильм Павла Лунгина «Дирижер». Картина, вдохновленная музыкой оратории митрополита (в то время епископа) Илариона Алфеева «Страсти по Матфею», интересна в контексте рассматриваемой темы не столько своими художественны-



Рис. 2. Кадр из фильма «Одержимость» (реж. Д. Шазелл, 2014)



Рис. 3. Кадр из фильма «Дирижер» (реж. П. Лунгин, 2012)

ми (и еще менее музыкальными) достоинствами, сколько тем, что в ней режиссер отстоял свое видение образа музыканта и вообще фильма, в котором музыка стала элементом *драматургического* развития экранной истории, в то время как композитор мыслил видеоряд как иллюстрацию музыки и текста своей оратории.

Режиссер вводит в фильм музыку, точнее выстраивает его драматургию на музыкальном материале как звуковом образе духовного мира, который незри-

мо сопровождает главного героя в его сложных жизненных обстоятельствах и душевных терзаниях. Как вспоминал режиссер, найденное звукозрительное решение далось ему непросто: «Как вбить в полтора часа фильма два часа непрерывно идущей музыки, если мы хотели, чтобы фильм был все-таки реалистичным, чтобы люди ходили, говорили, предавали, обманывали и снова прощали друг друга? Тогда возникла эта идея, довольно смелая, что эта музыка вообще все время



Рис. 4. Кадр из фильма «Гар» (режиссер Т. Филд, 2022)

живет в действии, то выплывая на поверхность, когда есть реальное исполнение ее, то снова уходя внутрь ощущения главного героя. Это понятно, он дирижер, эта музыка в нем живет. Мне кажется, что эффект получился необыкновенно сильный, потому что музыка давала этой простой истории какую-то удивительную эмоциональную глубину и силу» [5].

По сюжету, дирижер Вячеслав Петров (актер Владас Багдонас), человек с непроницаемым лицом и окаменевшей душой, направляется с руководимыми им хором и оркестром для исполнения названной оратории в Иерусалим. По стечению обстоятельств именно в это время там находится еще не погребенное тело его 26-летнего сына Саши, бедного художника, ушедшего из родительского дома в 16 лет, скитавшегося по миру и в конце концов покончившего с собой в Святом городе (у израильских друзей Саши нет денег на его похороны). Отец много лет не общался с сыном, не приняв его образ жизни, и теперь он должен встретиться с ним уже мертвым, когда нельзя ничего изменить, поздно каяться (просит прощения перед своим отцом, наоборот, сам Саша в своем письме, попавшем в руки дирижера уже после смерти сына: «Папа, прости меня, что я умер. Я больше так не буду»). На экране проходят несколько дней, полностью перевернувшие представление дирижера о себе и своей жизни, *преобразившие* его, но на самом деле — проявившие его глубинные душевные качества, его *многомерность*, и это достигается во многом благодаря практически постоянному звучанию музыки оратории как в кадре, так и за кадром.

Необходимо обратить внимание на то, что в фильме Лунгина, в наиболее драматически и психологически напря-

женных эпизодах, звучит не просто духовная, но хоровая музыка как символ соборности, не только божественного, но и человеческого со-участия и со-действия в судьбе героя, в его страданиях на пути к покаянию и духовному перерождению. Особенно впечатляюще эпизоды оратории звучат в кульминационных сценах, где происходят важнейшие изменения в душе главного героя (приход в комнату, где он видит тело умершего сына, эпизод на кладбище с трагическим покаянием и *раскайанием* на его могиле). И недаром это перерождение происходит, прежде всего, через видение самого себя со стороны: герой видит изображение *себя мертвого* (отсылка к картине Ганса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос в гробу») на картине собственного уже *умершего* сына. Но самое главное то, что после видения себя как *другого*, происходит и обратный процесс: герой начинает видеть *другого как себя, чужого — как ближнего*.

Не менее драматичный поворот в самосознании героя-музыканта происходит в фильме «Тар» (режиссер Тодд Филд, 2022). Главная героиня — женщина-дирижер Берлинского филармонического оркестра и композитор Лидия Тар (Кейт Бланшетт) — талантливый, но при этом очень сложный человек, который идет к успеху и славе, круша судьбы окружающих ее, в том числе близких людей, но в итоге разрушая и теряя саму себя как личность. Однако уже в самом начале фильма, на фоне большого черного экрана и довольно мелких вступительных титров, слышен низкий тембр голоса Лидии (зритель еще не знаком с героиней, и этот голос можно принять за мужской), уговаривающей кого-то спеть, не обращая внимания на стоящий рядом ми-

крофон. Затем на протяжении нескольких минут экранного времени (по-прежнему без изображения) звучит необычный по тембру, негромкий высокий женский голос, выводящий мелодию на каком-то странном языке, на фоне птичьего щебета и звуков природы. Впоследствии становится ясным, что таким аудиальным флешбэком представлен эпизод из жизни главной героини, проводшей пять лет среди племени в Латинской Америке с целью сбора уникального музыкально-этнического материала Амазонии, — местная женщина пела на языке перуанской народности шипибо-конибо. Проникновенному женскому соло в начале «Тара» далее противопоставляется мощное полнозвучие симфонической музыки в основной части фильма, в частности «похоронной» (что символично) первой части Пятой симфонии Густава Малера. Так режиссер сразу, с первых секунд фильма с помощью необычного тембра певческого голоса и «нездешней» манеры пения приоткрывает сокровенный мир героини-музыканта, когда-то смиренно

пытавшейся постичь, проникнуть в глубинную суть прамузыки человечества, а в итоге побежденной своим тщеславием и эгоцентризмом «музыкального диктатора». Но именно после своего «падения» Лидия перерождается и начинает жизнь с чистого листа, с добровольной «эпимии» — музыкального «служения» в очень далекой стране.

«ПРИМАДОННЫ»

Во многом сходными с дирижером внешними «тираническими» характеристиками обладает еще один подтип музыканта-исполнителя — «примадонна». Главное отличие этого психотипа состоит в большей концентрации внешне выразительных приемов «оперной театральности», экзальтированности и эпатажности в создаваемом образе, призванных привлечь всеобщее внимание к «королеве на сцене» и восхищение ею. Впрочем, понятие «примадонна» в своей сути не имеет гендерной (феминной) определенности и может быть экстраполировано, во вся-



Рис. 5. Кадр из фильма «И корабль плывет» (реж. Ф. Феллини, 1983)

ком случае в ряде признаков, и на образы музыкантов-мужчин (например, Рихарда Вагнера в исторической драме Лукино Висконти «Людвиг»; Элтона Джона в байопике-мюзикле «Рокетмен»). Также надо признать, что «примадонны» встречаются не только на оперной сцене, но продемонстрировать этот подтип героя-музыканта наиболее наглядно можно именно благодаря «оперным» киногероям (и киногероиням).

Пожалуй, наибольшее количество «примадонн» в одном кинопространстве сконцентрировано в фильме Федерико Феллини «И корабль плывет» (1983).

По сюжету группа почитателей таланта скончавшейся оперной дивы Эдмеи Тетуа (среди которых, помимо певцов, присутствуют дирижеры, музыкальные критики, журналист, а также австрийский герцог и его незрячая сестра-герцогиня в исполнении немецкой танцовщицы и хореографа Пины Бауш) поднимается под звуки увертюры к опере Джузеппе Верди «Сила судьбы» на борт корабля «Глория Н.» с одной печальной и торжественной миссией — провести церемонию прощания и развеять прах великой женщины над морем у берегов острова, где она родилась. Автор сценария Тонино Гуэрра был сподвигнут к написанию сценария сообщением в прессе о том, что прах оперной дивы, гречанки по рождению Марии Каллас (крещенной как Мария Анна София Кекилия Калогеропулу) был развеян над Эгейским морем; к образу Каллас отсылает и имя героини фильма, являющееся анаграммой одной из ее оперных партий — Медеи из оперы Луиджи Керубини (Edmea — Medea), в драматической роли Медеи, героини древнегреческого мифа и трагедии Еври-

пида, Каллас снялась и в одноименном фильме Пьера Паоло Пазолини.

В картине Феллини Эдмеа появляется визуально лишь в немых кадрах любительской кинохроники и посредством своего голоса, записанного на грампластинке (но это не голос Марии Каллас). Образ ушедшей в мир иной примадонны создается ее тенью, отблеском, воспоминанием в памяти ее друзей, коллег, поклонников и завистников. Примадонна умерла... да здравствует примадонна! Теперь место Эдмеи на оперном троне переходит к новой прима — сопрано Ильдебранде Куффари, отчаянно завидующей своей уже ушедшей сопернице и пытающейся разгадать секрет ее непревзойденного вокального мастерства. При всей сдержанности и «отдельности» образа Ильдебранды, создаваемого Барбарой Джеффорд (поет Мара Зампьерри), очевидно, что она — примадонна. И этот статус доказывают не только ее роскошные туалеты (меховые накидки, жемчужные ожерелья, экзотические перья...), но главное — стремление царствовать на сцене. Эпизод «соревнования» двух теноров и трех сопрано, выпевающих на грани своих физических возможностей все более высокие ноты перед глазами ошеломленных слушателей (истопников в машинном отделении лайнера) показывает со всей выразительностью феллиниевской иронии суть — нет, не оперного искусства, а оперного соперничества, этой музыкальной «ярмарки тщеславия».

Однако не все так просто с этими примадоннами, эгоцентричными и эксцентричными особами, заикленными, казалось бы, только на себе и на производимом впечатлении на публику. По сюжету во время плавания на борту корабля неожиданно обнаруживаются сербские

беженцы, пытавшиеся уплыть на маленьких лодках от австрийских войск и спасенные в открытом море по приказу капитана «Глории Н.». Бедные, оборванные, голодные женщины, дети, старики, юноши поначалу вызывают неприятие и даже страх у высшего общества, занимающего каюты первого класса. Однако представители разных слоев общества сближаются благодаря музыке: сербы устраивают прямо на палубе корабля потрясающий музыкально-танцевальный народный праздник, который увлекает и вовлекает высшее сословие в свою стихию. И когда позже возникает реальная угроза жизни этим несчастным (австрийцы на встреченном военном корабле-броненосце требуют выдачи беженцев), все «примадонны» забывают про свое эго и встают вместе, «единым фронтом» на палубе корабля, лицом к врагу: преисполненные негодования и внутреннего сопротивления, они исполняют хор *Va, renсiего* из третьего акта оперы Джузеппе Верди «Набукко». Стоит напомнить, что мелодию этой знаменитой «хоровой драмы», текст которой отсылает к библейскому 136 псалму «На реках Вавилонских», по сюжету оперы поют пленные иудеи, ожидающие казни вавилонянами, а сам хор стал в эпоху Рисорджименто (борьбы итальянского народа против гнета Австрийской империи в середине XIX века) неофициальным гимном Италии. Таким образом, при том, что в фильме «И корабль плывет» нет фактически одного главного героя (примадонны), который мог бы раскрыться в многомерности своего образа, режиссер находит возможность для показа на экране неоднозначности этого типа музыканта благодаря драматургии всей киноистории.

Интересно отметить, что имя Марии Каллас не единожды возникает в кинематографе как *идеал* оперной дивы, явленный в неповторимом голосе, как некий недостижимый образец, в том числе для других «примадонн». Так, со звучания голоса Марии Каллас начинается сюжетное развитие фильма Кирилла Серебренникова «Юрьев день» (2008), где также воплощается образ примадонны. Героиня фильма — оперная певица, звезда международного масштаба с говорящим именем Любовь (Ксения Раппопорт) — талантливая, красивая и состоятельная женщина — приезжает вместе с сыном-подростком Андреем на свою малую родину с «ностальгическими целями». В машине, которую ведет героиня, звучит ария Леоноры Расе, *расе, расе, mio Dio!* в исполнении Марии Каллас из оперы Джузеппе Верди *La Forza del Destino* («Сила судьбы» — название, заметим, для этого фильма тоже весьма символично, если вспомнить начало картины «И корабль плывет», где звучит увертюра к этой же опере). Сын просит мать выключить эту музыку и «поставить что-нибудь нормальное».

Вскоре Андрей пропадает без вести во время экскурсии по местному Кремлю, и безутешная мать остается в этом Богом забытом местечке, чтобы искать сына и ждать его возвращения. Однажды оперная дива, выйдя во двор из избы в накинутах на голову, как *монашеское одеяние*, одеяле, взглянув на небо, вдруг теряет свой драгоценный божественный дар — голос — и падает ниц, в холодный снег, и ползет по нему с беззвучным криком отчаяния (нельзя не отметить в этом эпизоде нарочитую театрализованность режиссуры и актерской игры). С этого момента постепенно начинается перерождение личности героини: звезда

спускается в земной ад (палата эков-туберкулезников) и начинает свое «служение» в качестве добровольной полойки, санитарки и сестры милосердия. Смысловой кульминацией умаления героиней своего эго примадонны становится сцена спасения Любовью истекающего кровью ээка, порезанного сокамерниками: в кадре воссоздается «Пьета» наших дней — окровавленный уголовник, лежащий головой на коленях «матери» (несколько раз «сын» произносит слово «мама»).

Но постепенно в картине происходит и «восхождение» героини. Этот процесс достигает психологической кульминации, когда героиня, случайно забредшая в поисках сына в опустевший во время зимних каникул школьный двор, вдруг слышит знакомые ей звуки. Из старенького телевизора, стоящего в комнате школьной сторожихи, сквозь помехи доносится песнопение «Благослови, душе моя, Господа» из «Всенощного Бдения» С.В. Рахманинова, а солирует на экране... сама героиня — бывшая певица Любовь Павловна. Потрясенная этим явлением самой себя из прошлого, Люба замирает на месте, как пораженная громом небесным (во дворе школы в это время горит, как «неопалимая купина», выкинутая в мусорный контейнер рождественская ель). Подчеркнем, что этот драматургически центральный момент в развитии образа героини, ее *преображение*, сопровождается не светской оперной арией, а духовной хоровой музыкой.

Режиссер в течение всего действия постепенно высветляет и утверждает мысль: Бог не в абстрактном иномирье, и не в показном благочестии (*театрализованном представлении*), но в искреннем отношении человека к другому как ближнему, через которое творится

и собственная судьба. В финале картины бывшая примадонна, а теперь просто Люба скромно войдет в храм и присоединится к нескольким женщинам, поющим нестройными голосами «Херувимскую», и будет покорно и молча внимать указаниям строгого регента (в обычной жизни — продавщицы мороженого): «Нюнька, ты слышишь, что ты поешь? Ушами слушай и душой. Слух-то у тебя есть музыкальный?» В последнем беззвучном кадре мы видим, что Люба действительно поет теперь душой...

Возвращаясь же к *идеальному* образу примадонны в лице Марии Каллас, нельзя не упомянуть фильм, всецело ей посвященный — «Каллас навсегда» (2002), последний фильм Франко Дзеффирелли, мастера *большого оперного стиля* в режиссуре.

Каллас в исполнении Фанни Ардан предстает на экране в последние месяцы своей земной жизни — парижской затворницей, живущей в роскошных апартаментах лишь воспоминаниями о своих лучших моментах на оперной сцене. Ее друг и продюсер Ларри Келли (Джереми Айронс) уговаривает ее вернуться на сцену... через кинематограф — сняться в главной роли в экранизации оперы Жоржа Бизе «Кармен», — партии, которую Каллас не довелось исполнить в театре, но удалось записать на грампластинку в период расцвета ее вокального мастерства. И вот пятидесятилетнелетняя, но все еще прекрасная Каллас возвращается к своим поклонникам через киноэкран, блестяще исполнив (после изнурительных для всей съемочной группы репетиций) роль Кармен под фонограмму с собственным голосом. Продюсер, режиссер, актеры — все довольны результатом огромной



Рис. 6. Кадр из фильма «Каллас навсегда» (реж. Ф. Дзеффирелли, 2002)

проделанной работы, и уже планируется новый проект — съемки «Тоски» Пуччини, но в один день... примадонна «выходит» из своего театрализованного образа и открывается в своем подлинном величии. Мария понимает, что не может, не должна участвовать в «киноподделке» под саму себя. И уже снятую «Кармен» просит не выпускать в кинопрокат. Потому что наконец осознает и обретает мужество признаться, прежде всего самой себе: петь под свою же фонограмму — значит участвовать в обмане, унижающем искусство оперы и искусство самой примадонны. Пусть ее великолепный голос остался в прошлом, но сама Каллас останется великой навсегда.

«МЕДИУМЫ»

В последние десятилетия заметным явлением стали кинопроизведения, в которых отразилось представление о музыкальном творчестве не только как деятельности сознания субъекта-творца, но как соприкосновении человека с трансцендентальным началом, которое композитор может

услышать своим внутренним, духовным слухом и стать своего рода проводником, медиумом музыки, дарованной свыше. Об этом трудно выразимом в рациональной терминологии процессе говорил Альфред Шнитке: «... все, что я делаю, — это попытки приблизиться к тому, что не я делаю, что уже есть и я должен только зафиксировать. Но я должен работать, я должен ясно услышать то, что есть вне меня. Это значит, что сколько на Земле сейчас людей, столько и миров. Для меня есть мне не видимая, но бесспорно существующая другая реальность» [7, с. 58–59]. В этом смысле в целом ряде фильмов находит воплощение понимание музыки как особого трансцендентального пространства, которое человек не создает, но к которому может «подключиться», приобщиться, войти в него — однако это «вхождение» дается не просто так, а в результате постоянной духовной и нравственной (не говоря о профессиональной) работы, душевных усилий с его стороны.

Подобная роль музыки как голоса трансценденции воплощена, например, в фильме Кшиштофа Занусси «Прикос-

новение руки» (1992). Развитие сюжета начинается с кадров, где семь нот некой мелодии являются во сне молодому музыковеду Стефану (Лотер Блюто). Юноша понимает, что эту музыку может и должен написать только один человек — знаменитый в прошлом композитор Генрих Кэшди (Макс фон Сюдов), который вот уже сорок лет, в знак протеста против современной музыки (которая, по его словам, лишь «загрязнение тишины») и после пережитой им трагедии холокоста, ничего не сочиняет, живя «лесным отшельником». Музыкальный лейтмотив, постоянно сновившийся, как наваждение, Стефану, оказывается первыми нотами еврейской мелодии², которую когда-то хотел использовать Кэшди в своем произведении, но так и не смог «развить». Под воздействием Стефана (с которым вздорный старик сблизился далеко не сразу) композитор все-таки возвращается к написанию музыки, обретая будто второе дыхание в прямом и переносном смысле (Стефан, которого Кэшди называет то ангелом, то Мефистофелем, избавляет его от приступов астмы, как и от других недугов, методом «прикосновения рук»).

По сюжету фильма Кшиштофа Кесьлевского «Три цвета: синий» (1993) главная героиня Жюли (Жюльет Бинош) теряет в автомобильной аварии маленькую дочь и мужа — талантливого композитора, писавшего на тот момент большую ораторию по заказу Совета Европы, предназначавшуюся для мировой премьеры. В сознании молодой женщины, с трудом физически и психически восстанавли-

вающейся после перенесенной трагедии, отдельными звуками, как бы болезненными «сплохами» (сопровождаясь синими «вспышками» на экране) возникают звуки недописанного мужем произведения. Эта музыка постепенно теряет признаки индивидуальности ее создателя, становясь своего рода голосом трансценденции. Музыка буквально «вытаскивает» героиню из ее трагического отчуждения: в финале Жюли дописывает ораторию, но это случится лишь после того, как сама героиня проведет значительную внутреннюю душевную работу над переосмыслением своей жизни и своего отношения к окружающим людям.

Конечно, можно сказать, что приведенные сюжеты — примеры мистического воображения или религиозного миропонимания автора-режиссера. Но в современном кинематографе можно найти примеры воплощения типа *музыканта-медиума*, основанные на реальных биографиях — например, фильм Алена Корно «Все утра мира» (1991), посвященный жизни выдающегося исполнителя на виоле да гамба и композитора эпохи барокко Марена Маре (Жерар Депардьё, Гийом Депардьё — Маре в юности).

Однако на самом деле история жизни музыканта, рассказанная от имени главного героя, Марена Маре, не меньше, а скорее, больше концентрируется на личности его учителя, великого гамбиста и композитора Сент-Коломба, который после смерти молодой жены ведет затворнический образ жизни в хижине посреди леса, где часами напролет играет на своей виоле, отказывая в приглашении стать придворным музыкантом самому королю Франции.

Именование такого типа музыкантов «медиумами» обосновывается не только

2 Мелодия композитора Войцеха Килляра, звучащая как лейтмотив в фильме — из его сочинения *Exodus* — «Исход», что позволяет провести смысловую параллель между 40 годами хождения по пустыне Моисея с евреями на пути к земле обетованной и с 40 годами молчания композитора Кэшди в поисках своей музыки.



Рис. 7. Кадр из фильма «Все утра мира» (реж. А. Корно, 1991)

тем, что музыка, которую они *материализуют в звуке* (иногда импровизационно, *здесь и сейчас*, при этом часто не имея профессионального музыкального образования) и в которой *существуют*, является для слушателей необычным эстетическим опытом — как правило, она не похожа на все то, что зритель слышал в своей жизни, и потому открывается как некая тайна, *энигма*. Надо особо подчеркнуть, что в этом отношении документальный кинематограф обладает уникальными возможностями запечатления (или воспроизведения благодаря архивным материалам) творческой личности при жизни, а если режиссер достаточно талантлив, и передачи особенностей внутреннего мира музыканта, его художественного языка с помощью приемов, доступных лишь кинематографу (крупный план, внутрикадровая композиция, монтажный ритм, компьютерная графика, анимация и пр.).

Внутренний мир героев таких картин тоже приоткрывается, но все же остается тайной: часто эти люди ведут замкнутый или маргинальный образ жизни

(при этом не делая из этого какого-то художественного жеста), что способствует распространению о них слухов, легенд и мифов; порой они застенчивы и немногословны, носят черные очки, надвинутые на пол-лица шляпы или закрывающие глаза длинные волосы — не потому, что «играют в звезды», а из-за того, что испытывают «трудности перехода» во внешний мир, точнее, выхода из своего внутреннего мира при вступлении в непосредственный контакт с другими людьми. Так, рок-музыкант Ник Кейв в документально-постановочном фильме о самом себе «20 000 дней на Земле», признается в закадровом комментарии: «Когда я выбираюсь из этого мира (т. е. своего творческого пространства. — Ю.М.), я всегда чувствую себя пораженным так называемым реальным миром».

Замечательными примерами запечатления на экране музыкантов, по отношению к личности, образу жизни и творчеству которых определяющим становится слово «тайна» (оно, кстати, довольно часто звучит с экрана), можно назвать такие фильмы, как: «Джезуальдо. Смерть

на пять голосов» (реж. Вернер Херцог, Германия, 1995 — реконструкция биографии итальянского композитора эпохи барокко Карло Джезуальдо ди Веноза с элементами авторской фантазии); «Клуб Буэна Виста» (Buena Vista Social Club, реж. Вим Вендерс, Германия, США, Великобритания, Франция, Куба, 1999 — о кубинских музыкантах); «Скотт Уокер. Человек ХХХ столетия» (реж. Стивен Киджак, Великобритания, 2006 — об американско-британском поп-певце, поэте и композиторе Скотте Уокере); «В поисках Сахарного человека» (реж. Малик Бенджеллуль, Швеция, Великобритания, Финляндия, 2012 — об этно-рок-певце Родригесе), «20 000 дней на Земле» (реж. Джейн Поллард, Ян Форсис, Великобритания, 2014 — об австралийском рок-певце Нике Кейве); «Последний вальс» (реж. Юлия Бобкова, Россия, 2017 — о композиторе Олеге Каравайчуке). К этому ряду можно добавить мини-сериал Питера Гринуэя «Четыре американских композитора» (1983, о Джоне Кейдже, Роберте Эшли, Филипе Гласе и Мередит Монк), а также похожий на него по замыслу фильм «После Баха» (2010) режиссера Олеси Буряченко, героями которого стали четыре российских композитора-минималиста — Владимир Мартынов, Антон Батагов, Сергей Загний и Павел Карманов. Все вышеупомянутые фильмы — документальные, что только добавляет достоверности авторскому исследованию «тайны» или «сокровенного знания», явленного в большей или меньшей степени в творчестве и личности музыканта.

Отличительная особенность этих картин, при всех стилистических различиях режиссерского почерка, состоит в том, что из диегезиса, как правило, элимини-

руются подробности интимной жизни героя (т. е. элементы мелодрамы), а бытовые детали даются в минимальном объеме, если они нужны в качестве очень значимой детали. Например, в случае с Родригесом, героем фильма «В поисках Сахарного человека», мы видим талантливого музыканта, кумира сотен тысяч поклонников, всю жизнь трудившегося простым чернорабочим на стройке в Детройте, при этом творчески подходя даже к такой физически тяжелой и грязной работе. И эта деталь существенно дополняет образ музыканта-медиа, парадоксальной личности с закрытым внутренним миром, обладающей, кроме врожденного музыкального таланта, каким-то тайным знанием, которое так привлекает и вдохновляет его слушателей. В таких картинах больше всего уделяется внимание крупным и сверхкрупным планам (лицу, глазам) героя, его речи (в которой часто важнее интонация и паузы, нежели содержание) и, собственно, музыке, которая становится не просто искусством, но философией звука, что означает по большому счету философию жизни как пространства творчества и духовной свободы.

Игровой кинематограф проявляет не меньший интерес к музыкантам-медиа, некоторые из которых стали легендами, «иконами» и вызывают живой интерес зрительской аудитории. Стремление создать экранную версию жизни таких «музыкальных идиолов» порой настолько велико, что режиссеров не останавливают даже довольно существенные преграды, иногда возникающие на этом пути. Некоторые создатели картин-байопиков, не получившие разрешения самих музыкантов или их наследников на использование музыки или в це-



Рис. 8. Кадр из фильма «Меня там нет» (реж. Т. Хейнс, 2007)

лом одобрения экранизации биографии предполагаемого героя фильма, все равно идут на риск и снимают картину вообще без включения композиций героя-музыканта, делая их кавер-версии (чаще всего с другим вокалом) или вообще приглашая в проект стороннего композитора. Так произошло, например, с картиной режиссера Гэбриэла Рэнджа «Дэвид Боуи. Человек со звезды» (Stardust, 2020). Не получив согласия наследников на использование музыки Боуи в фильме, равно как и общего одобрения идеи фильма, режиссер и сценарист рискнули, сняли фильм с музыкальным оформлением другого композитора (Энн Никитин) и... проиграли: зрители были разочарованы (далеко не только отсутствием любимых композиций), рейтинг картины оказался довольно низким.

Действительно, создание образа Дэвида Боуи, «человека со множеством лиц», таинственной личности и уникального исполнителя, требовала конгениальной режиссерской концепции. В этом отношении более удачным решением можно назвать подход, выбранный режиссером Тоддом Хейнсом в картине «по мотивам музыки и жизни» Боба Дилана — «Меня там нет» (I'm not there, 2007).

Нужно сказать, что Тодд Хейнс ранее тоже обращался к образу Дэвида Боуи как прототипу главного героя Брайана Слейда в фильме «Бархатная золотая жила» (1998), и тоже получил запрет музыканта, назвавшего этот фильм об истории глэм-рока «пасквилем», на использование его композиций (картина снималась еще при его жизни). Боб Дилан — не менее значимая и не менее легендарная фигура для американской культуры, чем Дэвид Боуи — для британской. Причем влияние Дилана было оценено не только в музыкальной среде: среди его многочисленных наград значатся Пулитцеровская премия и Нобелевская премия по литературе (2016). И это личность не менее «многоликая» — достаточно сказать, что у музыканта на протяжении его творческой карьеры фолк-, рок-, поп-, блюз-... исполнителя было более десяти псевдонимов (включая Сергей Петров), да и собственно Боб Дилан — псевдоним Роберта Аллена Циммермана. Возможно, исходя в том числе из этого факта, Тодд Хейнс в своей режиссерской интерпретации жизни и творчества Дилана на экране применил нестандартный прием: роль главного героя в разные периоды его жизни исполняют шесть актеров, включая

чернокожего мальчика и женщину (Кейт Бланшетт). Все имена этого «героя с шестью лицами» узнаваемы, но не идентичны псевдонимам Дилана — очевидно, что целью режиссера была не прямая иллюстрация творческой биографии музыканта, а передача духа и природы его музыки, воссоздание атмосферы времени, на которое пришелся расцвет его творчества, причем каждое из этих десятилетий (1950-е, 1960-е, 1970-е) представлено в художественно достоверном аудиовизуальном решении и социокультурном контексте (в том числе благодаря включениям кадров кинохроники). В отношении героя картины применимо не только слово «тайна» (чему способствует внешний облик худощавого сутулого мужчины в черных очках, его уклонение от прямых вопросов, странные высказывания и недоговоренности, смена музыкальных стилей и направлений, уход в религию и т. д.), но и понятие *внезаходимость* (о чем говорит даже название фильма — «Меня там нет»). Визуальным и смысловым лейт-образом всей картины становится дорога, точнее железнодорожные пути и случайные поезда (в вагоны которых герой впрыгивает на ходу), уносящие его в неведомые дали, открывающие для него новые творческие возможности, новые поэтические образы и мелодии. «Он знал, как показать невидимое. Его песни — настоящие видения, видения о реальном настоящем», — говорят о музыканте его друзья и поклонники на экране. Сам же герой, на один из многочисленных и весьма настойчиво задаваемых вопросов о его гражданской позиции, однажды вдруг откровенно ответил: «Песня — это не просто призыв к действию. И не повод потанцевать. В песне выражается личный взгляд человека на мир. Это

все равно что сжигать себя. Это практически одно и то же».

В 2025 году на премию «Оскар» был выдвинут еще один фильм о Бобе Дилане — такова уж притягательная сила этой личности! Музыкальный байопик американского режиссера Джеймса Мэнголда «Боб Дилан: никому не известный» (2024) был представлен сразу в восьми главных оскаровских номинациях, в том числе: «лучший фильм», «лучшая мужская роль», «лучший режиссер», «лучший звук» и др. Но не получил в результате ни одной награды. В той же роли номинанта фильм остался и на «Золотом глобусе», и на вручении премий Британской академии BAFTA. И лишь Гильдия киноактеров оценила вклад исполнителя главной роли Боба Дилана — популярного актера Тимоти Шаламе. Да и в прокате фильм был не особо востребован зрителями. Почему же так произошло? Почему аура культовой личности музыканта не слишком повлияла на успех фильма? И здесь мы опять возвращаемся к сути: кинопроизведение — это особый художественный мир, и если режиссеру не удалось увлечь зрителя драматургией истории, характером героя и оригинальным киноязыком, то два часа звучания с экран американской фолк-музыки не вызовут сильный зрительский отклик.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ образов музыкантов в достаточно репрезентативном ряде игровых и неигровых фильмов дает основание для предложения варианта типологии, которая может способствовать не только лучшему пониманию образа киногероя-музыканта, но и через него определенного типа личности. Основанием

для типологизации послужил характер взаимоотношения героя с музыкой и посредством музыки — с социумом: творческо-новаторский («креаторы»); исполнительский («тецы-трансляторы», «читатели-диалогисты», «психосоматики», «диктаторы», «примадонны»); интуитивно-духовный («медиумы»). Безусловно, предложенные определения типа киногероя-музыканта носят рамочный характер, и эти рамки довольно подвижны и проницаемы, поскольку речь идет о живом характере героя, *изменяемого* в контексте кинодраматургии вследствие обстоятельств киноистории и *изменяющегося* в силу внутреннего личностного развития. Зачастую в характере героя-музыканта могут сочетаться приметы разных типов (подтипов) предлагаемой типологии — например, креатора, диктатора и медиума (Генрих Кэши из «Прикосновения руки»); диалогиста и примадонны (Шарлотта из «Осенней сонаты»). Тем не менее определяющие признаки

того или иного типа героя-музыканта могут быть положены в основу или заданы в качестве отправной точки при создании характера героя для дальнейшей сценарной разработки его образа и общей художественной концепции фильма.

Важнейший момент в раскрытии объемности (многомерности) образа героя — смысл центрального драматургического события, приводящего к выявлению иных (по отношению к стержневому типологическому признаку) ипостасей внутреннего мира героя — будь то момент *вдруг-видения* Другого («Осенняя соната», «Юрьев день», «Три цвета: синий»); осознание неправды своего жизненного выбора («Дирижер», «Каллас навсегда»); *прорыв к свободе* («Блеск»); *протест* против зла и насилия («Пианист», «И корабль плывет») и т. д. Найти этот ключевой драматургический момент — задача сценариста и режиссера, но именно музыка может дать множество направляющих в этом творческом поиске.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллаева З. Зимний путь. «Пианистка», режиссер Михаэль Ханеке // Искусство кино. 2001. № 9. С. 39–44.
2. Адорно Т. Избранное: социология музыки. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2015. 448 с.
3. Аронсон О. Санитары любви. «Пианистка», режиссер Михаэль Ханеке // Искусство кино. 2001. № 10. С. 148–159.
4. Березовчук Л.Н. «Пианистка»: приговор романтизму. Человек — общество — культура в авторском кинематографе Михаэля Ханеке // Киноведческие записки. 2006. № 79. С. 267–322.
5. Дирижер: беседа митрополита Илариона и Павла Лунгина. URL: <https://www.pravmir.ru/kino-o-pokayanii-beseda-mitropolita-ilariona-i-pavla-lungina/> (дата обращения: 30.04.2024).
6. Журкова Д. Музицирующие герои современного экрана // Наука телевидения. 2012. Т. 9. С. 231–244.
7. Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Деловая Лига, 1994. 304 с.
8. Макки Р. История на миллион долларов: мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. М.: Альпина нон-фикшн, 2017. 456 с.
9. Мерло-Понти М. Кино и новая психология (перевод М. Б. Ямпольского) // Киноведческие записки. 1992. № 16. С. 13–23.
10. Смагина С.А. «Перемен требуют наши сердца». Образ рок-музыканта в позднесоветском кинематографе // Художественная культура. 2024. № 1. С. 512–533.

11. Смагина С.А. «Пламени нет, остался дым»: образ рок-музыканта в современном российском кинематографе // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 2 (60). С. 80–94.
12. Sobchak, V. *What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh* // *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Angeles (CA): University of California Press, 2004. 341 p.

REFERENCES

1. Abdullaeva, Z. *Zimnij put*. “Pianistka”, rezhisser Mihael' Haneke [The Winter Way. “La Pianiste”, directed by Michael Haneke]. *Iskusstvo kino*, no. 9, 2001, pp. 39–44. (In Russ.)
2. Adorno, T. *Izbrannoe: sociologiya muzyki* [Selected works: Sociology of music]. Moscow; Sankt-Petersburg, Centr gumanitarnykh iniciativ, Universitetskaya kniga Publ., 2015. 448 p. (In Russ.)
3. Aronson, O. *Sanitary lyubvi*. “Pianistka”, rezhisser Mihael' Haneke [Orderlies of Love. “La Pianiste”, directed by Michael Haneke]. *Iskusstvo kino*, no. 10, 2001, pp. 148–159. (In Russ.)
4. Berezovchuk, L.N. “Pianistka”: prigovor romantizmu. *CHelovek — obshchestvo — kul'tura v avtorskom kinematographe Mihaelya Haneke* [“La Pianiste”: a verdict on romanticism. Man — society — culture in the author's cinematography by Michael Haneke]. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 79, 2006, pp. 267–322. (In Russ.)
5. Dirizher: beseda mitropolita Ilariona i Pavla Lungina [Conductor: a conversation between Metropolitan Hilarion and Pavel Lungin]. Available at: <https://www.pravmir.ru/kino-opokayanii-beseda-mitropolita-ilariona-i-pavla-lungina/> (Accessed 30 April 2024). (In Russ.)
6. ZHurkova, D. *Muziciruyushchie geroi sovremennogo ekrana* [The musical heroes of the modern screen], vol. 9. *Nauka televideniya*, 2012, pp. 231–244. (In Russ.)
7. Ivashkin, A. *Besedy s Al'fredom SHnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Moscow, Delovaya Liga Publ., 1994. 304 p. (In Russ.)
8. McKee, R. *Istoriya na million dollarov: Master-klass dlya scenaristov, pisatelej i ne tol'ko* [The Million Dollar Story: A master class for screenwriters, writers and more]. Moscow, Al'pina non-fikshn Publ., 2017. 456 p. (In Russ.)
9. Merlo-Ponti, M. *Kino i novaya psihologiya* [Cinema and the new psychology] (transl. by M. B. YAmopol'sky). *Kinovedcheskie zapiski*, no. 16, 1992, pp. 13–23. (In Russ.)
10. Smagina, S.A. “Peremen trebuyut nashi serdca”. *Obraz rok-muzykanta v pozdnesovetskom kinematographe* [“Our hearts demand change”. The image of a rock musician in Late Soviet cinema]. *Hudozhestvennaya kul'tura*, no. 1, 2024, pp. 512–533. (In Russ.)
11. Smagina, S.A. “Plameni net, ostalsya dym”: obraz rok-muzykanta v sovremenном rossijskom kinematographe [“There is no flame, there is smoke”: the image of a rock musician in modern Russian cinema], vol. 16. *Vestnik VGIK*, no. 2 (60), 2024, pp. 80–94. (In Russ.)
12. Sobchak, V. *What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh. Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Angeles (CA): University of California Press, 2004. 341 p.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **08.08.2024**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **22.08.2024**

Принята к публикации / Accepted for publication **29.08.2024**

Возможности кинематографа в преодолении кризиса культурной идентичности



В.В. Новосельская¹

Всероссийский государственный университет кинематографии
им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва,
ул. Вильгельма Пика, 3.
arinanovoselskaya@gmail.com

АННОТАЦИЯ

Кризис культурной идентичности в современном мире — исторически обусловленный процесс. В условиях глобализации, гибридного противостояния цивилизаций эффективным методом воздействия на идентификацию личности становится кинематограф. Именно кино, ввиду способности воздействовать на личность посредством создания соответствующих художественных образов, может влиять на самосознание индивида, обеспечить и укрепить его культурную идентичность. Стратегическим потенциалом позитивного воздействия кинематографа на культурную идентичность личности является раскрытие возможностей отечественного кино.

ключевые слова

кинематограф, культурная идентичность, идентификация, культура, кризис, критическое мышление, культурное самоопределение личности, аксиосфера

для цитирования

Новосельская В.В. Возможности кинематографа в преодолении кризиса культурной идентичности. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 2. С. 120–133.
<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-120-133>

¹ **Вера Вадимовна Новосельская**

кандидат педагогических наук, соискатель ученой степени доктора искусствоведения ВГИКа. AuthorID: 989447

© В.В. Новосельская, 2025

The Possibilities of Cinema in Overcoming the Crisis of Cultural Identity

Vera V. Novoselskaya¹

S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK),
3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia.
arinanovoselskaya@gmail.com

ABSTRACT

The crisis of cultural identity in the modern world is a historically determined process. In the context of globalization and the hybrid confrontation of civilizations, cinema is becoming an effective method of manipulating personal identification. Due to its ability to influence a person by creating appropriate artistic images, cinema can affect an individual's self-awareness, ensure and strengthen his cultural identity. The strategic potential of the cinema's positive effect on a person's cultural identity lies inter alia in unleashing the power of Russian cinema.

keywords

cinema, cultural identity, identification, culture, crisis, critical thinking, cultural self-determination, axiosphere

for citation

Novoselskaya V.V. The possibilities of cinema in overcoming the crisis of cultural identity. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 2, pp. 120–133.
<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-120-133>

¹ **Vera V. Novoselskaya**

Cand. Sci. (in Pedagogy), Dr. Sci. degree seeker (in Art), S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK). AuthorID: 989447

Несмотря на то что проблема идентичности уже достаточно давно вышла из разряда малоизученных, появляющиеся новые условия развития российского общества в настоящее время и вызовы, стоящие перед ним, вызывают необходимость научного осмысления соответствующих аспектов формирования идентичности, в том числе — влияния на нее различных феноменов и процессов культуры.

Роль идентичности в развитии современной цивилизации и формировании личности чрезвычайно велика ведь именно она выступает основой осмысления человеком своего места в мире и своей сущности, определяет его жизненно важные выборы, принадлежность к соответствующей культуре, социуму, отечеству. Именно процесс формирования идентичности приводит индивида к осознанию себя как носителя определенных ценностей и идеалов, сформированных многочисленными поколениями предков в процессе их исторического, социального и культурного развития.

В современной науке, ввиду развития кризисных процессов в духовной сфере в общемировом масштабе, утраты прочной межпоколенческой преемственности и тотальной аксиологической неопределенности, все большую актуальность приобретает проблема изучения культурной идентичности, а также тех факторов, которые влияют на ее становление и укрепление.

Данная тенденция объясняется и особенностями развития современного глобализированного мира, в котором не только стираются всевозможные границы, в том числе и способствующие самоопределению и выражению собственной культурной уникальности, но и разворачивается

активное противостояние культур с применением стратегий «непрямого воздействия». В частности, последние как раз нацеливаются на расщепление идентичности представителей отдельных культур, провоцируя кризисные ментальные процессы, которые, если им не противостоять, могут в конечном счете привести даже к гибели соответствующей цивилизации.

На наш взгляд, в современном мире в данном контексте особое внимание следует уделять кинематографу, который становится и целью, и одновременно средством сохранения культурной идентичности (или же ее разрушения). Кинематограф с момента своего появления и на сегодняшний день продолжает оказывать устойчивое воздействие на эстетические и этические предпочтения общества, но особенно — молодежи, для которой просмотр кинофильма, согласно статистическим данным [4, с. 148], является одним из наиболее распространенных и популярных способов проведения досуга.

Учитывая тот факт, что искусство является наиболее эффективным способом трансляции и донесения до адресата духовных ценностей и идеалов, а также запечатления их в сознании, возможности кинематографа в формировании культурной идентичности переоценить достаточно сложно. Более того, анализ ментальных особенностей современной молодежи свидетельствует о наиболее эффективном восприятии ею информации сквозь призму ярких впечатлений и образов [7]. Это важно и для нынешнего поколения, формирования и укрепления его культурной идентичности, духовных ценностей, развития способности к критическому мышлению, кото-

рое не может сформироваться в условиях опоры на клиповую интеллектуальную матрицу, воспринимающую окружающую действительность фрагментарно и хаотично, без погружения в глубинные смыслы.

Исходя из вышесказанного, данное исследование концентрирует внимание на изучении и оценке роли кинематографа в формировании культурной идентичности, а также преодолении возникающих кризисных процессов. Ведь сложности в развитии культурной идентичности не только могут стать препятствием для становления личности, но и провоцировать возникновение межкультурных противоречий, поскольку понимание значимости культурного разнообразия невозможно без осознания ценности собственной культуры и развитого ощущения принадлежности к ней. В этой связи исследование затрагивает не только особенности развития киноиндустрии, но и отдельные вопросы организации управления культурными процессами в современной российской действительности.

ВЫЗОВЫ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

В современной науке в целом сложилось несколько подходов к определению культурной идентичности. Один из них связывает культурную идентичность с процессом вхождения личности в общество, наряду с экономическим, политическим, региональным и другими факторами социализации индивида. И действительно, посредством культуры и формирования культурной идентичности происходит усвоение норм, тради-

ций, ценностей, позволяющих личности занять достойное место в обществе. Однако в условиях развития современного мира культурная идентичность становится больше, чем просто элемент социализации, — самоопределение человека становится залогом сохранения культуры, традиций, ценностей и даже государств и цивилизаций. Это связано, в частности, с агрессивными мерами в политике отдельных стран по отмене русской культуры, распространением идеи культурного обнуления, превосходства западных ценностей и т. п. И в этих условиях лишь исключительно правильно сформированная и укрепляющаяся культурная идентификация способна обеспечить сохранение и развитие российского народа и российской цивилизации.

Культурная идентичность сущностно связана с процессом идентификации, который означает, по сути, отождествление. Отсюда следует, что под культурной идентификацией понимается системный процесс, с одной стороны, отождествления индивида с определенной социальной группой, в основу которого ложатся представления об общем происхождении, общности исторической судьбы, а также используемых достижениях материальной и духовной культуры, а с другой отчетливого осознания, кем индивид не является, какие ценности материальной и духовной культуры не свойственны ему и его социальной группе. Результатом успешного завершения процесса культурной идентификации является сформированная культурная идентичность, связанная со способностью однозначно ответить на вопросы: какие культурные черты мне свойственны, а какие — нет, кем я являюсь и кем я не являюсь?

Ввиду многообразия смыслов и проявлений, относящихся к культуре, понятие культурной идентичности имеет сложный, комплексный характер и связывается с целым спектром проявлений, затрагивая различные формы и концентрируясь прежде всего на этническом и религиозном аспектах. Учитывая сложность протекания этнических процессов, длительность соответствующих противодействий и военных столкновений, а также ввиду обязательности присутствия психологического фактора в процессе самоопределения личности, культурная идентичность не может проходить беспрепятственно и зачастую культурная идентификация приобретает кризисный характер.

Данная особенность уходит своими корнями в историю и заставляет вспомнить, к примеру, ранние этапы развития общества, где было распространено притеснение по расовому или этническому принципу. В таких условиях открытое определение себя как части определенного народа могло повлечь не только преследование, но и физическое уничтожение. Истории известен длительный период дискриминации индейцев в США, после чего идентичность данного народа Я.Г. Шемякин связывает с понятием «пограничности» [12] и отмечает, что такой идентичности свойственна «доминанта многообразия, обусловленная крайне противоречивым сосуществованием разнородных социокультурных пластов» [12]. Дискуссию вызывает и их жизнь в определенной изоляции, что, с одной стороны, обеспечивает сохранение особенностей материальной и духовной культуры, но с другой — исключает возможность развиваться в ногу с современной цивилизацией. А ведь именно

способность культуры развиваться, а индивида — принимать динамические элементы делает культурную идентичность важным элементом сознания личности, а самой культуре позволяет в принципе существовать.

Попытки создать препятствия культурного самоопределения в этническом аспекте были характерны и для периода распространения фашизма, и в поствоенное время, что заставило, к примеру, представителей еврейского народа (ввиду антигуманных антропологических претензий) скрывать свои корни и культурные особенности с целью самосохранения. К сожалению, это до сих пор оборачивается наличием большого количества негативных этнокультурных стереотипов. Так, согласно данным опроса, проводимого в 2018 году, на вопрос, адресованный представителям еврейского народа, приходилось ли им (их родственникам) встречаться с неприязненным отношением ввиду национальной принадлежности, больше четверти респондентов ответили утвердительно (28,2 %); наличие случаев, затронувших их интересы, отметили 42,3 %. Отрицательно на данный вопрос ответили 37,3 % опрошенных [11, с. 218–219]. Следует отметить, что современное укрепление негативных этнокультурных стереотипов не только искажает культурную идентичность, но и провоцирует всплески социальной напряженности в обществе.

Огромным вызовом для культурной идентичности стала глобализация. Данный процесс можно охарактеризовать как противоречивый, поскольку свобода передвижения и появившаяся из-за этого возможность изучения другой культуры, если следовать идеям М. Гардиана

[15, с. 226], способствует постижению своей культуры, а значит, ускоряет процесс идентичности. Исследователь справедливо отмечает, что «человек, который знает только Англию, не может знать об Англии» [15, с. 226]. Сходные мысли высказывают представители диалогической школы — М. Бахтин, М. Библер, М. Бубер и другие, отмечавшие важность коммуникативного фактора и взаимодействия различных культур, в условиях которых происходит осознание сходств и различий, а значит, и определение идентичности [1]. В свою очередь, К. Ясперс интерпретировал саму коммуникацию как акт обнаружения «Я» в «Другом», поскольку «...экзистенция постигает себя лишь в сообществе с другой экзистенцией, коммуникация являет собой образ открытия истины во времени» [14, с. 442].

При этом нельзя не отметить тот факт, что культурная идентичность всегда была и остается важнейшим объектом культурной политики. Воздействие культурной политики на культурную идентичность, в частности, рассматривает П.С. Гуревич, прибегающий к анализу процесса культурного самоопределения сквозь призму кризисных процессов, происходящих в США. Поддерживаемая данным государством на протяжении длительного времени политика так называемого «плавильного котла», которая была призвана стереть этнические различия, обернулась острыми противостояниями народов и культур. Поэтому «сегодня этническим меньшинствам «настоятельно рекомендуется» придерживаться национальной идентичности — разумеется, вследствие этого мы наблюдаем резкий всплеск национализма» [2, с. 83] и конфликтов на почве этни-

ческих и расовых различий. Более того, тотальная вестернизация привела к тому, что пропагандируемые США ценности потеряли свою детерминированность культурой конкретной нации и претендуют на универсальный характер.

Важнейшей стороной глобализации является процесс унификации, который приводит к стиранию культурных различий, провоцирует тотальную ассимиляцию народов и культур, формируя своего рода «культурный нигилизм». Более того, человек постиндустриальной глобальной эпохи зачастую сам не стремится к самоопределению, нивелируя самобытность собственной культуры, которая может стать препятствием для коммуникации в глобализирующемся мире. Полярным процессом является культурный фанатизм, основанный на этноцентризме, принижении «Другого», возвышении своей культуры на фоне наделения негативными чертами иных.

В настоящий период исторического развития к ранее упомянутым процессам добавляется гибридная война, ставшая продолжением войны информационной. В современном мире происходит активное воздействие на сознание личности при активном использовании киберпространства и возможностей теле- и информационно-коммуникационных систем. При этом коварство состоит в неощутимости и неосознаваемости данного влияния, что вызывает острую необходимость проведения целенаправленной, взвешенной и научно обоснованной культурной политики, направленной на сохранение и укрепление национальной культурной идентичности и учитывающей все риски и факторы ее формирования в современном мире.

На фоне современных событий, ввиду активной и принципиальной позиции России относительно сохранения культурной идентичности на основе исторически сложившихся отечественных духовно-нравственных ценностей, одной из важнейших мишеней культурного и политического недружественного воздействия становится именно русская культурная идентичность, ставшая фундаментом для сохранения национальной российской культуры. В данном ключе применяются две стратегии: забвение и нивелирование значения русской культуры для мировой культуры в целом или же развитие неприязни к ней, что, безусловно, негативно влияет на формирование российской культурной идентичности.

Рассмотренные вызовы провоцируют кризис культурной идентичности, проявления которого мы наблюдаем особенно остро в нынешней ситуации глобального противостояния российской и западной цивилизаций.

Понятие кризиса идентичности имеет междисциплинарный характер, что, в частности, отмечено в трудах Э. Эриксона. В работах данного исследователя кризисные процессы рассматриваются как вполне закономерные и связанные как с объективными, так и субъективными факторами [13]. К объективным факторам можно отнести независимые от индивида процессы в культуре, политике, экономике. Субъективные же определяются прежде всего возрастными особенностями личности, которые сопровождают ее в течение всей жизни и определяют сложности идентификации.

ВОЗМОЖНОСТИ КИНЕМАТОГРАФА В РАЗРЕШЕНИИ КРИЗИСА КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Одним из способов преодоления кризисных процессов в жизни и культурной идентичности личности является искусство в целом и кинематограф в частности. Ведь именно кинематограф, ввиду своих широких возможностей непосредственного и многопланового воздействия на человека, имеет беспрецедентное влияние на его сознание и образно-чувственный мир. Посредством конструирования динамических художественных образов кино обеспечивает выполнение сразу нескольких социально важных функций. Просветительская функция обеспечивает знакомство с культурой, релаксационная становится способом эмоциональной разрядки. Кроме просветительской и релаксационной, кино реализует не менее важные функции социализации — эстетическую и духовно-нравственную.

В качестве нравственных ориентиров Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» определяет традиционные ценности, «формирующие мировоззрение граждан России, передаваемые от поколения к поколению, лежащие в основе общероссийской гражданской идентичности и единого культурного пространства страны, укрепляющие гражданское единство, нашедшие свое уникальное, самобытное проявление в духовном, историческом и культурном развитии многонационального народа России» [8].

На сохранение этих ценностей направлена государственная культурная политика России. В Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года отмечено, что «...человечество столкнулось с угрозой утраты традиционных духовно-нравственных ориентиров и устойчивых моральных принципов. <...> Все более разрушительному воздействию подвергаются базовые моральные и культурные нормы, религиозные устои, институт брака, семейные ценности. Абсолютизируется свобода личности, осуществляется активная пропаганда вседозволенности, безнравственности и эгоизма, насаждается культ насилия, потребления и наслаждения, легализуется употребление наркотиков, формируются сообщества, отрицающие естественное продолжение жизни. Проблемы межнациональных и межконфессиональных отношений становятся предметом геополитических игр и спекуляций, порождающих вражду и ненависть». При этом большая роль в противодействии этим угрозам отводится, в частности, кинематографии [9].

Данный факт свидетельствует о значимой роли кинематографа в сохранении и укреплении культурных ценностей, формировании на их основе культурной идентичности, причем как в индивидуальном плане, когда речь идет о личности, так и при конструировании коллективных представлений. При этом важно посредством кино обеспечить включение индивида в общую аксиосферу и дальнейшее формирование на данной основе его личных убеждений.

Так как формирование и осознание идентичности связано с рядом психологических механизмов, направленных на развитие «тождественности челове-

ка самому себе, ощущение целостности человека» [2, с. 83] и установление его родственной связи с определенным социокультурным образованием, идентификации личности не может быть свойственна полная эквивалентность. Она всегда содержит долю погрешности, прежде всего из-за невозможности абсолютно точного и безошибочного восприятия «Другого». Поэтому наиболее эффективным является то, что процесс формирования культурной идентичности осуществляется прежде всего за счет трансляции культурных кодов, заложенных в сюжете, и создаваемой на экране атмосфере, передачи знаний о конкретных историко-культурных эпохах, событиях, персонах, сыгравших важную роль в развитии общества.

На основе описанных ранее факторов, негативным образом отражающихся на культурной идентификации личности, отметим то, что в наибольшей степени с функцией формирования культурной идентичности справляется кино исторической тематики. Сюжеты, отражающие трагические события в жизни народа, успешно корректируют процесс развития культурного самосознания личности, такое же значение имеют героические эпизоды истории [5].

Вместе с тем опасными в данном случае являются попытки неправильной трактовки исторических фактов или же слишком вольного авторского прочтения режиссером отдельных событий, что может отрицательно повлиять на культурную идентичность. Отсюда возникает потребность в осознании создателями кино своей ответственности за транслируемые в нем смыслы и избранные в связи с этим средства и методы их представления.

Потребность в обращении к кино особенно обостряется в ситуации повышенной социальной и культурной уязвимости как личности, так и общества. В данном случае кинематограф в силу своей специфики способен стать и способом отвлечения от деструктивных социальных процессов, играя развлекательную роль, и сформировать у индивида устойчивые представления об аксиологическом фундаменте для осуществления выбора жизненного пути, что позволит сохранить и приумножить достижения культуры, укрепить соответствующую культурную идентичность. Последнее, в частности, наглядно можно изучить на примере советского кинематографа. Обращение к ставшими культовыми кинопроизведениям этой эпохи привело не только к укреплению культурной идентичности, но и наделило ее новыми смыслами для многих последующих поколений.

При этом сила кино состоит не в прямом навязывании черт, которые ложатся в основу культурной идентичности, а в формировании их как на рациональном, так и чувственном уровне, что обеспечивает развитие соответствующих убеждений личности и ее способности достоверно и полно оценивать сложившиеся ситуации.

Применительно к условиям современного мира кинематограф продолжает выполнять важную функцию в формировании культурной идентичности, создавая определенные модели жизнедеятельности, в которых в качестве объектов для подражания являются образы соответствующих героев.

Вместе с тем, ввиду отсутствия цензуры в условиях демократического государства, коммерциализации искусства в эпоху «экономики культуры», а также

наличия стремления к визуальным эффектам и частого отсутствия критического мышления у населения в целом и молодежи в частности, процесс формирования культурной идентичности средствами кинематографа может столкнуться с серьезными проблемами и деструктивными последствиями. Это связано прежде всего с формированием идеалов и образов, не всегда наделенных социально полезными качествами, но будирующими чувственность и эмоции индивида. С этой позиции интересным является анализ культурной идентичности, формируемой, к примеру, в телесериале «Слово пацана. Кровь на асфальте», вышедшем в 2023 году и получившем небывалую популярность у молодежи. Однако на фоне восхитения т. н. «эстетикой» периода стыка 80-х и 90-х годов XX века данный телесериал вызвал массу критики, прежде всего в связи с влиянием на правосознание несовершеннолетних, которые прочувствовали не столько незнакомую им до этого атмосферу событий прошлого, сколько восприняли криминальную субкультуру как способ формирования собственной культурной идентичности. Следует отметить, что подобные кинопроизведения могут провоцировать рост численности преступлений среди несовершеннолетних, совершаемых по мотивам соответствующих сюжетов. При этом нужно учесть, что популярность телесериалов среди нынешних людей не является случайной. Насущная потребность объясняется затрудненным восприятием обширных потоков информации, невозможностью ее аналитической обработки, сложностями в реализации принципов критического мышления, стремлением к чувственным удовольствиям. Данный факт открывает новые горизонты и задачи для современ-

ной творческой элиты в направлении поиска эффективных для восприятия молодежью форматов.

На фоне описанных ранее процессов глобализации посредством кинематографа происходит активное влияние одной культуры на идентичность представителей другой культуры. Нельзя игнорировать факт распространения зарубежного кино, популярность которого вплоть до 2022 года в разы превосходила показатели популярности произведений отечественного кинематографа. Кроме этого, отечественная киноиндустрия частично стремилась к копированию паттернов, воплощавших чуждые традиции и ценности, тем самым внося погрешности и противоречия в формирование российской идентичности.

Однако следует учитывать, что введение жесткого запрета на просмотр зарубежных фильмов может обернуться диаметрально противоположным процессом. Кроме как к вполне возможной реализации на практике принципа «запретный плод сладок», это приведет к потере российским зрителем просмотра качественного зарубежного кино.

Лучшим способом противостоять инокультурному влиянию средствами кинематографа является создание качественного отечественного кино. Позитивным примером в этом плане стало создание и продвижение кинофильма «Чебурашка» режиссера Д. Дьяченко, который в 2023 году собрал в отечественном прокате на 2 млрд больше, чем фильм «Аватар. Путь воды» режиссера Д. Кэмерона, известного по фильмам «Титаник», «Чужие», «Терминатор» и др.

Министр культуры О.Б. Любимова в своем выступлении справедливо отметила, что «отчалил Голливуд, а до этого

70–75 % проката занимали американские фильмы. За оставшиеся 30 % бились российские кинематографисты. Европейцев можно и не считать — они фактически были статистической погрешностью. Теперь 82 % — отечественные ленты, и по сборам мы вернулись в доковидные годы. Условно, фиксировали по выручке 40 млрд рублей в 2021 году, а в 2023-м — 39 млрд. И наши картины стали драйверами проката. Сами прокатчики начали относиться к ним по-другому» [6].

Также министр справедливо отметила востребованность российских артистов и важность демонстрации русской культуры на международной арене. Изменение отношения к отечественному кинематографу, как у самих представителей кинопроката, так и у зрителей, разрушение сложившихся негативных стереотипов о его несовременности дают основания делать благоприятные прогнозы относительно возможностей влияния кино на духовно-нравственный мир и идентичность современного поколения.

Отказ от зарубежного кино, пропагандирующего, в частности, разрушение традиционных семейных ценностей, необходим в идентификационном аспекте, поскольку, согласно идеям З. Фрейда и Э. Фромма, идентичность понимается «как самое раннее проявление эмоциональной привязанности к другому человеку» [10, с. 52], в данном случае — к родителям.

При этом очевидно, что ознакомление с кинематографом других стран необходимо, так как способствует духовному обогащению и укреплению культурной идентичности граждан. И если западное кино и культура в силу геополитических противоречий и кри-

зиса ценностных ориентиров постепенно теряют свою востребованность у россиян, то южнокорейская культура постепенно набирает в России все большую популярность. И на сегодняшний день именно Южную Корею можно считать наиболее ярким воплощением модных зарубежных веяний. Данная тенденция изначально была характерна для музыки (К-поп), но потом коснулась и художественных представлений российской молодежи, в частности — в сфере кинематографии. К примеру, кинофильм режиссера Пон Чжун Хо «Паразиты», посвященный проблеме социального неравенства, получил признание не только на международном уровне, но и стал востребованным у российских зрителей. Вместе с тем излишняя увлеченность южнокорейским кинематографом без тщательного анализа транслируемых ценностей также может быть опасной для формирования культурной идентичности. Подтверждение этому — ставший популярным у российского зрителя южнокорейский веб-сериал «Игра в кальмара», объединивший жанры выживания, триллера, драмы, приключенческого боевика. Следствием популярности данного телесериала стало распространение его тематики в различных культурных сферах. Особенно популярными стали экшн-квесты для детей и взрослых по мотивам телесериала, настольные игры. В Минске, в частности, организована одноименная «шоу-игра». Более того, на сайте в описании игры отмечается, что «это давно забытые игры нашего детства... игры, в которые интересно играть снова и снова» [3]. Таким образом, происходит подмена понятий и создание ложной культурной

идентичности. Это свидетельствует о необходимости тщательного анализа поступающих в отечественный кинопрокат кинофильмов с целью определения их возможного воздействия на культурную идентичность российских зрителей.

ПЕРСПЕКТИВЫ КИНЕМАТОГРАФА В ПРЕОДОЛЕНИИ КРИЗИСА КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

В настоящее время, согласно Указу Президента Российской Федерации от 09.11.2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей», «осмысление социальных, культурных, технологических процессов и явлений с опорой на традиционные ценности и накопленный культурно-исторический опыт позволяет народу России своевременно и эффективно реагировать на новые вызовы и угрозы, сохраняя общероссийскую гражданскую идентичность» [8]. Однако в основе любой идентичности находится культура, и потому формирование идентичности личности нельзя обеспечить без культурной идентификации.

В процессе проведения ретроспективного анализа было отмечено, что кризисные процессы в культурной идентичности связаны с такими явлениями, как: дискриминация народа как носителя культуры; глобализация, размывающая границы культуры, обостряющая противоречия, унифицирующая культуру; информационная и гибридная войны, обеспечивающие неощутимость и неосо-

знаваемость оказываемого деструктивного влияния.

Анализ особенностей современного мироустройства и мировосприятия доказывает факт эффективности кинематографа в процессе преодоления кризисных идентификационных явлений. Применительно к процессу культурной идентичности личности кино выполняет целый комплекс функций, к которым можно отнести просветительскую, релаксационную, духовно-нравственную и эстетическую.

Именно кино, не только по причине своей популярности среди зрительской аудитории, но и ввиду способности обеспечивать воздействие на личность посредством создания художественного образа, может влиять на самосознание индивида, обеспечить и укрепить его культурную идентичность. Поскольку однозначно позитивный характер влия-

ния кинематографа нельзя предугадать из-за возможности субъективного восприятия транслируемых культурных паттернов, то формирование критического мышления у современного зрителя является неперенным условием, способным обеспечить его идентификационную безопасность.

Бесспорным стратегическим потенциалом позитивного воздействия кинематографа на культурную идентичность личности является раскрытие возможностей отечественного кино, которое на сегодняшний день пользуется все большей популярностью. При этом процесс влияния кинематографа должен подвергаться квалифицированной оценке на предмет возможных последствий для развития культурной идентичности личности, наделенной ответственностью по отношению к своей стране и социокультурной системе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Веричева К.В. Диалогические концепции идентичности личности. URL: <https://www.gramota.net/materials/3/2012/2-2/10.html> (дата обращения: 10.09.2024).
2. Гуревич П.С. Проблема идентичности человека в философской антропологии // Вопросы социальной теории. 2010. Т. IV. С. 63–87.
3. Игра в кальмара. Шоу-игра по мотивам популярного сериала уже в Минске. URL: <https://igravkalmara.by/> (дата обращения: 10.09.2024).
4. Коноплева А.А. Культурные предпочтения Z-поколения (на основе результатов социологического исследования) // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2019. Т. 12. Вып. 9. С. 146–150.
5. Паин Э.А. Этнополитический экстремизм в России: социально-культурные истоки и причины неэффективности принимаемых мер противодействия. URL: <http://www.demoscope.ru/weekly/2006/0231/analit01.php> (дата обращения: 20.09.2024).
6. «По сборам в кино мы вернулись в доковидные годы». Министр культуры Ольга Любимова — об отечественных фильмах, российских артистах за рубежом и культуре отмены. URL: <https://iz.ru/1753805/izvestiia/po-sboram-v-kino-my-vernulis-v-dokovidnye-gody> (дата обращения: 01.10.2024).
7. Сидоров П.И. Синдром приобретенного ментального иммунодефицита // Медицинский академический журнал. 2015. Т. 15, № 4. С. 82–95.
8. Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей». URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502> (дата обращения: 10.09.2024).

9. Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года (утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 11 сентября 2024 года № 2501-р.). URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/410284259/> (дата обращения: 01.10.2024).
10. Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого Я. URL: <https://fantlab.ru/edition186740.pdf> (дата обращения: 01.09.2024).
11. Шахбанова М.М., Лысенко Ю.М., Мамараев Р.М. Этническая идентичность горских евреев: культурные установки и автостереотипы // Сборник научных статей Института социальных исследований ИнГУ. Назрань, 2018. С. 202–225.
12. Шемякин Я.Г. «Пограничность» как способ сохранения и утверждения идентичности. Исторический опыт индейских культур Латинской Америки в универсальном контексте // Латинская Америка. 2021. № 9. С. 83–96.
13. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис / пер. с англ. М.: Прогресс, 1996. 340 с.
14. Ясперс К. Смысл и назначение истории / пер. с нем. М.: Политиздат, 1991. 527 с.
15. Guirdham M. Communicating across cultures. Basingstoke: Macmillan, 1999. 316 p.

REFERENCES

1. Vericheva, K.V. Dialogicheskie koncepcii identichnosti lichnosti [Dialogical concepts of personal identity]. Available at: <https://www.gramota.net/materials/3/2012/2-2/10.html> (Accessed 10 September 2024). (In Russ.)
2. Gurevich, P.S. Problema identichnosti cheloveka v filosofskoj antropologii [The problem of human identity in philosophical Anthropology], vol. 4. Voprosy` social`noy teorii. 2010, pp. 63–87. (In Russ.)
3. Igra v kal`mara. Shou-igra po motivam populyarnogo seriala uzhe v Minske [The squid game. A show game based on the popular TV series is already in Minsk]. Available at: <https://igravkalmara.by/> (Accessed 10 September 2024). (In Russ.)
4. Konopleva, A.A. Kul`turny`e predpochteniya Z-pokoleniya (na osnove rezul'tatov sociologicheskogo issledovaniya) [Cultural preferences of the Z-generation (based on the results of a sociological study)]. Manuscript, vol. 12. Tambov, Gramota, 2019. Vy`p. 9, pp. 146–150. (In Russ.)
5. Pain, E`.A. E`tnopoliticheskij e`kstremizm v Rossii: social`no-kul`turny`e istoki i prichiny`nee`ffektivnosti prinimaemy`x mer protivodejstviya [Ethnopolitical extremism in Russia: socio-cultural origins and reasons for the ineffectiveness of the counteraction measures taken]. Available at: <http://www.demoscope.ru/weekly/2006/0231/analit01.php> (Accessed 20 September 2024). (In Russ.)
6. “Po sboram v kino my` vernulis` v dokovidny`e gody`”. Ministr kul`tury` Ol`ga Lyubimova — ob otechestvenny`x fil`max, rossijskix artistax za rubezhom i kul`ture otmeny` [We went back to the pre-teen years for movie nights. Minister of Culture Olga Lyubimova — about domestic films, Russian artists abroad and the culture of cancellation]. Available at: <https://iz.ru/1753805/izvestiia/po-sboram-v-kino-my-vernulis-v-dokovidnye-gody> (Accessed 01 October 2024). (In Russ.)
7. Sidorov, P.I. Sindrom priobretnogo mental`nogo immunodeficitа [Acquired mental immunodeficiency syndrome], vol. 15. Medicinskij akademicheskij zhurnal, no. 4, 2015, pp. 82–95. (In Russ.)
8. Ukaz Prezidenta Rossijskoj Federacii ot 09.11.2022. No. 809 “Ob utverzhdenii Osnov gosudarstvennoj politiki po soxraneniyu i ukrepleniyu tradicionny`x rossijskix duxovno-nravstvenny`x cennostej”. [Decree of the President of the Russian Federation dated 09.11.2022 No. 809 “On Approval of the Fundamentals of State Policy for the Preservation and Strengthening of Traditional Russian Spiritual and Moral Values”]. Available at: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502> (Accessed 10 September 2024). (In Russ.)

9. Strategiya gosudarstvennoj kul'turnoj politiki na period do 2030 goda (utverzhdena rasporyazheniem Pravitel'stva Rossijskoj Federacii ot 11 sentyabrya 2024 goda №2501-r.) [Strategy of the state cultural policy for the period up to 2030 (approved by Decree of the Government of the Russian Federation dated September 11, 2024 No. 2501-R.)]. Available at: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/410284259/> (Accessed 01 October 2024). (In Russ.)
10. Frejd, Z. Psixologiya mass i analiz chelovecheskogo Ya [The psychology of the masses and the analysis of the human self]. Available at: <https://fantlab.ru/edition186740.pdf> (Accessed 01 September 2024). (In Russ.)
11. Shaxbanova, M.M., Ly'senko, Yu.M., Mamaraev, R.M. E`tnicheskaya identichnost` gor-skix evreev: kul`turny'e ustanovki i avtostereotipy` [Ethnic identity of Mountain Jews: cultural attitudes and autostereotypes]. Sbornik nauchny`x statej Instituta social`ny`x issledovanij IngGU. Nazran`, 2018, pp. 202–225. (In Russ.)
12. Shemyakin, Ya.G. "Pogranichnost'" kak sposob soxraneniya i utverzhdeniya identichnosti. istoricheskij opy`t indejskix kul'tur Latinskoj Ameriki v universal`nom kontekste ["Borderline" as a way of preserving and affirming identity. the historical experience of the Native American cultures of Latin America in a universal context]. Latinskaya Amerika, no. 9. 2021, pp. 83–96. (In Russ.)
13. E`rikson, E`. Identichnost': yunost' i krizis [Identity Youth and Crisis]. Moscow, Progress Publ., 1996. 340 p. (In Russ.)
14. Yaspers, K. Smy'sl i naznachenie istorii [The meaning and purpose of history]. Moscow, Politizdat Publ., 1991. 527 p. (In Russ.)
15. Guirdham, M. Communicating across cultures. Basingstoke: Macmillan, 1999. 316 p.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **19.11.2024**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **20.01.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **25.02.2025**

Место трейлера в современном медиапространстве, семиотические аспекты



В.М. Овчинников¹

Военная академия войсковой противовоздушной обороны
Вооружённых Сил РФ им. Маршала Советского Союза
А.М. Василевского, 214027, Смоленск, Россия, ул. Котовского, д. 2.
ORCID ID: 0000-0003-0008-100X
Benkey1985@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

В статье на примере рассмотрения презентационных материалов кинопроизведений или же трейлеров (в рамках анализа их социокультурных и философских контекстов) демонстрируются адаптивные возможности описываемой формы образности (рассматриваемой в качестве инструментария репрезентации и расширения пространства повествования). Она обеспечивает появление эффекта аналогии, что, в свою очередь, определяет введение игровых образов (как воплощений антимира) в язык и мышление индивида и группы, что трактуется автором в качестве формы влияния феномена «аудиально-визуализированных искусств» на постоянно протекающей процесс конвергенции понятий и смыслов, стабилизирующий механизмы социальных взаимодействий, превращая описываемую категорию в неотъемлемую часть современного информационного пространства.

ключевые слова

трейлер, кибертекст, нарратив, философские коннотации, социокультурные контексты, мифологизация

для цитирования

Овчинников В.М. Место трейлера в современном медиапространстве, семиотические аспекты. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 2. С. 134–146.
<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-134-146>

¹ **Владимир Михайлович Овчинников**

кандидат исторических наук, преподаватель кафедры военно-политической работы в войсках (силах), ВА ВПВО ВС РФ; доцент кафедры преподавания предметов основного и среднего образования, ГАУ ДПО «СОИРО». AuthorID: 837302

© В.М. Овчинников, 2025

The Trailer's Place in the Modern Media Space, Semiotic Aspects

Vladimir M. Ovchinnikov¹

Military Academy of Military Air Defense of the Armed Forces of the Russian Federation named after Marshal of the Soviet Union A.M. Vasilevsky, 2 Kotovsky Str., 214027, Smolensk, Russia.

ORCID ID: 0000-0003-0008-100X

Benkey1985@yandex.ru

ABSTRACT

By analyzing promotional materials, or trailers (within their socio-cultural and philosophic contexts), the article demonstrates the adaptive capabilities of the described artistic form (examined as an instrument of representation and expanding the narrative space). It generates the effect of analogy, which in turn determines the introduction of game images (as evocations of the anti-world) into the language and thinking of individuals and groups, interpreted by the author as a form of influence of audiovisual arts on the ongoing convergence of concepts and meanings, stabilizing the mechanisms of social interactions and turning the described category into an integral part of modern information space.

keywords

trailer, cybertext, narrative, philosophical connotations, socio-cultural contexts, mythologization

for citation

Ovchinnikov V.M. The trailer's place in the modern media space, semiotic aspects. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 2, pp. 134–146.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-134-146>

¹ **Vladimir M. Ovchinnikov**

Cand. Sci. (in History), Lecturer at the Department of Military and Political Work in the Military (Forces), Military Order of Kutuzov Academy of Air Defense Forces of the Armed Forces of the Russian Federation; Assistant Professor at the Department of Teaching disciplines of Basic and Secondary Education, Smolensk Regional Institute of Education Development. AuthorID: 837302

Рассматривая феномен трейлера в контексте развития и функционирования медиакультуры, вполне уместным будет использование приемов и методов семиотики, рассматривающей разнообразные объекты культурного поля как специфические формы языка, которые могут трактоваться как «знаковая система, посредством которой осуществляется человеческое общение на самых различных уровнях, включая мышление, хранение и передачу информации и т. п.» [7, с. 57].

Рассматривая кинопроизведение и трейлер в качестве особых языковых систем, можно охарактеризовать эти категории с позиции рассуждений Ч. Пирса (Charles Sanders Peirce) и Ф. де Соссюра (Ferdinand de Saussure) [15; 20], определивших возможность философского анализа развивающихся средств массовой коммуникации. Различные аспекты характеризуемой нами проблемы можно обнаружить в трудах таких ученых, как: В. Библер, Ж. Бодрийяр (Jean Baudrillard), Р. Барт (Roland Barthes), А. Греймас (Algirdas Julius Greimas), М. Бахтин, К. Леви-Стросс (Claude Lévi-Strauss), Я. Линцбах, Ю. Лотман, Ю. Кристева (Julia Kristeva), М. Маклюэн (Herbert Marshall McLuhan), Р. Арнхейм (Rudolf Arnheim), А. Базен (André Bazin), Ю. Тынянов, У. Эко (Umberto Eco), Р. Якобсон (Roman Jakobson), М. Ямпольский и ряд прочих, рассуждения которых позволяют утверждать, что различные типы кинопродукции допустимо рассматривать в качестве совокупности артефактов и символов.

При этом «всякая система, служащая целям коммуникации может быть определена как язык» [9, с. 19], как это подчеркивает Ю.М. Лотман. Функционал соответствующей структуры, по его мнению, приемлемо свести к следующим категориям:

- 1) сообщение, направленное от носителя информации к субъекту;
- 2) коллективная память, способная к непрерывному пополнению;
- 3) общение читателя с самим собой, тем самым текст актуализирует какие-то личностные стороны;
- 4) текст становится собеседником;
- 5) общение между текстом и культурным контекстом [10].

Поле текста, в том числе и кинотекста, напрямую связано с политической мифологией, подтверждением чего может быть следующее рассуждение М.Б. Ямпольского (опирающегося в своих размышлениях на позицию М.М. Бахтина), подчеркивающего, что «...текст — это трансформирующееся поле смыслов, которое возникает на пересечении автора и читателя...» [17, с. 33]. Подобная трактовка позволяет соотносить текст с реальностью, что представлено в трудах Ю. Кристевой, выдвигающей следующий тезис: «высказываемый и коммуницируемый смысл текста (“структурированный фенотекст”) проговаривает и репрезентирует то революционное действие, которое производится посредством означивания при условии его эквивалента на сцене социальной действительности». А отсюда вывод: «таким образом текст обретает двоякое место в порождающей его реальности — в материи языка и в социальной истории...» [8, 7, с. 35].

Обращает на себя внимание в контексте характеризуемой проблемы принцип интертекстуальности, который получает развитие в трудах французского исследователя Кристиана Метц (Christian Metz), который рассматривал феномен множественности текстуальных си-

стем и кодов в тексте кинематографа, трактуемым им в качестве особого пространства, что позволяет сконцентрировать внимание на механизме смыслообразования, реализуемом в экранизации за счет наложения друг на друга двух языковых систем, которая создает эффект замещения в форме интерпретации, создающая эффект «текстовой аномалии», представляющей собой «(фрагмент, который читателю/зрителю не удастся убедительно интегрировать в текст), нарушает спокойствие мимесиса, свободную проницаемость знака. Но в месте этого нарушения начинает интенсивно проявляться семиосис, т. е. начинает вырабатываться смысл, который как бы растворяется в местах непотревоженного мимесиса, растворяются в <...> процессе движения от означающего к означаемому» [7, с. 60].

Особый язык медиапространства, основанный на практике замещения, наиболее ярко проявляется в таком феномене, как трейлер, который можно рассматривать в качестве универсальной медиакатегории — отражающей мысли о рассмотрении экранного изображения в качестве особого знака, имеющего философские коннотации.

Современный «медiateкст», частным элементом которого является кинотекст, выступает наглядной демонстрацией полномасштабной эволюции массовой коммуникации, которую условно можно разделить на несколько основных этапов, демонстрирующих эволюцию знаковой системы, при том что знак — это интересубъективный посредник, структур-медиатор в обществе, а также эволюцию кода, который представляет собой «обозначение совокупности правил

или ограничений, обеспечивающих деятельность. Код должен быть понятным для всех участников коммуникативного процесса и поэтому носить конвенционный характер» [17, 1, с. 63]. Если ориентироваться на теорию М. Маклюэна, то ретроспектива развития феномена «текста» выглядит следующим образом:

1. Дописьменный период, связанный с оформлением мифологической традиции, порождающий формирование комплекса базовых архетипических конструкций, что можно трактовать в качестве культуuroобразующего фактора.

2. Эпоха фонетического письма, условно совпадающая с периодом становления древнейших цивилизаций и завершаемая в эпоху позднего Средневековья.

Нужно учитывать, что «два типа письма — фонологизм и иероглифика — способствовали формированию разного типа культур и различных форм этноцентризма» [7, с. 63], что в свою очередь в значительной степени отразится на развитии экранной культуры.

Любая письменная традиция трактовалась в качестве философской категории, что прослеживается в трудах столпа западной философии — Аристотеля. Согласно мнению Ж. Деррида (Jacques Derrida), античный мыслитель подчеркивал, что «слова сказанные являются символами мысленного опыта, тогда как письменные знаки есть лишь символы слов, произнесенных» [4, с. 69], однако из них проистекает природа Логоса. Опираясь, вероятно, на подобную трактовку силы слова, формируется феномен политической мифологии, основанной на использовании массовых зрелищ, трансформировавшейся в феномен «карнавальная культуры».

3. Гутенберговский период, с которым связано зарождение общества массовой культуры эпохи промышленной революции на фоне общей урбанизации.

4. Период массовой коммуникации, связанный с оформлением «общества потребления», охарактеризованного Торстейном Вебленом (Thorstein Bunde Veblen), определяющим начало становления современной цивилизации, обладающей особой мультикультурной традицией (которая в нынешних реалиях приобретает формы постмультикультурализма) [11].

Этот период связан с завершением оформления технической медиакультуры, способной максимально точно отображать реальность, что, по мнению Л. Деллюка (Louis Delluc), связано с «фотогенией» — эстетикой кадра [5], стимулирующей развитие различных аудиовизуальных средств коммуникации.

Выражается подобная тенденция в процессе интеграции всех предшествующих знаковых систем, на основе концепта инструментализации предыдущего опыта, порождая в рамках процесса технологизации социума новый тип образного мышления, интегрирующий речевые и визуальные формы.

Важным фактором, стимулирующим развитие экранных искусств, является развитие новой формы культуры — «культуры кадра». Как подчеркивает Г.К. Пондопуло: «Используя универсальные языковые возможности кадра, можно достаточно легко интегрировать в область искусства и науки, область беллетристики и “текущей истории”, область творчества и массового общения» [12, с. 95].

«В зависимости от того, каким образом осуществляется включение путем фотографического способа воспроизведения в поток событий, можно различать фото-

графическую, кинематографическую и телевизионную форму культуры кадра (к которым, по нашему мнению, в новых реалиях культурного производства можно также добавить такую категорию, как культуру кадра виртуализированного пространства или же игровой вселенной).

Фотографическая культура кадра связана с использованием фотокадра, передающего непосредственное впечатление от реального события.

Кинематографическая культура кадра использует кадр как «ячейку монтажа», что позволяет не только передать непосредственное впечатление от события, но и выявить его смысл.

Телевизионная культура кадра связана с таким использованием кадра, при котором зритель как бы непосредственно включается в поток событий и видит его изнутри [7, с. 66].

5. Интернет-эпоха, или, как именует ее М. Кастельс (Manuel Castells), «Галактика — интернет» (The Internet Galaxy) [6], связанный с полномасштабной информатизацией культуры, на фоне интеграционной тенденции, определяющей гегемонию экранных видов искусства, что связано с оформлением медиатекста.

Можно предположить, что медиакультура, в качестве синтеза инноваций различных этапов собственного развития формирует единый контекст на одной из базовых архетипических конструкций — стремлении человека к свободе, в познании, выборе, поиске...

Именно потребность в трансляции смысловых коннотаций оформила феномен трейлера (как кинематографического, так и видеоигрового) в качестве логичного продолжения «карнавальной культуры» или же античного массового действия, позволяя рассматривать данную

категорию с философской точки зрения в рамках процесса конверсии искусства, о чем рассуждает В. Савчук, трактующий аудиально-визуализированные средства в качестве «массового удовольствия», в чем прослеживаются и социальные, и философские аспекты [13].

Концептуализация кинематографической продукции в качестве знаковой системы, то есть в качестве текста наблюдается в работах теоретиков русской формальной школы¹. В уникальной для своего времени работе «Об основах кино» Юрий Тынянов рассматривал лексические² и грамматические³ основы киноязыка, подчеркивая, что базовой доминантой киноискусства является создание смысловых коннотаций, выделяя такую понятийную категорию, как кинотекст.

Дополняет и во многом развивает эту концепцию теория монтажа С. Эйзенштейна, базирующаяся на систематизации формальных положений кинотеории, допускающих использование различных киносредств, будь то свет или ракурс для видоизмененной интерпретации реальности «другими словами, характеристики кинотекста определяются так называемым “монтажным порядком” или ритмико-поэтическими правилами (контрапункта, параллелизма доминирующего движения или образа и др.» [2, с. 104].

Из этих рассуждений проистекает философия монтажа, развиваемая в работе «Неравнодушная природа», трактующая возможность создания синтетическим способом механизмов формирования смысла или же значения, посредством соединения нескольких элементов для искусственного порождения нового, обладающего вербальными и визуальными характеристиками⁴. Логичным следствием становится оформление различных смысловых нагрузок текста кинопроизведения. «Из формальных же монтажных элементов (изгибов форм, выхваченных траекторий движения, мелодических линий музыки) далее складываются смысловые фигуры или так называемые киноиероглифы, в которых определенным образом переосмысливается классическое противопоставление видимого (визуального, динамичного) и невидимого (вербального, смыслового, неподвижного)» [2, с. 104].

Впоследствии эта структурная концепция, введившая принцип иероглифичности кинотекста, получает семиотическую трактовку в рассуждениях П.П. Пазолини (Pier Paolo Pasolini), рассматривавшего экранный и вербальный языки в качестве синонимичных конструкций, вводя понятие «монемы», позволяющей анализировать скрытые смыслы особых знаков — кинемо, имеющих философский смысл.

Во многом это близко к рассуждениям Ю.М. Лотмана, подчеркивающего следующее: «Мы обнаруживаем своеобразную систему сходств и различий, позволяющую видеть в киноязыке раз-

1 Наиболее яркими примерами могут быть В. Шкловский и Ю. Тынянов.

2 В эту группу значимых единиц фильма в качестве фигур киноязыка входят киноэпитет, кинометоним, киносинекдох.

3 Наплывы, ракурсы, повторные перебивки, правила следования планов, композиционного синтаксиса внутрикадровых элементов, выражающих пространственные, временные и смысловые отношения вещей и событий в фильме.

4 Подобного рода результат достигается за счет синтеза метафоры, поэтизирующей реальность с такими видами монтажа, как внутрикадровый и межкадровый.

новидность языка как общественного явления» [9, с. 312]. Структурной доминантой кинотекста Лотман именует кадр [9, с. 309] как «основной носитель значений киноязыка», что формирует эффект многоканального видоизменяемого пространства: «Мир кино — это зримый нами мир, в который внесена дискретность» [9, с. 306].

Таким образом, культура монтажа, о которой не раз упоминал С. Эйзенштейн, — это не что иное, как соединение морфем в слова, а их в предложения [9, с. 343–344], в чем и проявляется философия кинопроизводства, таким образом, демонстрируется «мифология кинопроизводства», концентрированным выражением которой и становится феномен трейлера.

Логичным дополнением рассуждений Лотмана, по нашему мнению, является трактовка У. Эко, подчеркивающего, что «проблемы кино должны обсуждаться с акцентом на семиотику иконического знака и анализ его компонентов» [18, р. 103]. Мыслитель предлагает выделение нескольких базовых кодировок, обеспечивающих эффективный текстологический анализ поля любого кинопроизведения:

а) коды бессознательного (обеспечивающие использование архетипических конструкций);

б) риторические коды (очерчивающие рамки интерпретации демонстрируемого явления);

в) стилистические коды (концентрирующие внимание на шаблонном инструментарии, позволяющем выделить основные смысловые категории);

г) коды вкуса и сенсорные коды (шаблонизирующие интерпретацию базовых образов);

д) иконографические коды (которые могут обеспечивать стереотипизацию образов, локализуя пространство интерпретации кинопроизведения) [18, р. 103–121].

При этом стоит обратить внимание, что наблюдается постоянное взаимодействие различных кодов, которые условно можно разделить на несколько основных групп, что предлагает К. Метц:

1) культурно-антропологические коды, являющиеся структурными элементами массового сознания, усвояемыми индивидом в рамках процесса социализации, обеспечивая стереотипное восприятие тех или иных контекстов, что заставляет активно использовать стандартизированные сюжеты, обеспечивая тем самым внимание зрителя, что наглядно демонстрирует исключительную важность трейлера, демонстрирующего базовые мифологемы, привлекающие потребителя, используя ассоциативные и ретроспективные коды, образные или иконические структуры;

2) специализированные коды, обеспечивающие сочетание комплекса разнородных компонентов за счет синтеза различных образов (они могут опираться на механику построения кадра, монтаж или коды повествования, изобразительные и аудиальные средства и пр.) [19].

«В определенном приближении любой фильм можно определить, как дискретную последовательность непрерывных участков текста. Назовем эту последовательность кинотекстом <...> единицей кинотекста всегда является пара ядерных кадров» [19, с. 109–111].

Подобная трактовка позволяет предположить, что с семиотической точки зрения трейлер, являясь формой кинотекста, и может трактоваться в качестве первичной структуры — или же текста первого порядка.

Если учесть мнение таких исследователей, как Г.Г. Слышин и М.А. Ефремова, рассматривающих кинотекст в качестве формы креолизованного текста, как «связное, цельное и завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (иколических и/или индексальных) знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного, функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями» [14, с. 32]. Можно заметить, что современный трейлер обладает всеми этими характеристиками, что, в свою очередь, позволяет предполагать, что в последние 50–70 лет развития кинематографа наблюдается трансформация трейлера из текста второго порядка в универсальную категорию, которую можно классифицировать как в вышеуказанном качестве, так и в качестве первичного текста.

Нельзя не обратить внимания на то, что кинотекст обладает целым рядом специфических характеристик, и в первую очередь это наличие коллективного функционально дифференцированного автора. Как подчеркивает М. Велижев: «Режиссер находится как бы над всеми остальными, но при этом... не представляется возможной редукция съемочной группы как творца только к фигуре режиссера» [1].

Обратим внимание на базовые текстологические характеристики кинопроизведения-кинотекста (в данном качестве могут выступать как непосредственно кинопродукция, так и промоматериалы — трейлеры):

1. Диалогичность, основанная на прагматизме, — один из первых факторов, характеризующих природу кинотекста. Выстраивая систему взаимодействий между автором и «читателем», намечается эффект имплицитной интеграции, обеспечивающей появление эмоционально окрашенной ответной реакции со стороны зрителя, которая зачастую не имеет вербального выражения, формируя при этом устойчивый эффект интереса к кинопродукту, что характерно для всего концепта экранной продукции.

2. Кинотекст обладает такой характеристикой как дискретность, что связано с возможностью деления его на несколько элементов в силу того, что он является динамичной системой. Любое кинопроизведение обладает подобной столь важной характеристикой, что фиксировалось в своих рассуждениях С. Эйзенштейном. Исключительно важным является тот факт, что подобная фрагментарность вносит элемент разноплановости в киноискусство, оставляя при этом вопрос, какой из текстов является доминантным — присутствующий в самом кинопродукте или же его трейлере — это открывает возможность трактовать их в качестве равных взаимосвязанных единиц, несмотря на различную степень полноты.

3. Кинотекст по своей природе антропоцентричен — он основан на принципе помещения в центр повествования героя, с учетом того, что этот образ мифологичен по своей природе и включает в себя разноплановые архетипические конструкции, соединяющие повествование воедино. При этом стоит обратить внимание на то, что вслед за древнейшей мифологической традицией герой является синтетической конструкцией, включая в себя образ плута (трикстера), комбини-

рующейся с дополнительными компонентами, именуемыми Л. Бурбо особыми масками, что формирует феномен героического архетипа, повсеместно эксплуатируемого в рамках экранной культуры. В подобном контексте необходимо значительное пространство для максимально полного раскрытия образа героя, чего зачастую лишен трейлер, и эта задача ложится на основное повествование, что демонстрирует его доминирование в этом контексте.

4. Кинотекст в высшей степени субъективен, в силу своей поликомпонентности за счет чего он обладает особым типом модальности, что проистекает из специфичности его структуры. Его в целом можно рассматривать в качестве своеобразной квинтэссенции поликультурализма, обеспечивающей максимально эффективную интеграцию в массовое сознание, что в высшей степени эффективно сочетается с антропоцентризмом его поля. Опять же это универсальная категория, применяемая в различных направлениях экранного искусства, что можно трактовать в качестве одной из доминант развития современной массовой культуры.

5. Важной особенностью кинотекста (в этом качестве выступает и трейлер) является его устойчивость, построенная на комплексе причинно-следственных связей, что наглядно демонстрирует условность самостоятельности каждого из его структурных элементов — эпизодов, демонстрируя возможность рассматривать оный в качестве «когерентной целостности». Как известно, к любому кинопродукту предъявляется требование — быть целостной структурой, однако в отношении к трейлеру, как специфическому виду кинопродукции, категория целостности применима в особом контексте — он является целостным повество-

ванием, намечающим основные векторы раскрытия сюжета, лишь обозначая их, демонстрируя его соподчиненность базовому тексту кинопроизведения.

6. Реализация принципа линейности показывает возможность изменения вектора движения повествования, что допускает использование как проспекции, так и ретроспекции, создавая эффект многомерности пространства повествования, превращая его в локальный культурный ландшафт. Подобный эффект повсеместно используется в различных элементах экранной культуры, в игровой индустрии и кинематографе, создавая шаблоны, активно применяемые повсеместно. Соответствующий эффект может быть использован без каких-либо ограничений в рамках кинотрейлера, а также игрового трейлера, что является показателем его самодостаточности.

7. Мифологизм проявляется лишь в интерпретации, что демонстрируется в кинотексте за счет принципа темпоральной соотнесенности. Пространство, в рамках которого происходит повествование, ориентировано на действия персонажа, что создает иллюзию присутствия, но влечет за собой трансформацию временного фактора в целях повествования, обеспечивая достижения аллюзии неравномерности, привлекающей зрителя ощущением незавершенности повествования. Соответствующий эффект реализуется в разнообразных типах экранной продукции, максимальная его реализация не связана с ограничениями хронометража, позволяя утверждать, что временной фактор одинаково эффективно реализуется как в полномасштабном кинопроизведении, так и трейлере.

8. Исключительно важным фактором является системность, достигаемая за счет многочисленных семиотических трансформаций, что является наглядной демонстрацией факта множественности субъектов-создателей продукта. По сути, перед нами развитие фактора линейности, что сродни принципу провиденциальности, которому подчиняется кинопроизведение. Феномен системности обеспечивает эффективное взаимодействие базовых компонентов кинопроизведения, обеспечивая реализацию основной цели его создания. Так как рассматриваемая продукция представляется особой структурой циклического характера, системность является базовым фактором ее существования, поэтому подобный принцип прослеживается в равной степени во всех типах экранной продукции.

9. Рассматриваемый ранее фактор целостности проявляется в сочетании следующих составляющих:

а) наличие специальной знаковой системы, фиксирующей начало и завершение повествования, акцентирующей внимание на ключевые элементы повествования;

б) выделение интеграционного взаимодействия лингвистических и нелингвистических элементов;

в) актуализация пространственной синхронизации, то есть наличие максимально четких пространственных и временных рамок.

Все эти факторы общеприменимы как к полноценному кинопроизведению, так и к промофильму или же трейлеру.

10. Кинотекст традиционно характеризуется многоканальной визуализацией, подразумевающей под собой использование различных взаимодополняющих друг друга информационных концептов

для максимально полной передачи информации зрителю.

Рассматриваемый эффект многопоточности предполагает наличие аудиальной составляющей (использование различных эффектов, воздействующих на слуховое восприятие), визуальной — формирующей зрительный поток информации, причем два этих компонента ввиду их устойчивой взаимосвязи могут быть соединены в единый концепт.

Важным компонентом является совокупность механизмов восприятия получаемой информации. И.Р. Гальперин выделяет в этом комплексе следующие составляющие: содержательно-фактуальную, фиксирующую факты, содержательно-концептуальную, отвечающую за формирование концепции восприятия продукта и содержательно-подтекстовую составляющую, обеспечивающую восприятие контекста [3, с. 67]. Комплексно эти факторы обеспечивают полномасштабный анализ поля, сформированного кинотекстом культурного ландшафта.

11. Последней из характеристик, на которую хотелось бы обратить внимание, является специфическая дифференцируемость, что подразумевает под собой наличие стилистического разнообразия, позволяющего разделять кинотексты на основе принципов лингвосемиотики, что определяется на невербальном уровне доминированием индексальных или иконических знаков, а на вербальном уровне — речевым стилем.

Таким образом, приемлемо выделить три базовых типа кинотекста:

а) художественный, характеризующийся доминированием иконических знаков и стилизованной разговорной речи;

б) нехудожественный, основанный на доминировании индексальных знаков, формирующихся за счет использования научного языка, а также элементов публицистического стиля;

в) анимационный, формирующийся за счет использования иконических знаков, поддерживаемых аудиорядом (различие, в котором позволяет сформировать внутритиповую классификацию) [2, с. 106–110].

Все представленные характеристики наглядно демонстрируют возможность трактовать кинопроизведение в качестве особого вида текста — кинотекста, в равной степени с этой позиции можно рассматривать и трейлер, в ряде случаев являющийся самостоятельным продуктом, в силу того, что характеризуемые нами объекты представляют собой сложные лингвoseмиотические образования, в современной же научной парадигме актуально их определение как одного из типов креолизованных текстов,

состоящих из нескольких негомогенных частей.

Остается открытым вопрос об особенностях взаимодействия рассматриваемых нами экранных продуктов, что связано, как уже упоминалось ранее с постепенной трансформацией феномена трейлера, который первоначально выступал в качестве вспомогательного продукта, являясь текстом второго порядка, в ряде случаев применительно к кинопроизведению он и остается таковым, но в то же время он сформировался в качестве самостоятельного вида экранной культуры, выступая в ряде случаев в качестве законченного продукта, трансформирующегося за счет активности интернет сообщества. Эти и другие факторы позволяют предположить, что с философской точки зрения на данный момент приемлемо рассматривать трейлер в качестве «универсальной формы» кибертекста, выступающей в равной степени как категория первого и второго ряда.

ЛИТЕРАТУРА

1. Велижев М. Режиссер и оркестр в трактовках Теодора Адорно и Федерико Феллини. URL: <http://www.ut.ee/cno/third/fellini.html> (дата обращения: 28.12.2023).
2. Ворошилова М.Б. Креолизованный текст: кинотекст // Политическая лингвистика. Выпуск (2) 22. Екатеринбург. 2007. С. 106–110.
3. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: ЛЕНАНД, 2020. 144 с.
4. Гурко Е. Деконструкция: тексты и интерпретация / Деррида Ж. Оставь это имя (Постскрипtum). Как избежать разговора: денегации. Минск: Экономпресс. 2001. 320 с.
5. Деллюк Л. Фотогения кино. М.: Новые Вехи, 1924. 164 с.
6. Кастельс М. Галактика Интернет. Екатеринбург: У – Фактория, 2004. 327 с.
7. Кириллова Н.Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну. М.: Академический проект, 2020. 448с.
8. Кристева Ю. Разрушение поэтики. Избранные труды. М.: РОССПЭН, 2004. 652 с.
9. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 1998. 702 с.
10. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Беседы об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 1998. 285 с.
11. Маклюэн М. Галактика Гутенберга: становление человека печатающего / пер. с англ. И.О. Тюриной. М.: Академический проект, 2005. 495 с.

12. Пондопуло Г.К. О взаимодействии художественных, научных и технических моментов в фото-, кино- и телевизионном творчестве // *Философско-эстетические проблемы киноискусства*. М.: Искусство, 1983. С. 81–96.
13. Савчук В.В. Конверсия искусства. СПб.: Петрополис, 2001. 288 с.
14. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). М.: Водолей Publishers, 2003. 153 с.
15. Соссюр Ф. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. 695 с.
16. Цивьян Ю.Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Труды по знаковым системам № 17. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма / отв. ред. Лотман Ю. Тарту: ТГУ, 1984. С. 109–122.
17. Ямпольский М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. 456 с.
18. Eco U. Towards a Semiotic Inquiry into the Télévision Message // *Working Papers in Cultural Studies*, 1972, pp. 103–121.
19. Metz C. *Essais sur la signification au cinema*. P.: Klincksieck, 1968. 268 p.
20. Peirce C.S. *Philosophical Writings of Peirce*. NY.: Dover Publications, 1955. 386 p.

REFERENCES

1. Velizhev, M. Rezhisser i orkestr v traktovkax Teodora Adorno i Federiko Fellini [Director and orchestra in the interpretations of Theodor Adorno and Federico Fellini]. Available at: <http://www.ut.ee/cno/third/fellini.html> (Accessed 28 December 2023). (In Russ.)
2. Voroshilova, M.B. Kreolizovannyj tekst: kinotekst [Creolized text: kinotext]. *Ekaterinburg, Politicheskaya lingvistika*, no. 2 (22), 2007, pp. 106–110. (In Russ.)
3. Gal'perin, I.R. Tekst kak ob`ekt lingvisticheskogo issledovaniya [Text as an object of linguistic research]. Moscow, LENAND Publ., 2020. 144 p. (In Russ.)
4. Gurko, E. Dekonstruksiya: teksty i interpretaciya [Deconstruction: texts and interpretation], Derrida Zh. Ostav`e to imya (Postsriptum). Kak izbezhat` razgovora: denegacii [Jacques Derrida. Sauf le nom. Comment ne pas parler]. Minsk, E`konompres Publ., 2001. 320 p. (In Russ.)
5. Dellyuk, L. Fotogeniya kino [Photogeny of cinema]. Moscow, Novy`e Vexi Publ., 1924. 164 p. (In Russ.)
6. Kastel`s M. Galaktika Internet [Galaxy Internet]. Ekaterinburg, U-Faktoriya Publ., 2004. 327p. (In Russ.)
7. Kirillova, N.B. Mediakul`tura: ot moderna k postmodernu [Media Culture: from modern to postmodern]. Moscow, Akademicheskij Proekt Publ., 2020. 448 p. (In Russ.)
8. Kristeva, Yu. Razrushenie poe'tiki. Izbranny`e trudy` [Destruction of poetics. Selected works]. Moscow, ROSSPE`N Publ., 2004. 652 p. (In Russ.)
9. Lotman, Yu. M. Ob iskusstve [About art]. Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB Publ., 1998. 702 p. (In Russ.)
10. Lotman, Yu. M. Struktura xudozhestvennogo teksta, Besedy` ob iskusstve [The structure of a literary text. Conversations about art]. Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB Publ., 1998. 285 p. (In Russ.)
11. Maklyue`n, M. Galaktika Gutenberga: stanovlenie cheloveka, pechatayushhego [Gutenberg Galaxy: the Formation of a person printing], per. s angl. I. O. Tyurinoj. Moscow, Akademicheskij proekt Publ., 2005. 495 p. (In Russ.)
12. Pondopulo, G.K. O vzaimodejstvii xudozhestvenny`x, nauchny`x i texnicheskix momentov v foto, kino i televizionnom tvorchestve [On the interaction of artistic, scientific and technical moments in photography, cinema and television creativity]. *Filosofsko-e`steticheskie problemy` kinoiskusstva* [Philosophical and aesthetic problems of cinematography]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983, pp. 81–96. (In Russ.)
13. Savchuk, V.V. Konversiya iskusstva [Conversion of art]. Sankt-Peterburg, Petropolis Publ., 2001. 288 p. (In Russ.)

14. Sly'shkin, G.G., Efremova, M.A. Kinotekst (opy't lingvokul'turologicheskogo analiza) [Kinotext (experience of linguoculturological analysis)]. Moscow, Vodolej Publishers, 2003. 153 p. (In Russ.)
15. Sossyur, F. Trudy' po yazy'koznaniyu [Works on Linguistics]. Moscow, Progress Publ., 1977. 695 p. (In Russ.)
16. Lotman, Yu. (ed.) Civ'yan, Yu.G. K metasemioticheskomu opisaniyu povestvovaniya v kinematografe [Towards a metasemiotic description of narration in cinema]. Trudy' po znakovy'm sistemam no. 17. Struktura dialoga kak princip raboty' semioticheskogo mex-anizma [The structure of the dialogue as the principle of the semiotic mechanism]. Tartu, TGU, 1984, pp. 109–122. (In Russ.)
17. Yampol'skij, M.B. Pamyat' Tiresiya. Intertekstual'nost' i kinematograf [Memory of Tiresias. Intertextuality and cinematography]. Moscow, RIK "Kul'tura" Publ., 1993. 456 p. (In Russ.)
18. Eco, U. Towards a Semiotic Inquiry into the Télévision Message. Working Papers in Cultural Studies, 1972, pp. 103–121.
19. Metz, C. Essais sur la signification au cinema. P.: Klincksieck, 1968. 268 p.
20. Peirce, C.S. Philosophical Writings of Peirce. NY.: Dover Publications, 1955. 386 p.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **16.02.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **28.02.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **25.03.2025**

УДК: 778.5.01(014)

[10.69975/2074-0832-2025-64-2-147-157](https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-147-157)

Научная статья | Research article



Длинный кадр и его прообразы

**М.С. Бавыкина¹**

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.

ORCID ID: 0009-0007-1941-7892

m.s.bavykina@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена рассмотрению возможного пути для определения концепции генезиса формы и функции длинного кадра через предшествовавший ему опыт работы с длительностью в статичных изображениях и других медиа. Длинный кадр становится формой, которая аккумулирует в себе выработанные статичными изображениями стратегии: работу с многослойностью, растяжением и сжатием времени и пространства, созерцательными практиками, с драматургией взгляда и так далее, совмещая это с выразительным потенциалом «длительности» движущегося изображения, добываясь при этом различных эстетических результатов — усиления драматургии или, наоборот, полной дедраматизации.

ключевые слова

фотография, длинный кадр, статика, движение, киноязык, живопись, прообраз, коммуникация

для цитирования

Бавыкина М.С. Длинный кадр и его прообразы. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 2. С. 147–157. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-147-157>

¹ **Мария Сергеевна Бавыкина**

соискатель ученой степени кандидата искусствоведения ВГИКа

© М.С. Бавыкина, 2025

The Long Take and its Prototypes

Maria S. Bavykina¹

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

ORCID ID: 0009-0007-1941-7892

m.s.bavykina@yandex.ru

ABSTRACT

The article considers possible ways of describing the genesis of the form and function of the long take through the preceding experience of working with duration in static images and other media. The long take becomes a form that accumulates the strategies developed for static images: multiple layers, stretching and compressing time and space, contemplative practices, dramaturgy of viewing, and so on, all of which is combined with the expressive potential of the “duration” of the moving image, thus achieving various aesthetic results — intensification of dramatic effect or, on the contrary, complete de-dramatization.

keywords

photography, long take, stillness, motion, cinematic language, painting, prototype, communication

for citation

Bavykina M.S. The Long Take and Its Prototypes. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 2, pp. 147–157.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-147-157>

¹ **Maria S. Bavykina**

Cand. Sci. degree seeker (in Art History), S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

Для современного зрителя, утопающего в потоке изображений, именно процесс, скрытый в конкретном произведении или реализующийся при его просмотре, становится основным объектом интереса — причиной тому и современные скорости, и уход от материальной стороны жизни в виртуальную. Процесс ассоциируется с «остановкой», «погружением» и приближением к ситуации особого опыта чувственного контакта с произведением (в некотором смысле имитация глубокого соприкосновения с жизнью, которое может себе позволить не каждый современный человек — мы назвали бы это одной из важнейших причин востребованности фотографии и кинематографа сейчас, помимо того фактора, что они по-прежнему имеют «способность выступать в качестве информационного медиума» [8, с. 7]). Многослойное коммуникационное поле внутри произведения, формирующееся за счет акцентирования тех или иных процессов (например, длительности), способно создать для человека ситуацию особого опыта соприкосновения с пространством и временем. В фотографии эти тенденции отражаются в возврате популярности «архаических» техник (фотограммы, пиктореалистическая эстетика и даже дагерротипы — размышления об этом можно найти в книге О. Гавришиной «Империя света: фотография как визуальная практика эпохи “современности”» [3]), в кино — особенно в последнее время — активно используется и осмысливается потенциал длинного кадра. В своей основе длинный кадр возвращает к «первому взгляду» (возможно, тому, который ищет герой фильма Тео Ангелопулоса «Взгляд Одиссея»): единому и «неразделенному» контакту с движущейся реаль-

ностью — к этому магическому процессу, таинству запечатления движения и удивлению от него. Многоканальные инсталляции, интернет-проекты, VR, а также развитие технологий, позволяющих смотреть фильмы не в кинотеатре, изменили отношения зрителя с произведением (об этом пишет Лора Малви в своей книге «Смерть 24 кадра в секунду: неподвижность и движущееся изображение» [13]) — он стал полноправным участником регуляции просмотра и фактически соавтором — тоже осмысление процесса, но в другом аспекте — зритель управляет произведением. Все эти изменения раздвигают границы восприятия движущегося изображения, и теоретики склонны в этом контексте анализировать длинный кадр (и саму длительность) как новую возможность «расширения» опыта, стирая границы между кинематографом в классическом смысле и современным искусством. В частности, Лутц Кепник в своей книге «О медленности» [4] определяет «медленность» как одну из ведущих тенденций в искусстве последнего времени и прослеживает ее формирование в XX веке, а в работе «Длинный кадр. Арт-кино и категория чудесного» [12] обращается к конкретному инструменту — длинному кадру и определяет его как особое пространство для возникновения опыта «чудесного», фокусируя свой взгляд на картинах с конца 1990-х годов, более ранние примеры работы с длинным кадром с его точки зрения демонстрируют другие аспекты, такие как зрелищность или позиция противопоставления устоявшимся традициям повествования, а не тот особый потенциал «расширения» восприятия, который автор обнаруживает в более поздних примерах кинематографа на стыке с современным искус-

ством (в проектах, выходящих за рамки традиционного кино и форм его показа). Нам хотелось бы говорить о длинном кадре несколько иначе — как о концептуальной и метафорической форме (в которой отражены пути познания мира и выстраивания многослойной коммуникации), к которой человек так или иначе стремился всегда и обрел ее в максимальном проявлении именно в кино фактически с момента его появления (нам близок взгляд на ранние фильмы, как на первые «длинные кадры»). Эстетический потенциал формы длинного кадра позволяет достигать диаметрально противоположных эффектов — усиления драматургического воздействия через зрелищность и концентрацию в пространстве акцентированной длительности (и, как следствие, зрительской вовлеченности) или, наоборот, создавать ситуацию скуки с целью приведения зрителя к новому опыту взаимодействия со временем, в том и в другом случае длинный кадр использует потенциал и свойства как движущегося, так и статичного изображения. Здесь можно вспомнить критические слова Б.З. Шумяцкого в адрес И.П. Кавалеридзе: «Кинематография — это искусство динамического образа, и потому статический кадр не может нести динамическую функцию...» [7, с. 44] и возразить, что динамическая функция в статичном кадре как раз может проявляться в длительности и ее конструировании. Именно поэтому представляется важным рассмотреть опыт работы статичного изображения (к которому так часто стремится длинный кадр) с конструированием длительности. Анализ позволяет выдвинуть предположение об основных прообразах концепции длинного кадра в предшествовавших медиа, в которых

формируются стратегии и методы работы с пространством и временем, перенимаемые в дальнейшем длинным кадром как инструментом киноязыка. Важным представляется также обратить внимание на «ограничения», которые позволяют создать ситуацию для того, чтобы выбранная «форма» заработала как пространство «многослойной» коммуникации и позволила расширить границы зафиксированного — а именно на «рамку» кадра и классический способ просмотра фильма. Статья ставит своей целью наметить возможный путь для концептуализации и определения понятия «длинный кадр» и описания его свойств в будущем. Для этого в тексте предлагается путь рассмотрения развития отношений человека с длительностью и пространством многослойной коммуникации в статичном и движущемся изображении, в ряду которых форма длинного кадра становится одной из важных точек развития. Возможно, в дальнейшем это позволит выявить основу для формулировки более точного определения длинного кадра и классификации его уникальных эстетических характеристик.

ПЕРВЫЙ ПРООБРАЗ

Первый прообраз длинного кадра можно встретить в далекой от нас наскальной живописи — в пещере Шове во Франции. Сама модель пещеры представляет собой зафиксированную в «рамку», капсулу времени: объект был открыт сравнительно недавно и по-прежнему является недоступным для посещения. «Длинный кадр», как единство представления о коммуникативном пространстве определенного периода исторического времени, метафорически сохраняется

в самой законсервированной форме существования археологического объекта. Если обратиться к изображениям на стенах, то привлекают внимание две особенности: имитация движения через повторение статичных фаз одних и тех же элементов рисунка (бегущие животные) и то, что было обнаружено учеными в ходе химического анализа — предположение о одновременном создании графических элементов. То есть изображение, зафиксированное в одной плоскости, воспринимаемое нами как «единое», формировалось в течение длительного периода времени, приобретая движение относительно своей статичности в двух измерениях: в визуальных повторах и в расширении количества элементов во времени. У него появлялась метафорическая «длительность» и сформировалась многослойная коммуникация в единстве ограничений: таких как статика, «рамка» и пространство существования итогового произведения. В том числе, по предположениям исследователей, восприятие рисунков в пещере представляло собой комплекс пространственных взаимодействий, включающих в себя освещение, рельеф поверхности под изображением и многие другие факторы, которые учитывали древние авторы — все это мы позднее получим в зафиксированном кинематографическом кадре. Стоит отметить, что режиссеры, которые используют длинный кадр в современном кинематографе, часто наделяют его пространство именно возможностью перемещения между временными слоями (чтобы преодолеть то, что в действительности для нас не представляется возможным) через «единство взгляда», которое может дать непрерывный кадр. Такие примеры можно встретить в картине А. Сокурова

«Русский ковчег» (2002) или в методе работы с длинным кадром у Т. Ангелопулоса в картинах «Вечность и один день» (1998) или «Взгляд Одиссея» (1995): персонажи в одном кадре перемещаются между временами или попадают в пространство воспоминаний. Да, первобытные художники, скорее всего, не ставили перед собой такую задачу, эффект сложился сам собой, хотя понимание того, что росписи так или иначе связаны с ритуальным контекстом, позволяет допустить предположение о том, что о связи времен (а тем более пространств) через изображение, они думать могли.

Вернер Херцог получает возможность не просто попасть на закрытый археологический объект, но и снимает фильм «Пещера забытых снов» (2010). Он выбирает в качестве важных инструментов для повествования съемку в 3D и длинные кадры, которые позволяют испытать эффект преодоления пространства, постепенно сжимающегося до точки в изображении на стенах (особенно ярко это выражено в пролетах камеры через пейзаж, снятых длинным кадром). Херцог добавляет объем и длительность к статичным изображениям — удваивая буквальным образом то, что изначально в них заложено, позволяя зрителям встать на позицию еще одного художника, который может сквозь время «дорисовать» что-то в созданный древний «длинный кадр» и тем самым вернуться к «первому взгляду» — к первоощущению. Слои и удвоения — одни из важнейших инструментов, позволяющих работать с метафорической «длительностью» в статичном изображении. Кинематографический кадр, сам по себе имеющий протяженность, все равно остается определенным и зафиксированным в рамку «мгновением» (отно-

сительно общего течения жизни) — мгновение, которое удваивает или утраивает свою длительность, позволяя соединить внутри несоединимые слои, чем-то напоминая «пещеру», внутри которой (в заданных «рамках» пространства кадра: и временных — с точки зрения протяженности фрагмента, и пространственных — с точки зрения границ рамки) среди слоев времени можно даже потеряться.

ВТОРОЙ ПРООБРАЗ

По сравнению с дискуссионным понятием длинного кадра (имеется в виду отсутствие конкретики в понимании того, что считать длинным кадром), существуют более определенные (по крайней мере, на первый взгляд) — длинный план и план-эпизод, практическое использование которых часто связывают с именем японского режиссера Кэндзи Мидзогути. В различных источниках можно встретить информацию о том, что Мидзогути, как автор, находился под влиянием визуальных (и формальных — именно с точки зрения материальной формы предмета) решений, отраженных в традиционных свитках эмакимоно — длинных горизонтальных повествованиях-иллюстрациях к романам и повестям. Такая форма свитка была популярна с XI по XVI век в Японии, но чем-то похожие принципы повествования можно найти и в европейском искусстве, как, например, знаменитый «Гобелен из Байе», датируемый концом XI века. Растягивание «рамки» произведения по горизонтали в подобного рода повествовательных формах демонстрирует желание увеличить количество помещаемой информации и одновременно стремление проиллюстрировать ее «длительность»

— разворачивание во времени. Чтобы глаз смотрящего, а в данном случае, если мы говорим о японской культуре, скорее глаз наблюдателя, медленно скользил по поверхности, деталь за деталью «сопроживая» историю. Опять главенствующим становится процесс и его длительность, проявляющаяся как во взгляде наблюдателя, так и в самом происходящем. Можно проследить, как мастерски это решает потом в длинных кадрах Мидзогути в картине «Верность в эпоху Гэнроку» / «47 ронинов» (1941). Он снимает кино про самураев, но не в традиции сформировавшихся особенностей повествования для такого фактически целого направления фильмов, где главным, без сомнения, было событие-действие, для Мидзогути центр интереса переносится на все, что может событию предшествовать, а именно на ритуал в широком смысле этого слова. Он сжимает большую историю в ограниченное количество кадров, растягивая внутри каждого за счет длительности и позиции характерной для зрителя свитков, процесс ожидания до вселенских масштабов. Важен не сам свершившийся факт, а его формирование — настоящее, которое произрастает из прошлого и вот-вот станет будущим. Именно поэтому центральным событием для Мидзогути становится ожидание — в случае упомянутого фильма, ожидание самураями смерти, которая в конечном итоге также окажется у автора в закадровом пространстве. То есть зрителю предлагается созерцание процесса подготовки к событию — в «Гобелене из Байе» большая часть изображений тоже сосредоточена в пространстве подготовки к главному событию.

Еще один прообраз, который мы вносим в этот раздел, хоть он и называется

иначе, но очень схож по типу предлагаемого взаимодействия — панорамы, которые своей главной целью ставили максимальное приближение к действительности. Вальтер Беньямин пишет: «В панорамах город раздвигает свои границы, захватывая окружающую местность, подобно тому как он делает это позднее, более утонченным образом, для фланера» [2, с. 14]. Раздвигающиеся границы и появляющаяся фигура фланера в тексте Беньямина открывают разговор об еще одном инструменте работы с «метафорической» длительностью — это блуждание взгляда по равномерно разворачивающемуся перед глазами пространству и открытия, которые могут следовать за этим, как открытия, подстерегающие фланера. Этот взгляд наблюдателя — очень важный и для контекста свитков, и для контекста панорам — взгляд созерцательных блужданий. Длинный кадр берет его на вооружение и добавляет непрерывность реально текущего времени кадра — и мы получаем затягивающее нас пространство, в котором ничего событийного даже может и не происходить (как, например, в фильмах Лав Диаса или Цай Минляна, или других представителей «медленного кино»), можно просто долго наблюдать за последовательностью будничных дел, нашему взгляду представляют «панораму» самого незначительного времени жизни (не только пространства, что важно, а именно «панораму» времени), в котором можно блуждать. «Человек блуждающий» — фигура, характерная для фильмов, использующих длинные кадры: такую позицию может занимать как зритель, так и герой произведения (такие, например, все персонажи Микеланджело Антониони и не только).

ТРЕТИЙ ПРООБРАЗ

Третий прообраз — живопись. В ограниченной рамке полотна, в раз и навсегда зафиксированном изображении, скрыт еще один инструмент, которым активно пользуется длинный кадр: конструирование внутри рамки, а если перевести это на язык кино — внутрикадровый монтаж. Живописное полотно на протяжении своей истории претерпевает различные изменения, но если мы обратимся, в частности, к возрожденческому пониманию картины, то столкнемся с отношением к ней, как к практически математической конструкции. Само стремление к выстраиванию пространства — по сути, попытка расширить границы заданного (но не так, как в свитках и панорамах — через буквальное активное «расширение» рамки), создать такое полотно, которое при своей неизменности способно развернуть простор для открытий — полотно, получающее «метафорическую» длительность в возможности постепенного развертывания выверенной конструкции при ее «единовременном» существовании, стремящееся к идеальному образу. То, что С.М. Эйзенштейн опишет в своей статье «Монтаж 1937», начиная разговор о портрете Ермоловой: «Мне неоднократно приходилось писать и говорить о том, что монтаж есть вовсе не столько *последовательность* ряда кусков, сколько их *одновременность*: в сознании воспринимающего кусок ложится на кусок и несовпадение их цвета, света, очертаний, размеров, движений и пр. и дает то ощущение динамического толчка и рывка, который служит основой ощущения движения — от восприятия простого *физического движения* к сложнейшим формам *движения* *внутри* понятий, когда мы име-

ем дело с монтажом метафорических, образных или понятийных сопоставлений. Поэтому нас отнюдь не должны смущать последующие соображения, касающиеся *одновременного слитного соприсутствия* на одном холсте элементов, которые, по существу, суть *последовательные фазы целого процесса*» [11, с. 377]. «Последовательные фазы целого процесса» — уже сами по себе маркируют «длительность» и становление образа под «блуждающим» пытливым взглядом зрителя. Когда же мы попадаем в пространство длинного кадра, в единство пристального взгляда камеры (та самая «одновременность» в еще одной плоскости) — каждый нюанс становится на фоне общей длительности еще более акцентированным, особенно если мы говорим о статичном кадре, собственно так как это происходит в живописном полотне: наш взгляд по отношению к нему регулирует путешествие в границах рамки, и время, затраченное на просмотр — раскрывает слой за слоем образ. В длинном кадре мы также можем путешествовать за движущейся камерой, которая распаковывает перед нами коммуникативные слои содержания.

ЧЕТВЕРТЫЙ ПРООБРАЗ

Появление фотографии знаменует начало нового периода отношений человека со временем с точки зрения процесса коммуникации с действительностью через изображение. Если раньше, как пишет отечественный исследователь Г.К. Пондопуло: «Глаз человека представлялся как “окно”, открытое в мир, а мир *видился*, как “картина”, границы которой обрамлены “рамой” обозримой действительности. Видение действительности отождествлялось с тем, что ви-

дит глаз, а видит он действительность, развернутую в пространстве» [9, с. 118]. С приходом фотографии, пространство, по словам исследователя, «...становится функцией времени, так как все оказывается *пронизанным временем*» [9, с. 118]. Такая смена акцентов благодаря способности фотографии зафиксировать реальное мгновение действительности, да еще и через посредника «машину», заставляет переосмысливать эстетический опыт заново — теперь в руках человека есть копия действительности, представляющая собой, по словам американского историка Джона Жарковского, «...определенный объем пространства в определенный отрезок времени» [9, с. 81].

Ролан Барт в книге *Camera lucida* вводит понятие *punctum*, как уникальное свойство, концентрирующееся в детали, способной резко сместить фокус прочтения снимка: «И последнее о *punctum*’е: будучи или нет частью какого-либо контекста, он является приложением — это то, что добавляется к фотографии и тем не менее уже в ней есть» [1, с. 72]. Следом за этим рассуждением он высказывает сомнение по поводу того, что кинематограф способен предоставить такую возможность, по причине сменяемости кадра и отсутствия времени для размышления: «Кино побуждает к постоянной прожорливости; оно обладает множеством других добродетелей, задумчивость не из их числа...» [1, с. 73]. Однако в письме к Микеланджело Антониони можно встретить другие мысли Барта, которые вступают в конфликт с высказанным тезисом о способности кинематографа давать простор задумчивости, и мысли эти отсылают нас к длительности кадра, увеличение которой становится одной из важнейших черт

авторского языка Антониони. Филипп Уоттс отмечает данное противоречие: «...Барт присваивает это подвешивание смысла очень точной кинематографической технике, которую он называет “настойчивость взгляда” (*l’insistance du regard*). В качестве аргумента, заставляющего вспомнить предпоследний тезис, — семиминутный кадр фильма “Профессия: репортер” (*Professione: Reporter*, 1975), в котором камера парит внутри и вокруг отеля, где главный герой лежит мертвым. Барт утверждает, что фильмы Антониони построены вокруг устойчивого взгляда на мир, который уничтожает неизменный смысл именно потому, что кадр или последовательность кадров длятся слишком долго. Эта “настойчивость взгляда”, в соответствии с Бартом, “оставляет открытым путь смысла”. То есть, по словам Барта, фильмы Антониони не налаживают смысл, они позволяют производить мысль, гипотезу, одновременную работу восприятия и воображения, которую Барт называет задумчивостью (*pensivité*)» [6]. Действительно, финальный кадр картины «Профессия: репортер» оставляет нас в задумчивости, странным образом создавая эффект ощущения и открытого и закрытого финала одновременно — длительность в совокупности с движением камеры размыкают и замыкают пространство (эффект открывающегося и закрывающегося замка. — О.К. Рейзен в статье «Мадрид, провинция, Барселона. География как объект феноменологии кино» [10, с. 209] отмечает роль говорящей фамилии героя Lock в общем смысловом контексте фильма, мы бы отметили эту роль и конкретно в структуре кадра). Можно высказать предположение, что задумчивость, которую порождает «настойчивость взгляда», выраженная в акцентированной

длительности кадра, способна привести к смещению фокуса восприятия, сходного с эффектом *punctum* — время, которое мы в реальности можем затратить на разглядывание фотографии (*статичного изображения*), активно предоставляется нам рукой режиссера, осознанно «останавливающего» определенный кадр по отношению к другим кадрам в фильме — длительность работает, как акт возвращения к статике и создания ситуации созерцания «остановленного мгновения» в движении (не лишним будет вспомнить и другие свойства движущегося изображения, связывающие его с фотографией, например, те, что описывает З. Кракауэр [5]). Нам представляется в этом контексте ключевым понятие «настойчивого взгляда» (как метод пришедшее не только из фотографии, но скорее осмысленное в ее контексте), которое работает в двух измерениях — со стороны режиссера, как об этом пишет Барт, и со стороны зрителя, и может давать уникальный эффект согласно задаче автора.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Настойчивый», «блуждающий», удивленный взгляд — это «первый взгляд», тот самый, в котором скрыто подлинное желание соприкосновения с увиденным. Именно длинный кадр позволяет испытать опыт такого взгляда, который может отчасти стать даже испытанием — не каждый зритель готов выдерживать длительность и порой событийную насыщенность кадра. Длинный кадр — это метафорическая форма, которая работает с длительностью на разных уровнях, заимствуя выработанные искусством стратегии: удвоение, растяжение или спрессовывание времени, созерцательные

практики, максимальную остановку движения (стремление к статичному изображению), работу с драматургией взгляда, с «одновременностью» фрагментов в пространстве и времени — подробный анализ каждого из этих аспектов в дальнейшем может позволить раскрыть еще точнее специфику и возможности длинного кадра как инструмента киноязыка. Все это в кинематографическом длинном

кадре достигает максимального эффекта выразительности, в результате чего у зрителя появляется возможность испытать неуловимое состояние «здесь и сейчас» во всей его многослойной полноте времен и пространств. Длинный кадр — самая близкая к реальности форма в искусстве — она напоминает жизнь человека в ее единстве длительности и многослойности от рождения до смерти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии / пер. с франц. М.: Ад Маргинем Пресс: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 192 с.
2. Бенъямин В. Краткая история фотографии / пер. с нем. М.: Ад Маргинем Пресс: Музей современного искусства «Гараж», 2023. 128 с.
3. Гавришина О.В. Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности». М.: Новое литературное обозрение, 2011. 192 с.
4. Кепник Л. О медленности / пер. с англ. Н. Ставрогиной. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 344 с.
5. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 424 с.
6. Лазарев В. Филип Уоттс. Кинематограф Ролана Барта // Cineticle URL: <https://cineticle.com/barthes-bazin-watts/> (дата обращения: 9.12.2023).
7. Марголит Е., Шмыров В. Изъятые кино. 1924–1953. М.: Дубль-Д, 1995. 143 с.
8. Малышев В.С. Социокультурные функции синематек и киноархивов // Вестник ВГИК. 2012. Т. 4, № 2–3. С. 6–19.
9. Пондопуло Г.К. Фотография. История. Эстетика. Культура. М.: ВГИК, 2008. 336 с.
10. Рейзен О.К. Мадрид, провинция, Барселона. География как объект феноменологии кино // Вестник ВГИК. 2012. Т. 4, № 2–3. С. 204–219.
11. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 329–484.
12. Koepnick L. The long take: art cinema and the wondrous. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017. 294 p.
13. Mulvey L. Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image. London: Reaktion Books, 2006. 218 p.

REFERENCES

1. Bart, R. Camera Lucida. Kommentarij k fotografii [Camera Lucida: Reflections on Photography]. Moscow, Ad Marginem Press, Muzej sovremennogo iskusstva “Garazh” Publ., 2021. 192 p. (In Russ.)
2. Ben'yamin, V. Kratkaya istoriya fotografii [Brief history of photography]. Moscow, Ad Marginem Press, Muzej sovremennogo iskusstva “Garazh” Publ., 2023. 128 p. (In Russ.)
3. Gavrishina, O.V. Imperiya sveta: fotografiya kak vizual'naya praktika e'poxi “sovremenosti” [Empire of light: photography as visual practice in the age of ‘modernity’]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. 192 p. (In Russ.)
4. Kyopnik, L. O medlennosti [On slowness]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2023. 344 p. (In Russ.)

5. Krakaue`r, Z. Priroda fil`ma. Reabilitaciya fizicheskoy real`nosti [The nature of the movie. Rehabilitation of physical reality]. Moscow, Iskustvo Publ., 1974. 424 p. (In Russ.)
6. Lazarev, V. Filip Uotts. Kinematograf Rolana Barta [Philip Watts. The cinematography of Roland Barthes]. Cineticle. Available at: <https://cineticle.com/barthes-bazin-watts/> (Accessed 9 December 2023). (In Russ.)
7. Margolit, E., Shmy`rov V. Iz`yatoe kino [Seized film]. 1924–1953. Moscow, Dubl`-D Publ., 1995. 143 p. (In Russ.)
8. Maly`shev, V.S. Sociokul`turny`e funkcii sinematek i kinoarxivov [Sociocultural Functions of Cinemas and Film Archives], vol. 4. Vestnik VGIK, no. 2–3, 2012, pp. 6–19. (In Russ.)
9. Pondopulo, G.K. Fotografiya. Istoriya. E`stetika. Kul`tura [Photography. History. Aesthetics. Culture]. Moscow, VGIK Publ., 2008. 336 p. (In Russ.)
10. Rejzen, O.K. Madrid, provinciya, Barselona. Geografiya kak ob`ekt fe-nomenologii kino [Madrid, Province, Barcelona. Geography as an object of phenomenology of cinema], vol. 4. Vestnik VGIK, no. 2–3, 2012, pp. 204–219. (In Russ.)
11. E`jzenshtejn, S.M. Izbranny`e proizvedeniya [Selected works], vol. 2. Moscow, Iskustvo Publ., 1964, pp. 329–484. (In Russ.)
12. Koepnick, L. The long take: art cinema and the wondrous. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017. 294 p.
13. Mulvey, L. Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image. London: Reaktion Books, 2006. 218 p.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **14.03.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **17.04.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **20.04.2025**

Мировой опыт работы кинокомиссий: от локальных организаций к звеньям глобальной индустрии



А.О. Беззубиков¹

Отдел разработки и апробации методик кинопросвещения
Научно-исследовательского института киноискусства и кинооб-
разования (НИИКК) Всероссийского государственного универ-
ситета кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226,
Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.

ORCID ID: 0000-0003-0706-2354

axbezzub@gmail.com

АННОТАЦИЯ

В данной статье рассматриваются кинокомиссии как один из ключевых факторов глобализации кинопроизводства. Приводится справка об основных этапах становления подобных организаций, их современном функционале и описываются перспективы их развития. В статье также рассматриваются очевидные и неочевидные функции кинокомиссий в контексте глобализации, а также структура международного рынка кинолокаций, связующим звеном которого являются кинокомиссии. Исходя из обозначенных фактов формируется расширенный список неочевидных на первый взгляд задач, стоящих перед подобными институтами.

ключевые слова

кинокомиссии, киноиндустрия, глобализация, рибейты, рынок локаций, кинотуризм, финансирование кинопроизводства, господдержка, копродукция

для цитирования

Беззубиков А.О. Мировой опыт работы кинокомиссий: от локальных организаций к звеньям глобальной индустрии. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 2. С. 158–172.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-158-172>

¹ **Алексей Олегович Беззубиков**
научный сотрудник НИИКК ВГИКа.
AuthorID: 1051689

© А.О. Беззубиков, 2025

Film Commissions: from Local Agencies to Links in the Global Industry

Alexey O. Bezzubikov¹

Department of Development and Testing of Film Education Techniques of the Scientific Research Institute of Cinematography and Film Education (NIIKK), S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia.

ORCID ID: 0000-0003-0706-2354

axbezzub@gmail.com

ABSTRACT

The article examines film commissions as one of the key factors in the globalization of film production. The article provides information about the history of such organizations, their current activities and the prospects for their further development. The article also explores the obvious and non-obvious functions of film commissions in the context of globalization and the structure of the international film location market, of which film commissions are the main liaison. Based on these facts, the author compiles an expanded list of seemingly unobvious challenges facing such institutions. This list can come in handy for developing personnel training methods for such organizations.

keywords

film commissions, film industry, globalization, rebates, location market, film tourism, financing of film production, government support, co-production

for citation

Bezzubikov A.O. Film Commissions: from Local Agencies to Links in the Global Industry. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 2, pp. 158–172.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-158-172>

¹ **Alexey O. Bezzubikov**

Researcher of the Scientific Research Institute of Cinematography and Film Education (VGIK).

AuthorID: 1051689

По мере формирования глобального рынка кинопроизводства в мире растет значимость таких организаций, как кинокомиссии. В отечественной научной традиции они чаще всего исследуются в контексте описания и осмысления российского регионального кино. Тем не менее подобные организации являются и значительным фактором интеграции кинематографий разных стран в единый организм, и явлением, упрощающим международный обмен культурным и профессиональным опытом. Несмотря на особенно активное развитие института кинокомиссий в последние десятилетия, история этой формы поддержки кинопроизводства насчитывает около восьмидесяти лет. В этой статье мы проследим ключевые вехи становления данного явления; опишем состояние и роль кинокомиссий в глобальной киноиндустрии сегодня; а также ознакомим русскоязычного читателя с некоторыми концепциями зарубежных исследователей, описывающими перспективы и дальнейшие пути развития кинокомиссий как международной институции. Теоретические тезисы, приведенные иностранными исследователями, мы проиллюстрируем практическими примерами, почерпнутыми из зарубежных же аналитических и новостных материалов.

Кинокомиссии в основной своей массе представляют собой некоммерческие организации, учрежденные властями определенного региона (страны, области, города и т. п.) и предоставляющие кинематографистам помощь в организации съемок на вверенной им территории. К числу наиболее распространенных видов такой помощи относятся: подбор локаций; организация логистики, питания и проживания съемочных групп; налаживание коммуникации

между продюсерами и местными органами власти, полицией, дорожными службами, пожарными, медиками и т. д.; поддержка при получении разрешений на съемки в определенных местах; подбор персонала на съемочную площадку из числа местных специалистов. Наиболее продвинутые кинокомиссии также занимаются распределением производственно-финансовых стимулов для проектов, съемки которых ведутся на их территории. Самые распространенные типы таких стимулов включают в себя рибейты (возврат продюсеру части средств, которые он потратил в процессе кинопроизводства в данном регионе), налоговые льготы и возвраты (т. н. tax credits, особо популярные во многих штатах США), гранты.

ПОЯВЛЕНИЕ КИНОКОМИССИЙ И РОСТ ИХ ВЛИЯНИЯ НА КИНОПРОЦЕСС

История кинокомиссий ведет свой отсчет с 1949 года, когда американский продюсер Джордж Уайт учредил первую подобную организацию в городе Моаб, штат Юта, — кинокомиссия была зарегистрирована как подразделение городской торговой палаты. В последующие годы число таких учреждений постоянно росло, в результате чего в 1975 году была создана Международная ассоциация кинокомиссий (Association of Film Commissioners International — AFCI) [6], в задачи которой входит укрепление сотрудничества между своими членами, обучение и повышение квалификации для сотрудников кинокомиссий, связь кинокомиссий и кинопроизводителей, продвижение интересов своих участников на глобальном уровне.

На Западе еще одной значимой вехой в становлении кинокомиссий стал рубеж 1990–2000-х годов. Доцент факультета искусств Болонского университета Марко Кукко считает, что именно в это время случился сдвиг в восприятии кинематографа региональными чиновниками в Европе. «Раньше, — пишет Кукко, — местные администрации преимущественно воспринимали кино как нематериальное благо, влияние которого на благополучие вверенного им региона не поддается оценке в конкретных цифрах. Поэтому поддержка кино на местах, как правило, ограничивалась содействием в проведении кинофестивалей, показов и кинофорумов. Масштабные программы развития киноиндустрии оставались в ведении центральных государственных властей соответствующих стран. С 90-х годов локальные администрации стали все чаще воспринимать кино как креативную индустрию, способную инициировать экономическое развитие территории, это привело к активной разработке местных инициатив по созданию благоприятных условий для киносъемок» [13]. В те же годы аналогичный сдвиг в восприятии кино государственными органами произошел и на другом конце света — в Новой Зеландии, когда местные власти стали рассматривать кинопроизводство как фактор устойчивого развития многих отраслей страны [8, с. 161].

Как пишет Кукко, в Европе с 2005 по 2009 год объем финансирования аудиовизуального производства от фондов, связанных с региональными властями, вырос на 42%. Для сравнения — за тот же период аналогичное финансирование со стороны центральных властей европейских государств выросло лишь на 11% [12, с. 141].

О возрастающей в последние десятилетия роли кинокомиссий в финансировании киноиндустрии опосредованно говорят и исследования Европейской аудиовизуальной обсерватории. Аналитики ЕАО исследовали бюджеты полнометражных игровых фильмов, снятых в Европе для кинотеатрального проката с 2016 по 2020 год. За названный период доля прямой господдержки в бюджете этих лент оказалась наиболее значительным источником финансирования, хотя и снизилась с 29,4% до 24%. В то же время доля финансово-производственных стимулов (*production incentives*) в бюджетах европейского кино практически удвоилась — выросла с 9,6% до 17,8%. Особенно заметным этот рост был на небольших и средних рынках. В целом же при незначительном снижении доли прямой господдержки и взрывном росте доли финансово-производственных стимулов общая доля всех видов госфинансирования в структуре бюджета европейских фильмов выросла с 39% до 42% [23, с. 16]. Доля финансово-производственных стимулов за обозначенный период превысила долю продаж и инвестиций от продюсеров [18, с. 12]. Среди всех фильмов, попавших в выборку, 60% в той или иной степени включают в свои бюджеты такой вид финансирования [18, с. 21]. В 2021 году этот показатель составил уже 80% [17, с. 94]. Здесь стоит отметить, что под финансово-производственными стимулами (*production incentives*) авторы Европейской аудиовизуальной обсерватории подразумевают те виды поддержки кинопроизводства, распределением которых зачастую занимаются именно кинокомиссии — рибейты, налоговые льготы и т. п. [17, с. 94].

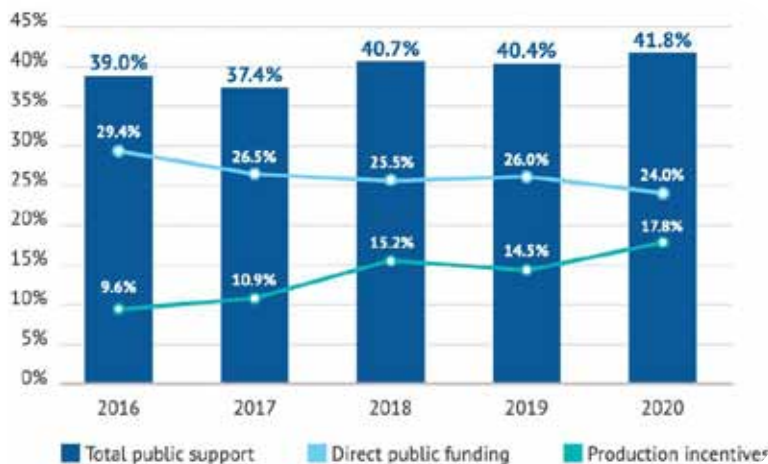


Рис. 1. Доля разных видов господдержки в бюджетах европейских игровых фильмов 2016–2020 годы. Общая доля поддержки, прямое финансирование, финансово-производственные стимулы¹

Еще один показатель повышения значимости кинокомиссий в глобальной киноиндустрии — появление в первом десятилетии XXI века новых международных объединений, связывающих подобные организации.

Европейская сеть кинокомиссий (European Film Commissions Network — EUFCN) существует с 2007 года. Ее регистрации предшествовала встреча представителей кинокомиссий в Малаге (2004) и подписание устава организации в Берлине (2005) [5]. По состоянию на октябрь 2024 года она объединяет около сотни кинокомиссий из 32 стран. В качестве своих задач EUFCN постулирует обмен опытом между своими членами и повышение их квалификации; совершенствование механизмов подбора локаций и возможностей для съемок; продвижение интересов кинокомиссий в госорганах, туристических

организациях, европейском сообществе и киноиндустрии; поддержку вновь созданных кинокомиссий; присутствие на кинофестивалях и кинорынках; разработку рекомендаций по работе кинокомиссий; продвижение проектов, поддержанных Евросоюзом; анализ текущих тенденций в киноиндустрии; а также поощрение бережного отношения к окружающей среде на кинопроизводстве. С 2017 года Европейская сеть кинокомиссий вручает премию EUFCN Location Award за лучшую киносьемочную локацию года. Среди ее лауреатов — ирландский остров Инишмор («Банши Инишерина», реж. Мартин МакДона), греческий пляж Хилиаду («Треугольник печали», реж. Рубен Эстлунд), ирландский Замок Кэйр («Легенда о Зеленом рыцаре», реж. Дэвид Лоури), немецкий город Герлиц («Отель “Гранд Будапешт”», реж. Уэс Андерсон).

Азиатская сеть кинокомиссий (Asian Film Commissions Network — AFCNet) включает в себя 55 организаций из 20 стран и существует с 2004 года [1]. В чис-

¹ Источник: Yearbook 2023/2024. Key trends // European Audiovisual Observatory (Council of Europe), Strasbourg 2024, p. 17.

ле наиболее значимых мероприятий, проводимых AFCNet, — Азиатский рынок локаций (Asia Location Market, старое название — LINK OF CINE-ASIA), расположенный в корейском Пусане. На этом форуме участники сети презентуют свои локации, предоставляемые льготы, рибейты и прочие меры поддержки кинематографистов. Также участники собираются на круглых столах, конференциях и прочих индустриальных мероприятиях. Список рибейтов, налоговых льгот и подобных им мер, предоставляемых членами организации, можно найти и на сайте AFCNet. Для отечественных кинематографистов Азиатская сеть кинокомиссий интересна и потому, что в нее входит российская кинокомиссия Приморского края.

В России динамичное развитие кинокомиссий началось в середине 2010-х годов. При поддержке Ассоциации продюсеров кино и телевидения и Агентства стратегических инициатив с 2017 года в стране стали активно открываться территориальные кинокомиссии. На сегодняшний день по России функционирует около четырех десятков подобных организаций, пятнадцать из которых частично возмещают продюсерам затраченные средства — доля этих рибейтов доходит порой до 50% (как в Пермском крае) [2]. При этом в глобальный международный кинорынок отечественные кинокомиссии на текущий момент не интегрированы: подавляющая доля фильмов, созданных при их содействии, — российского производства.

КИНОКОМИССИИ В НАШИ ДНИ

Точно определить число действующих сегодня на земном шаре кинокомиссий — задача непростая. Так в Международную ассоциацию кинокомиссий входят около

300 членов по всему миру, к 2026 году организация планирует удвоить этот показатель [22]. При этом в реестре AFCI отсутствуют данные по России, хотя в 2024 году, согласно информации Министерства культуры РФ и Ассоциации продюсеров кино и телевидения, кинокомиссии или организации, выполняющие их функции, действуют в 40 российских субъектах [2]. Бразильский университет Пернамбуку проводил опрос среди 87 кинокомиссий по всему миру, из них 9% сообщили, что не состоят в AFCI [20].

Сегодня кинокомиссии выполняют множество функций в мировой киноиндустрии. Не все из них очевидные.

AFCI сформулировала стандарт для кинокомиссий, желающих сотрудничать с организацией и определяющих кинокомиссию как таковую. Он включает в себя четыре параметра:

— Кинокомиссия должна быть утверждена правительством того региона или территории, в юрисдикции которого она ведет свою деятельность. Если кинокомиссия функционирует на территории нескольких юрисдикций, ей следует иметь разрешение на работу от правительств каждой из этих юрисдикций.

— Кинокомиссия предоставляет свои услуги бесплатно. Исключением является уплата кинематографистами пошлины за разрешение на съемки в случае, если кинокомиссия непосредственно занимается взиманием таковых. Под услугами подразумеваются все виды взаимодействия с кинематографистами, начиная с их первого обращения в кинокомиссию до завершения производства. Прежде чем оказывать услуги, кинокомиссия должна убедиться, что киносъемочный процесс и проводящая его организация не нарушают законов.

— Услуги кинокомиссии включают, но не ограничиваются следующим: подбор локаций; подбор подрядчиков, съемочной команды и услуг; обеспечение коммуникации между кинематографистами и государственными органами; распределение льгот, рибейтов и иных финансово-производственных стимулов; а также оказание других видов и форматов поддержки, позволяющих успешно завершить запланированные в данном регионе этапы производства кинофильма. Поскольку киносъемки в том или ином регионе способствуют его экономическому развитию, кинокомиссия должна иметь возможность проанализировать и оценить степень такого влияния, отчитаться о полученных данных, а также определить пути его дальнейшего стимулирования.

— Кинокомиссия должна избегать конфликта интересов — как действующего, так и потенциального. Сотрудник кинокомиссии не может быть акционером, партнером, продюсером, работником компании, которой кинокомиссия оказывает услуги, равно как он не может получать доход со стороны местных подрядчиков такой компании. Кроме того, кинокомиссия не может контролировать профсоюзами и коммерческими организациями.

Как мы увидим ниже, к этим довольно очевидным критериям и задачам кинокомиссии можно добавить и некоторые неочевидные на первый взгляд функции и факторы влияния таковых, особенно актуальные на фоне глобализации киноиндустрии. Такую глобализацию можно рассматривать в четырех аспектах [21, с. 6–8]. Эти аспекты описал доцент копенгагенской школы бизнеса Марк Лоренцен. Мы рассмотрим их с точки зрения их связи с деятельностью кинокомиссий.

Глобализация с точки зрения вовлеченности в кинопроизводство — здесь имеется в виду, что все больше стран активно развивают свою киноиндустрию, заявляют о себе мировому сообществу, выводят собственный контент на международные площадки, в результате чего доля традиционных центров кинематографии (например, США, Франции, Италии) на мировом рынке начинает постепенно размываться. Этот процесс стимулирует множество факторов, к числу которых относятся и кинокомиссии. Небольшим странам сложнее развивать собственный кинематограф из-за малого числа зрителей и, следовательно, низкой окупаемости на домашнем рынке. Меры государственной и муниципальной поддержки — как на уровне центральной власти, так и отдельных регионов страны, — в том числе кинокомиссии и рибейты, частично нивелируют финансовые риски продюсеров, позволяя им увереннее чувствовать себя на домашнем рынке. Этот фактор способствует активизации кинопроизводства в небольших государствах. В данном отношении примечателен пример Чехии — небольшой страны с развитым институтом кинокомиссий и отлаженным механизмом рибейтов. Она тратила порядка 31 млн евро [11] в год на возмещение затрат иностранным кинематографистам, повысив эту статью расходов до 57 млн в 2022 [14]. При этом в 2021 году Чехия наравне с Великобританией стала лидером среди европейских стран по доле фильмов местного производства на собственном рынке с показателем 42% [9, с. 40–41]. В 2022 году Чехия по данному параметру заняла второе место в Европе (37,5%), уступив лишь Франции (41%) [14].

Глобализация с точки зрения потребления контента обусловлена по меньшей

мере двумя факторами. В разных странах растет число нишевых аудиторий — например, любителей аниме или представителей национальных диаспор. Распространение альтернативных каналов доставки контента потребителю — в частности телевидения и интернет-ресурсов — облегчает им доступ к нишевым фильмам и сериалам, позволяя тем активнее распространяться за пределы своих стран производства. На этот процесс кинокомиссии, конечно, не оказывают особого влияния.

Глобализация производства проявляется в активном задействовании кинематографистами локаций и подрядчиков за пределами своей страны. Это также обусловлено рядом факторов. Во-первых, продюсеры вывозят свои группы за рубеж ради уникальных природных и городских ландшафтов. Во-вторых, их привлекают рибейты и льготы на местах. В-третьих, все больше государств предлагает иностранцам помощь специалистов, которые предоставляют сопоставимые по качеству услуги по более выгодным ценам. Кинокомиссии имеют прямое отношение ко всем этим факторам — в их ведении находится работа с локациями и организация логистики, зачастую они курируют распределение финансово-производственных стимулов, а также выступают в качестве медиатора между приехавшими к ним командами и местными профессионалами.

Глобализация организации проявляется в первую очередь через появление транснациональных производителей аудиовизуального контента. Голливудские мейджоры опутали планету сетью своих производственных и дистрибьюторских филиалов, и в то же время конечными бенефициарами кинокомпаний из США

все чаще становятся азиатские холдинги и предприниматели.

К этому же виду глобализации относятся рекрутинг транснациональными компаниями специалистов на местах, а также построение личных и профессиональных связей между кинематографистами из разных стран. Косвенно кинокомиссии имеют отношение и к этому аспекту — будучи фактором активизации международного кинопроизводства в определенном регионе, они повышают его шанс стать одним из хабов такого вида глобализации. В этом отношении вновь показателен пример Чехии, которая за счет работы своей кинокомиссии и щедрых рибейтов стала одним из ведущих центров притяжения транснационального кинобизнеса. Военная драма «На западном фронте без перемен» Эдварда Бергера получила в 2023 году девять номинаций на «Оскар» (и выиграла в четырех из них). Среди стран-производителей фильма, по версии IMDb, Чехия отсутствует. Тем не менее проект полностью снят на территории этой страны и является получателем ее рибейта. Поскольку продюсеры активно задействовали в работе над фильмом местных специалистов, четыре гражданина Чехии записали на свой счет номинации на премию Американской киноакадемии — в категориях «Лучшие грим и прически», «Лучший звук» и «Лучшие визуальные эффекты» [15]. Кроме того, несколько чешских кинематографистов удостоились за работу над этим фильмом премии BAFTA [19]. Таким образом, привлечение иностранных кинематографистов в Чехию с помощью рибейтов способствует не только повышению квалификации местных специалистов, но также их продвижению и укреплению их личных и профессиональных связей на международном уровне.

Аналогичный пример успешной интеграции собственных специалистов в мировое кинематографическое сообщество посредством деятельности кинокомиссий, рибейтов и грантов являет собой Новая Зеландия. В основе стратегии развития ее кинематографии лежит концепция «трех ярусов» [16, с. 1–19] — уровней кинопроизводства, различающихся по степени вовлеченности иностранного капитала: малобюджетные фильмы, адресованные преимущественно местной аудитории и фестивалям, создаются при значительной локальной господдержке; копродукция новозеландских и зарубежных компаний популяризирует страну на мировой арене; блокбастеры, финансируемые полностью за счет иностранных средств, как правило, не включают в свои бюджеты новозеландский капитал, однако, будучи частично произведенными в Новой Зеландии, открывают дорогу в глобальную индустрию для местных талантов — так режиссер Тайка Вайтити, ныне один из самых востребованных постановщиков Голливуда, выстраивал свою карьеру, постепенно поднимаясь от «яруса» к «ярусу».

Таким образом, кинокомиссии имеют прямое либо косвенное отношение к трем из четырех аспектов глобализации кинопроизводства. К числу менее очевидных функций кинокомиссий стоит отнести коммуникативную. Как показали Марко Кукко и Джузеппе Ричери, исследователи из университетов Болоньи и Лугано, кинокомиссии также являются медиаторами между группами людей с разными типами мышления и профессионального языка, разными культурными особенностями, принципами и взглядами, разными представлениями о значении кино и выгодах, которое оно им может принести [13].

Во-первых, подобным организациям приходится выступать посредниками

между кинематографистами и чиновниками. Продюсеры хотят снять фильм за меньшую стоимость и с большей прибылью; чиновники хотят стимулировать развитие вверенной им территории и рост уровня жизни ее населения. У этих двух групп совершенно непохожие друг на друга цели, режимы и специфики организации собственной деятельности. В этом диалоге присутствует и третья сторона — жители, которым необходимо разъяснить, в чем их выгода от неудобств, доставляемых съемками: например, перекрытием дорог, закрытием магазинов и т. п.

Во-вторых, кинокомиссии обеспечивают рекрутинг местных специалистов на проекты приехавших к ним продюсеров из иных регионов, а порой и стран. У прибывших и локальных кинематографистов могут значительно различаться представления об организации киносъемок, особенности производственной культуры, понятия о допустимых и недопустимых аспектах рабочего взаимодействия. Кинокомиссии приходится обеспечивать и такую коммуникацию, сглаживая возможные конфликты и формируя рабочую среду, которая была бы приемлема и понятна для кинематографистов из разных регионов и стран.

В-третьих, кинокомиссии обеспечивают взаимодействие между интересами кинопроизводителей и туристического сектора. В сотрудничестве с местными властями и предпринимателями они могут разрабатывать и воплощать в жизнь долгосрочные стратегии повышения узнаваемости своего региона в кино — и здесь речь идет не о надежде на успех единичного проекта, но о планомерной работе по формированию экранной идентичности территории, узнаваемой зрителями далеко за пределами данного города, области или страны.

Этот вид коммуникации также сопряжен с рядом сложностей. Например, факторы роста туристической посещаемости в некоторых местах не поддаются дифференциации на связанные и не связанные с кино (например, в случае таких популярных направлений, как Париж или Рим). Кроме того, противоречия между кинематографическими и туристическими задачами может возникнуть в случае, если регион в том или ином проекте предстает в негативном свете. Кинокомиссии необходимо найти баланс между нежеланием чиновников «очернить» свою территорию и свободой художественной мысли кинематографистов. В этом отношении примечателен пример Териберки в Мурманской области — несмотря на то, что снятый здесь «Левиафан» описывает довольно безрадостную картину действительности, после выхода ленты регион испытал невероятный прирост туристов [3].

Как отмечают Кукко и Ричери, реализация кинокомиссией перечисленных аспектов коммуникации требует особых компетенций, выходящих за пределы чисто бюрократических и кинематографических. При этом разработка универсальной программы приобретения и повышения такого рода компетенций не представляется возможной — дело в том, что кинокомиссия выступает глобальным медиатором на определенной территории со своей локальной спецификой. Поэтому обучение сотрудников кинокомиссии должно быть направлено с одной стороны — на формирование представлений о глобальных трендах, с другой — на четкое понимание местных реалий и, наконец, на приобретение навыков медиации между глобальными и локальными тенденциями, исходящей из специфики конкретной территории.

КИНОКОМИССИИ КАК КЛЮЧЕВОЙ АКТОР ФОРМИРУЮЩЕГОСЯ МЕЖДУНАРОДНОГО РЫНКА КИНОСЪЕМОЧНЫХ ЛОКАЦИЙ

Активное развитие кинокомиссий в 2000–2010-е годы привело и к качественному скачку в научном осмыслении этого феномена — от описательных case study исследователи двигались в сторону построения универсальных концептуальных моделей. Так в 2013 году Марко Кукко выдвинул модель рынка киносъемочных локаций, представляющую собой треугольник, объединяющий интересы трех акторов: кинематографистов, местных администраций и зрителей [12]. Территория в данном случае мыслится как предмет обмена, составляющий разный вид блага при коммуникации каждой из названных сторон. Данная модель позволяет категоризировать многие типы отношений и взаимовыгод, возникающих при работе кинокомиссии, а также открыта для интеграции в нее результатов других исследований по данной теме.

Согласно этой модели, в отношениях местных администраций и кинематографистов территория мыслится как место киносъемок. Кинематографисты получают нужную им локацию, поддержку от местной кинокомиссии, рибейты и льготы. Администрация получает дополнительный денежный поток в экономику региона за счет трат, которые продюсеры несут в процессе кинопроизводства на данной территории. Та же Чехия, тратившая до пандемии на рибейты около 31 млн евро в год, в одном только 2019 году получила в свою экономику 363 млн евро —

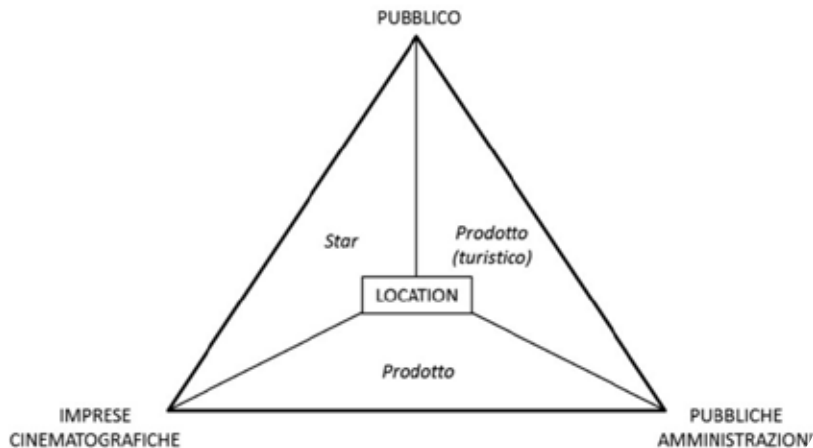


Рис. 2. Структура рынка кинокомиссий²

наибольшая доля этих средств поступила от создателей проектов для стриминговых сервисов Amazon и Netflix [7].

В отношениях местной администрации и зрителей фильма территория, показанная на экране, мыслится как продукт-предложение туристического сектора. В этом плане кинокомиссиям и местным властям следует вести долгосрочную работу сразу в двух взаимосвязанных направлениях: создавать условия для устойчивого привлечения кинематографистов, а также выстраивать туристическую инфраструктуру вокруг постоянных мест киносъемок. Подобная инфраструктура, нацеленная на кинотуризм, включает в себя сложный комплекс организационных мероприятий, поскольку кинотуризм как таковой может принимать множество разнообразных форм [10, с. 1009–1010], например — посещение локаций из популярных фильмов;

посещение сохранившихся декораций (например, построенный в Астраханской области для съемок фильма «Орда» город Сарай-Бату до сих пор привлекает посетителей); посещение тематических парков (самый известный пример — Диснейленд), посещение кинофестивалей и кинопремьер и т. п. Кроме того, развитие кинотуризма в его многочисленных ипостасях требует междисциплинарных исследований, включающих в себя культурную географию, социологию, психологию восприятия и психологию потребления, семиотику, маркетинг и т. д. [10, с. 1012–1016].

В коммуникации кинопроизводителей и публики территория может представлять собой ценность в случае, если кинокомиссия в сотрудничестве с местными властями осуществляет долгосрочную стратегию ее позиционирования на экране, подобно тому, как агенты и продюсеры работают с кинозвездой. Участие звезды в фильме привлекает аудиторию и повышает шансы на кассовый успех, причем звездой в данном контексте может считаться не толь-

² Источник: Cucco, Marco. Il mercato delle location cinematografiche: un modello interpretativo // Comunicazioni sociali, 2013, 35 (1), p. 144.

ко исполнитель роли, но и место съемок. Таким образом, «звездная» локация дает продюсерам дополнительное маркетинговое преимущество. Разработка подобного имиджа для территорий представляет собой сложный процесс, в который вовлечены не только кинокомиссии и местные власти, но и международное кинематографическое сообщество. Здесь можно вспомнить упомянутую выше награду EUFCN Location Award от Европейской сети кинокомиссий, повышающую статус примечательных мест съемок в глазах широкой публики. К аналогичным примерам можно отнести инициативу Европейской киноакадемии «Европейская сокровищница киноискусства» (Treasures Of European Film Culture), запущенную в 2015 году — постоянно пополняемый почетный список связанных с кино объектов и учреждений Старого Света [4]. На данный момент «сокровищница» включает в себя несколько десятков мест — как музеев, так и мест, где снимались культовые картины. В их числе — Потемкинская лестница в Одессе, Эйзенштейн-центр в Москве, Площадь Испании в Севилье (где снимались отдельные сцены «Лоуренса Аравийского», «Звездных войн» и многих других лент), кафе-бассерси «Две мельницы» в Париже («Амели») и т. д.

* * *

За последние десятилетия кинокомиссии стали неотъемлемой институцией мировой киноиндустрии. Развитие и распространение подобных организаций, с одной стороны, инспирировано процессом глобализации, с другой — их функционирование в свою очередь стимулирует глобализацию.

В ходе данной работы мы рассмотрели основные вехи в истории кинокомиссий в мире: от их зарождения в первой по-

ловине XX века до резкого роста их значимости в начале века XXI, увеличение в бюджетах европейских игровых фильмов доли финансово-производственных стимулов, распределяемых кинокомиссиями; формирование международных организаций, объединяющих кинокомиссии. Обратившись к соответствующим исследованиям, мы выявили очевидные и неочевидные задачи и функции кинокомиссий в сегодняшний век глобализации, обратили внимание на редко упоминаемые специфические особенности их деятельности и свели воедино несколько зарубежных исследований, намечающих дальнейшие пути развития института кинокомиссий на фоне формирования глобального рынка киносъемочных локаций.

Кинокомиссии, предлагая продюсерам привлекательные условия, сервисные услуги и финансовые стимулы, способствуют интеграции своих регионов в глобальный кинопроцесс: 1) локальные производители в небольших странах, пользуясь соответствующими преференциями, становятся более конкурентоспособными на международном уровне; 2) команды крупных кинопроектов, приезжая в те или иные регионы ради местных кинокомиссий, передают местным специалистам свои компетенции и опыт; 3) также в процессе совместной работы местных и приехавших кинематографистов выстраиваются новые профессиональные связи и знакомства, локальные специалисты оказываются включены в контекст глобального кинопроцесса.

Работа и функции кинокомиссий не ограничиваются исключительно предоставлением сервисных услуг и финансово-производственными стимулами. Специфика этих организаций предполагает и неочевидную, но крайне значимую

роль посредника между разными группами интересантов, которым свойственны отличные друг от друга менталитет, режимы работы и цели: местными и приезжими кинематографистами с разной производственной культурой; кинематографистами и чиновниками; кинематографистами и местными жителями; чиновниками, кинематографистами и туристическими организациями. Будучи основным звеном, связывающим эти группы, работник кинокомиссии должен обладать гибкостью мышления, дипломатическими навыками и пониманием устройства как глобальной индустрии, так и локальных реалий. Эти качества необходимы кинокомиссии, поскольку продвигаемая ею ценность — съемочная локация — имеет разное содержание с точки зрения разных участников глобального рынка локаций: чиновников, кинематографистов и туристических органов.

На фоне постоянного роста числа кинокомиссий, а также прямых и опосредованных подтверждений роста их значимости перед киносообществом — теоретиками и практиками — встают новые задачи. Исходя из вышеприведенного текста, к числу таких задач можно отнести:

— Теоретическое и практическое освоение модели рынка локаций по всем возможным направлениям коммуникации между кинопроизводителями, местными администрациями и публикой. Формирование и совершенствование методов работы с территорией как с кинозвездой, направлением кинотуризма, киносъемочной площадкой. Исследование возможностей синергии всех акторов рынка локаций и международного киносообщества в решении данных задач.

— Исследование и совершенствование принципов осуществления кинокомиссией коммуникации между разными профессиональными, культурными и другими группами, так или иначе вовлеченными в кинопроцесс.

— Междисциплинарное исследование кинотуризма как многосоставного феномена.

— Укрепление межрегионального и международного сотрудничества между кинокомиссиями с целью обмена опытом и построения глобального рынка кинолокаций.

— Разработка образовательных программ для сотрудников кинокомиссий с учетом вышеперечисленных задач.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азиатская сеть кинокомиссий. Официальный сайт // Asian Film Commissions Network. Official Site. URL: <http://www.afcnet.org/> (дата обращения: 18.10.2024).
2. Ассоциация продюсеров кино и телевидения. URL: <https://www.rusproducers.com/cinema> (дата обращения: 20.10.2024).
3. В Териберке начался туристический бум // Известия. Электронный портал СМИ. URL: <https://iz.ru/news/606328> (дата обращения: 24.10.2024).
4. Европейская киноакадемия дополнила список «сокровищ киноискусства» // Интернет-портал ProfiCinema. URL: https://www.proficinema.com/mainnews/awards/detail.php?ID=361011&sphrase_id=585231 (дата обращения: 1.11.2024).
5. Европейская сеть кинокомиссий. Официальный сайт // European Film Commissions Network. Official Site. URL: <https://eufcn.com/about-us> (дата обращения: 18.10.2024).
6. Международная ассоциация кинокомиссий. Официальный сайт // Association of Film Commissioners International (AFCI). Official Site. URL: <https://afci.org/> (дата обращения: 17.10.2024).

7. Amazon and Netflix among the biggest spenders in the Czech Republic // Cineuropa.org. URL: <https://cineuropa.org/en/newsdetail/385524/> (дата обращения: 20.10.2024).
8. Barry King. The New Zealand Film Commission as a Government Sponsored Film Producer / *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 40:2, pp. 157–163.
9. Cinema: European market share in the EU and the UK down. In: *Yearbook 2022/2023 Key Trends // European Audiovisual Observatory*, pp. 40–41. URL: https://search.coe.int/observatory/Pages/result_details.aspx?ObjectId=0900001680aa9f02 (дата обращения: 20.06.2023).
10. Connell, Joanne. Film tourism — Evolution, progress and prospects // *Tourism Management*, Volume 33, Issue 5, 2012, pp. 1007–1029.
11. Co-productions and incentives in the Czech republic // *Czech Film Fund*. URL: https://fondkinematografie.cz/assets/media/files/fond/EN/co-productions&incentives_CZE.pdf (дата обращения: 21.10.2024).
12. Cucco, Marco. Il mercato delle location cinematografiche: un modello interpretativo // *Comunicazioni sociali*, 2013, 35 (1), pp. 135–145.
13. Cucco, Marco; Richeri, Giuseppe, European Film Commissions as Transcultural Promoters and Mediators // *Journal of Transcultural Communication*, 2021, 1 (1), pp. 45–57.
14. Czech Film Fund Facts and Figures 2022 // *Czech Film Fund*. URL: https://www.filmcenter.cz/files/editor/files/Facts%26Figures_2022_final%20final.pdf (дата обращения: 21.10.2024).
15. Czech film incentives run dry again as the country becomes a hot destination for international shoots // *Cineuropa.org*. URL: <https://cineuropa.org/en/newsdetail/439734/> (дата обращения: 20.06.2023).
16. Ferrer-Roca, Natàlia. Three-tier structure of the New Zealand feature film industry / *Studies In Australasian Cinema*, 2017, 11 (4), pp. 1–19.
17. Fiction film financing in Europe: A sample analysis of films released in 2021 // *European Audiovisual Observatory (Council of Europe)*, Strasbourg, 2024. 164 p.
18. Fioroni, Manuel. Fiction film financing in Europe: Overview and trends 2016–2020 // *European Audiovisual Observatory*, 2023. 65 p.
19. IMDb.com. URL: https://www.imdb.com/title/tt1016150/awards/?ref_=tt_awd (дата обращения: 20.06.2023).
20. Körössi, Nathàlia; Santos, Evenly. Film commissions report 2020–2021 an overview & film tourism. Recife: universidade federal de pernambuco, 2022. URL: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/44440/1/Film-Commissions-Report_2022.pdf (дата обращения: 19.10.2024).
21. Lorenzen, Mark. On the Globalization of the Film Industry // *Frederiksberg: Center for Europaforskning, Copenhagen Business School*, 2008.
22. The Future of AFCI Strategic Plan 2024–2026. URL: <https://afci.org/wp-content/uploads/2023/10/AFCI-Strategy-2024.pdf> (дата обращения: 17.10.2024).
23. *Yearbook 2023/2024. Key trends // European Audiovisual Observatory (Council of Europe)*, Strasbourg 2024. 64 p.

REFERENCES

1. Asian Film Commissions Network. Official Site. Available at: <http://www.afcnet.org/> (Accessed 18 October 2024).
2. Associaciya prodyuserov kino i televideniya. Oficial'nyj sajt. [Association of Film and Television Producers. The official website]. Available at: <https://www.rusproducers.com/cinema> (Accessed 20 October 2024). (In Russ.)
3. V Teriberke nachalsya turisticheskij bum [A tourist boom has begun in Teriberka]. *Izvestia*. Electronic media portal. Available at: <https://iz.ru/news/606328> (Accessed 24 October 2024). (In Russ.)

4. Europejskaya kinoakademiya dopolnila spisok “sokrovishch kinoiskusstva” [The European Film Academy has added to the list of “treasures of cinematography”] // ProfiCinema.ru. Available at: https://www.proficinema.com/mainnews/awards/detail.php?ID=361011&sphrase_id=585231 (Accessed 01 November 2024). (In Russ.)
5. European Film Commissions Network. Official Site. Available at: <https://eufcn.com/about-us> (Accessed 18 October 2024).
6. Association of Film Commissioners International (AFCI). Official Site. Available at: <https://afci.org/> (Accessed 17 October 2024).
7. Amazon and Netflix among the biggest spenders in the Czech Republic. Cineuropa.org. Available at: <https://cineuropa.org/en/newsdetail/385524/> (Accessed 20 October 2024).
8. Barry, King. The New Zealand Film Commission as a Government Sponsored Film Producer. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 40:2, pp. 157–163.
9. Cinema: European market share in the EU and the UK down. In: *Yearbook 2022/2023 Key Trends* // European Audiovisual Observatory, pp. 40–41. Available at: https://search.coe.int/observatory/Pages/result_details.aspx?ObjectId=0900001680aa9f02 (Accessed 20 June 2023).
10. Connell, Joanne. Film tourism — Evolution, progress and prospects. *Tourism Management*, Volume 33, Issue 5, 2012, pp. 1007–1029.
11. Co-productions and incentives in the Czech republic. Czech Film Fund. Available at: https://fondkinematografie.cz/assets/media/files/fond/EN/co-productions&incentives_CZE.pdf (Accessed 21 October 2024).
12. Cucco, Marco. Il mercato delle location cinematografiche: un modello interpretativo. *Comunicazioni sociali*, 2013, 35 (1), pp. 135–145.
13. Cucco, Marco; Richeri, Giuseppe. European Film Commissions as Transcultural Promoters and Mediators. *Journal of Transcultural Communication*, 2021, 1 (1), pp. 45–57.
14. Czech Film Fund Facts and Figures 2022. Czech Film Fund. Available at: https://www.film-center.cz/files/editor/files/Facts%26Figures_2022_final%20final.pdf (Accessed 21 October 2024).
15. Czech film incentives run dry again as the country becomes a hot destination for international shoots. Cineuropa.org. Available at: <https://cineuropa.org/en/newsdetail/439734/> (Accessed 20 June 2023).
16. Ferrer-Roca, Natàlia. Three-tier structure of the New Zealand feature film industry. *Studies In Australasian Cinema*, 2017, 11 (4), pp. 1–9.
17. Fiction film financing in Europe: A sample analysis of films released in 2021 // European Audiovisual Observatory (Council of Europe), Strasbourg, 2024. 164 p.
18. Fioroni, Manuel. Fiction film financing in Europe: Overview and trends 2016–2020. European Audiovisual Observatory, 2023. 65 p.
19. IMDb.com. Available at: https://www.imdb.com/title/tt1016150/awards/?ref_=tt_awd (Accessed 20 June 2023).
20. Körössi, Nathália; Santos, Evenly. Film commissions report 2020–2021 an overview & film tourism. Recife: universidade federal de pernambuco, 2022. Available at: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/44440/1/Film-Commissions-Report_2022.pdf (Accessed 19 October 2024).
21. Lorenzen, Mark. On the Globalization of the Film Industry. Frederiksberg: Center for Europaforskning, Copenhagen Business School, 2008.
22. The Future of AFCI Strategic Plan 2024–2026. Available at: <https://afci.org/wp-content/uploads/2023/10/AFCI-Strategy-2024.pdf> (Accessed 17 October 2024).
23. Yearbook 2023/2024. Key trends. European Audiovisual Observatory (Council of Europe), Strasbourg 2024. 64 p.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **31.01.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **22.02.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **25.03.2025**

УДК: 791.43.03

[10.69975/2074-0832-2025-64-2-173-180](https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-173-180)

Научная статья | Research article



Традиции русского пейзажа в творчестве В.Э. Брагинского

**О.К. Клейменова¹**

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.

ORCID ID: 0009-0008-9356-6420

o-giraffe@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

В статье проанализировано творчество заслуженного художника РФ, академика РАХ, профессора художественного факультета ВГИКа В.Э. Брагинского. Отмечено, что его художественные приемы: выбор мотивов, характерных для русского пейзажа; задушевность настроения; целостность художественного образа при тщательности проработки отдельных деталей; классическая ясность композиции; гармония колористического решения — продолжают традиционную для русского пейзажа линию сложившейся во второй половине XIX века московской живописной школы (В. Серов, К. Коровин, М. Нестеров, В. Бакшеев и др.).

ключевые слова

изобразительное искусство, пейзажная живопись, пастель, композиция, колорит

для цитирования

Клейменова О.К. Традиции русского пейзажа в творчестве В.Э. Брагинского. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 2. С. 173–180.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-173-180>

¹ **Ольга Константиновна Клейменова**

доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой Истории и теории изобразительных искусств художественного факультета ВГИКа. AuthorID: 875799

© О.К. Клейменова, 2025

Traditions of Russian landscape in the works of V.E. Braginsky

Olga K. Kleimenova¹

S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK),

3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia

ORCID ID: 0009-0008-9356-6420

o-giraffe@yandex.ru

ABSTRACT

This article surveys the work of Victor Braginsky, Honored Artist of the Russian Federation, Full Member of the Russian Academy of Arts, Professor at the Production Design Department of the S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK). Braginsky's artistic manner – intimate feeling, the integrity of artistic images with focusing on individual details, classical compositional clarity and harmonious coloristic patterns – continues the heritage of Russian landscape painting developed within the Moscow artistic school in the late 1800s by Valentin Serov, Konstantin Korovin, Mikhail Nesterov, Vasily Baksheev and others.

keywords

fine art, landscape painting, pastel, composition, color

for citation

Kleimenova O.K. Traditions of Russian landscape in the works of V.E. Braginsky. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 2, pp. 173–180.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-173-180>

¹ **Olga K. Kleymenova**

Dr. Sci. (in Philosophy), Cand. Sci. (in Art History), Professor, Head of the Fine Arts History and Theory sub-department, Production Design Department (VGIK). AuthorID: 875799

«О, светло светлая и украсно украшена, земля Руськая! И многими красотами удивлена еси, реками и кладязьми месточестными, горами, крутыми холми, высокими дубравами, чистыми полями, дивными зверьми, различными птицами, бесчисленными городами великими, селы дивными...», — воспевал свою родину автор XIII века [10, с. 130]. Его слова — выражение одной из главных сторон русского национального характера: преклонения перед красотой «Матери Сырой Земли», восхищения ее необъятными просторами и «чудесами дивными» ее природы.

Со времени Древней Руси это чувство родины стало одной из фундаментальных основ отечественной культуры и нашло отражение во всех видах искусства — от русской народной песни и сказки до выдающихся произведений литературы и музыки, а в живописи такой жанр, как пейзаж, воссоздающий светом и цветом красоту родной земли, занял особое место. Ведь гармония этого мира еще с периода Средневековья воспринимается русскими художниками как «воплощение истинного и сущностного», а искусство мыслится как «выразитель вечного и непреходящего — абсолютных духовных ценностей» [1, с. 213].

Пейзажи создавали такие известные мастера отечественного изобразительного искусства, как С. Щедрин и А. Иванов, А. Саврасов и В. Поленов, А. Куинджи и И. Шишкин, В. Серов и И. Левитан... В лучших произведениях этих художников поэтическая образность, умение почувствовать и передать сокровенную жизнь природы как своей страны, так и любой другой (вспомним, например, многочисленные итальянские пейзажи русских художников), рождают ощущение нераз-

рывного единства человека и его истории с жизнью окружающего нас мира.

На эти традиции опираются, их развивают и продолжают современные художники. Один из них — мастер пейзажа, заслуженный художник РФ, академик РАХ, профессор кафедры живописи и рисунка художественного факультета ВГИКа Виктор Эммануилович Брагинский. Он так говорит о непреходящем значении этого жанра: «Мне кажется, что пейзаж, как Божье творенье, наиболее близок восприятию человека, в нем есть понятие первозданности, и заданное в нем настроение может быть бесконечно разнообразным: пейзаж может быть очень социальным, а может быть очень интимным, доверительным, все зависит от воли автора» [4, с. 7].

Таким «доверительным», душевным настроением у В.Э. Брагинского пронизаны пейзажи среднерусской полосы с их «тихой» неброской красотой и неприятельными мотивами: тонкие березы, тянущие ветви к облачному серому небу («Северная весна», 1998); темные избы, укрытые снегом, или венчающие, как корона, высокий речной берег («Поленница», 2010; «Дальняя деревня», 1997); затопленные паводком деревенские огороды или зеленеющие молодой травкой с пасущейся на ней яркой, словно солнечный блик, белой козой («Огороды затопило», 2007; «Пейзаж с козочкой», 2010). Эти работы, в которых непосредственность переживания простого мотива рождает целую гамму чувств и ассоциаций, опираются на традиционную для русского пейзажа линию, сложившуюся во второй половине XIX века и наиболее ярко проявившуюся в московской живописной школе (В. Серов, К. Коровин, М. Нестеров, В. Бакшеев и др.). Именно ее продолжением во многом выступает творчество В.Э. Брагинско-

го, в работах которого тонкое личностное восприятие русской природы соединяется с глубоким проникновением в гармонию ритма ее жизни, что достигается благодаря точной передаче реального пространства и световоздушной среды в пейзажах художника. «Я всегда был сторонником реалистических традиций русской живописи», — говорит он [4, с. 179].

Приверженность традиции — это не механическое повторение уже найденных приемов и схем, но чувство глубинной духовной связи с предшествующими поколениями, позволяющее продолжить, а не «начинать с нуля» поиски живописных приемов для отражения красоты и гармонии мира.

Именно такой духовный настрой пронизывает творчество В.Э. Брагинского, определяя живописное и композиционное построение его пейзажей. На картине «Грачи» (2011) лучи солнца пробиваются сквозь легкие облака, неяркий «перламутровый» свет льется на весенний лес и только что освободившееся от снега поле, на котором суетится стая черных грачей. Точность тональных отношений позволяет передать развитие пространства в пейзаже, выразить через светотеневую игру само дыхание пробуждающейся жизни. Ранняя весна в деревне на полотне «Огороды затопило» (2007), колорит которого строится на единении цвета серебристо-серых облаков и поднимающегося над влажной землей тумана с теплыми охристыми тонами домов, деревьев, вспаханных огородов, где видна фигура работающей женщины. Тщательность проработки мелких деталей сочетается здесь с умением сохранить целостность художественного образа, возникающего благодаря классической ясности композиции и гармонии

колористического решения, передающего малейшие изменения цвета и света. Этому способствует и виртуозное владение художником как живописью масляными красками, так и пастелью с ее бесконечным количеством оттенков.

Одной из композиционных доминант на картинах В.Э. Брагинского выступают православные храмы, организующие окружающее пространство. Они являются неотъемлемой частью среднерусского пейзажа и в реальной жизни, и, конечно, на живописных полотнах русских художников. С древних времен, обладая бесконечной глубиной символического прочтения, они мыслятся как образ Божественного Царства в земном мире, как средоточие земли русской, как источник и центр ее духовной жизни.

В работах В.Э. Брагинского («Переславль», 2002; «Утренний туман», 2003; «Церковь Петра и Павла», 2006; «Дивная гора», 2010 и многих других) храмы всегда выступают в роли композиционного центра, что определяет полное слияние смыслового и формального начал композиции картины.

Например, на полотне «Ворзогорский погост» (2019) деревянная церковь высится на границе поля, где, словно по морю, гуляют волны зеленой травы, и неба с бегущими по нему барашками облаков. Крытые лемехом, увенчанные крестами купола органичны небесным просторам благодаря серебристой цветовой гамме и круглящимся формам обводов, а сама церковь, выступая основной композиционной вертикалью, становится последним этапом пути от мира земного к миру вышнему — к ней ведет извилистая тропа, начинающаяся от нижнего края полотна. Так в этой работе проявляется еще один традиционный для русской живописи

мотив «пути-дороги», и здесь он обретает «особый сокровенный смысл, поскольку, — отмечал профессор ВГИКа Н.Н. Третьяков, — воспринимается в связи с христианским представлением, как путь в вечность» [12, с. 111].

Изображение дороги, тропинки, аллеи, бульвара, лестницы, моста, как ее части или этапа, определяет эмоциональное звучание и композиционный строй многих работ В.Э. Брагинского, наделяя их особой знаковостью, так как для русского искусства символ пути-дороги в любом произведении — песне, кинофильме, картине — несет бессчетное количество смыслов: от представления о жизненном пути-судьбе до тернистого пути постижения высоких истин.

К этой теме обращались многие русские художники, наполняя тот или иной пейзажный мотив собственным пониманием: у А.А. Иванова в пейзаже «Аппиева дорога при закате солнца» (1845) — брэнность человеческой истории и деяний в сравнении с величием бесконечно существующей в пространстве и времени природы. Суть своей картины «Рождь» (1878) И.И. Шишкин определил сам: «Раздолье, простор, угодыя, рождь. Божья благодать... Русское богатство» [12, с. 115]. Вечерний пейзаж И.И. Левитана «Тихая обитель» (1890) с ветхим мостиком через реку и тропой, вьющейся по берегу к поднимающимся над кронами деревьев белым храмам — путь к Богу. Таким образом, в зависимости от окружающего пространства, этот мотив обретает полифоническое смысловое звучание, обретая знаковость русской национальной жизни.

Какое же смысловое звучание получает этот мотив в работах Виктора Брагинского? На картине «Дорога на Торжок» (2007) в «багрец и золота одетые леса» пересечены дорогой, убегающей к горизонту. Его

линия размывается в дымке холодного осеннего дождя, создавая ощущение бесконечности пространства. Точка зрения сверху позволяет охватить взглядом широкую панораму земли, которая благодаря детальной проработанности покрытых осенней листвой деревьев первого плана будто медленно движется вперед на зрителя, вращаясь вместе с планетой. Полоса поблескивающей мокрым асфальтом дороги, наоборот, стремительна и динамична, вселяя уверенность в достижении далекой и пока еще невидимой цели пути, рождая «странное, и манящее, и несущее, и чудесное» чувство [5, с. 231].

Дорогу на полотнах «Знакомой аллеей» (1994), «Зимний бульвар» (2004), «Липовая аллея» (2014) обрамляют деревья, которые высются, как стражи, указывающие путь и одновременно охраняющие путников. Ритм их темных стволов определяет перспективное развертывание пространства в глубину, вовлекая зрителя в общее движение изображенных на картинах людей.

Другие ассоциации рождает пастель «Из прошлого» (1995), на которой старый деревянный мост через реку и протоптанная в снегу тропа не просто соединяют нас с небольшим провинциальным городком, а словно дают возможность повернуть поток времени вспять и вновь пройти по забытым дорожкам между небольшими, тесно стоящими домами. Теплые цвета старых деревянных стен противостоят серым сугробам и темной воде реки на первом плане, а поднимающийся вверх над печными трубами дым говорит о стойкости жизни и памяти.

На полотне «Октябрьский туман» (2001) стадо коров движется по раскисшей покрытой лужами дороге, теряющейся в тумане. Мелкий морозящий дождь размыва-

ет очертания высящихся на обочине берез, стирает границы между первым и дальним планами, придает зыбкость, неустойчивость, неопределенность пространству, передавая настроение «светлой печали», грусти по ушедшему лету. Благодаря удивительно тонкой колористической гамме, построенной на плавности перетекания цвета и гармоничном соотношении близких тонов, а также трепетности и подвижности световой среды, на этой картине, как и на других полотнах художника, простой незамысловатый мотив осенней природы обретает редкую задушевность и эмоциональную выразительность.

Мотив дороги неразрывно связан со стремлением передать характерное для русской пейзажной школы восхищение бесконечными просторами нашей земли. «Широкое пространство, — по словам Д. Лихачева, — всегда владело сердцами русских... Издавна русская культура считала волю и простор величайшим эстетическим и этическим благом человека... Восторг перед пространством присутствует почти в каждом произведении древнейшего периода» [7, с. 41].

В работах В.Э. Брагинского выразительные детали первого плана органично сочетаются с динамично развивающимся пространством, позволяющим охватить взглядом «дали дальние». На полотне «Начало июня» (2001) извилистая тропа ведет нас от первого плана картины мимо распаханной под картошку земли и домов небольшой деревеньки к бесконечному морю зеленеющих под лучами летнего солнца полей и простирающемуся до горизонта лесу. Блистающие «красою тихою» золотых листьев перелески покрывают осеннюю землю, дальний край которой, обретая округлые очертания, придает почти планетарный масштаб пространству

на пастели «Березовые перелески» (2002). Стоящая у дороги белая церковь на первом плане («Псковская земля», 1999) воспринимается как страж, охраняющий заполнившие всю землю бесчисленные «стада» деревьев — от так любимых мастером тонких беззащитных березок до мощных темных елей, которые объединены в огромный ковер, устилающий землю.

У многих художников есть особо любимые ими «герои» пейзажа: ольвы — у А.А. Иванова, дубы и сосны — у И.И. Шишкина, сирень — у М.А. Врубеля... Для В.Э. Брагинского любимыми «героинями» стали березы, играющие главную роль в его пейзажах любого времени года. Как и многие русские художники, среди которых трудно найти мастеров, которые бы не обращались к этому мотиву, он с трепетным вниманием и любовью рисует и березовые рощи, и отдельно стоящие тонкие деревца. И.Э. Грабарь в своих воспоминаниях писал, что для русского человека ничего не может быть «прекраснее березы, единственного в природе дерева, ствол которого ослепительно бел, тогда как все остальные деревья на свете имеют темные стволы... Фантастическое, сверхъестественное дерево, дерево-сказка» [6, с. 201–202].

Для В. Брагинского березы стали «главными героинями» многих его произведений. Образ каждой из них одухотворен и индивидуален, обладает собственным характером и обликом. На картине «Река Медведица» (2004) от мощного белого ствола гибкие ветви тянутся в стороны, объединяя все элементы композиции. Расположенная на первом плане береза здесь выступает не просто вертикальной опорой разворачивающегося пространства — она воспринимается как его сакральный центр, Мировое Древо, а ее ветви —

как нити, «сшивающие» отдельные части реальности воедино. На других полотнах стройные молодые березки тянутся к небу, их стволы светлыми линиями пронзают темный ельник («Пейзаж с сорокой», 2005) или противостоят окутывающим землю туманам и сумеркам («Сумерки», 2004; «Огороды. Туман», 2006); их трепещущие на ветру листья впитывают лучи весеннего солнца и переливаются всеми оттенками зеленого цвета («Майское утро», 2012), а осенью сияющие золотом кроны словно возвращают накопленное тепло, согревая воду, по которой бегут желто-оранжевые блики и отражение бегущих по небу облаков («Зобнино», 2004); белые стволы поднимаются ввысь, подобно идущим от покрытой снегом земли лучам, неся свет в наступающие сумеречные закатные часы («Березы. День догорает», 2014)... Во всех этих работах В.Э. Брагинского березы становятся основой композиционного и колористического решения не только потому, что без них невозможно представить пейзаж средне-русской полосы. Белая кора стволов берез — образ и символ материализованного света, указывающего светлую дорогу восхождения в небо.

В.Э. Брагинский много путешествует. Он прекрасно чувствует и передает свое-

образие природы и жизни людей других стран, о чем говорят серии работ, созданные в Северной Африке и Европе. Так, яркие краски и контрастные сопоставления цветов преобладают в серии работ, созданных в Марокко в 2015 году («Долина Урика», «Жаркий полдень», «Дорогами берберов»). Такое колористическое решение не только передает знойную атмосферу этой страны, но и особенности местного образа жизни («Уличный музыкант», «Торговец горшками», «Рынок в Касабланке»), архитектурный стиль («Менара», «Старая мечеть», «Крепостные ворота. Маракеш»), а также особенности и декоративное богатство интерьеров («Выбор ковра», «Интерьер дома. Фес», «Медресе»).

Однако вдохновение для своих полотен В.Э. Брагинский черпает прежде всего в русской природе, отражая в пейзажных произведениях и тонкие эмоциональные переживания, и сложные движения души, и глубокие раздумья о смысле художественного образа родной земли. «Время, безусловно, меняет отношение художника к миру и к его творчеству... — говорит художник. — Однако великие традиции культурного наследия России остаются для меня незыблемыми. Мой возраст только помогает мне еще больше оценить величие этого наследия» [4, с. 179].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бычков В.В. Русская средневековая эстетика. XI–XVII века. М.: Мысль, 1992. 637 с.
2. ВГИК. Художники кино: на пути к профессии: учебное пособие: [в 2 т.] / [авт. ст. М. Ананьева и др.]; под общ. ред. В.С. Малышева, В.В. Архипова. М.: Пашков дом, 2009. Т. 1. 218 с.
3. Виктор Брагинский. Марокко. Листы из альбома. М.: ВГИК, 2016. 71 с.
4. Виктор Брагинский. Пастель. Живопись. Графика. М.: «2К», 2022. 240 с.
5. Гоголь Н.В. Мертвые души // Собр. соч. в 6 тт. М.: «Художественная литература», 1953. Т. 5. 564 с.
6. Грабарь И.Э. Моя жизнь. Автобиография. М.-Л.: «Искусство», 1937. 376 с.
7. Лихачев Д.С. Заметки о русском. М.: «Советская Россия», 1984. 71 с.

8. Маркова Н.К. Пейзаж в русской живописи: от классицизма до символизма / авт. вступ. ст. Н.К. Маркова. М.: Арт-Родник, 1999. 191 с.
9. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1991. 395 с.
10. Слово о гибели Русской земли после смерти великого князя Ярослава // Памятники литературы Древней Руси [Вып. 3] XIII век. М.: «Художественная литература», 1981. 616 с.
11. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX — начала XX века. М.: МГУ, 1993. 320 с.
12. Третьяков Н.Н. Образ в искусстве: основы композиции. Козельск: Свято-Введ. Оптиная Пустынь, 2001. 261 с.
13. Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII — начала XX века. М.: «Советский художник», 1986. 304 с.

REFERENCES

1. By`chkov, V.V. Russkaya srednevekovaya e`stetika. XI–XVII vekov. [Russian medieval aesthetics. XI–XVII centuries]. Moscow, My`sl` Publ., 1992. 637 p. (In Russ.)
2. Maly`shev, V.S., Arxipov V.V., editors. VGIK. Xudozhniki kino: na puti k professii [VGIK. Film artists: on the way to profession], vol. 1. Moscow, Pashkov dom Publ., 2009. 218 p. (In Russ.)
3. Viktor, Braginskij. Marokko. Listy` iz al`boma [Morocco. Album sheets]. Moscow, VGIK Publ., 2016. 71 p. (In Russ.)
4. Viktor, Braginskij. Pastel`. Zhivopis`. Grafika [Pastel. Painting. Graphics]. Moscow, “2K” Publ., 2022. 240 p. (In Russ.)
5. Gogol`, N.V. Mertvy`e dushi [Dead souls], vol. 5. Moscow, “Xudozhestvennaya literatura”, 1953. 564 p. (In Russ.)
6. Grabar`, I.E`. Moya zhizn`. Avtomonografiya [My life. Automonography]. Moscow-Leningrad, “Iskusstvo” Publ., 1937. 376 p. (In Russ.)
7. Lixachev, D.S. Zametki o russkom [Notes about Russian]. Moscow, Sov. Rossiya Publ., 1981. 71 p. (In Russ.)
8. Markova, N.K. Pejzazh v russkoj zhivopisi: ot klassicizma do simvolizma [Landscape in Russian painting: from classicism to symbolism]. Avt. vstup. st. N.K. Markova. Moscow, Art-Rodnik Publ., 1999. 191 p. (In Russ.)
9. Neklyudova, M.G. Tradicii i novatorstvo v russkom iskusstve koncza XIX — nachala XX veka [Traditions and innovation in Russian art of the late XIX — early XX centuries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 395 p. (In Russ.)
10. Clovo o pogibeli Russkoj zemli posle smerti velikogo knyazya Yaroslava [A Word about the Destruction of the Russian Land after the Death of the Grand Duke Yaroslav]. Pamyatniki literatury` Drevnej Rusi [Vy`p. 3] XIII vek, Moscow, “Xudozhestvennaya literatura”, 1981. 616 p. (In Russ.)
11. Sarab`yanov, D.V. Istoriya russkogo iskusstva koncza XIX — nachala XX veka [History of Russian art of the late 19th — early 20th centuries]. Moscow, MGU Publ., 1993. 320 p. (In Russ.)
12. Tre`tyakov, N.N. Obraz v iskusstve: osnovy` kompozicii [Image in Art: Basics of Composition]. Kozel`sk, Svyato-Vved. Optina Pusty`n` Publ., 2001. 261 p. (In Russ.)
13. Fedorov-Davy`dov, A.A. Russkij pejzazh XVIII — nachala XX veka [Russian landscape of the 18th — early 20th centuries]. Moscow, “Sovetskij xudozhnik” Publ., 1986. 304 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **16.02.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **20.03.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **10.04.2025**

УДК: 7.013

[10.69975/2074-0832-2025-64-2-181-190](https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-181-190)

Научная статья | Research article



Особенности композиционных представлений Средневековья

**А.В. Свешников¹**

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.

ORCID ID: 0009-0003-9092-8872

sveshnikov@list.ru

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются особенности становления композиционных категорий в период Средневековья. Эти представления закономерно возникли как реакция на распад античной философии и этики. В статье показано, что образ средневековой композиции был преимущественно символом, как попытка образно представить непредставимое, трансцендентное. Средневековые изображения были направлены на то, чтобы вызвать у человека чувство Божества, как можно более приблизить его к этому чувству путем созерцания всего комплекса символических изображений. Очень интересной в этот период была концепция света, тени и цвета как философско-эстетической основы художественного изображения, базирующейся на голографической модели всего сущего. В композиции Средневековья задачи организации плоскости, пространства, сюжета нельзя рассматривать как самостоятельные, потому что они, в сущности, не стояли перед художниками.

ключевые слова

Средневековье, символ, композиция, свет, цвет

для цитирования

Свешников А.В. Особенности композиционных представлений Средневековья.

Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 2. С. 181–190. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-181-190>

¹ **Александр Вячеславович Свешников**

доктор искусствоведения, профессор кафедры рисунка и живописи ВГИКа.

AuthorID: 903705

© А.В. Свешников, 2025

Features of Medieval Compositional Representations

Alexander V. Sveshnikov¹

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

ORCID ID: 0009-0003-9092-8872

sveshnikov@list.ru

ABSTRACT

The article examines the formation of compositional categories in the Middle Ages. These ideas naturally arose as a reaction to the collapse of ancient philosophy and ethics. The article shows that the image of a medieval composition was primarily a symbol, an attempt to figuratively represent the unimaginable, the transcendental. Medieval images were supposed to bring a person as close to the sense of the Divine as possible by contemplating the entire complex of symbolic images. The concept of light, shadow and color as a philosophical and aesthetic foundation for artistic representation, based on a holographic model of everything that exists, was rather noteworthy during this period. In the medieval composition, the tasks of organizing a plane, space, and plot cannot be considered as independent, since the artists actually didn't face them.

keywords

Middle Ages, symbol, composition, light, color

for citation

Sveshnikov A.V. Features of Medieval compositional representations. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 2, pp. 181–190. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-181-190>

¹ **Alexander V. Sveshnikov**

Dr. Sci. (in Art History), Professor, Department of Drawing and Painting (VGIK).

AuthorID: 903705

Бытовавшее со времен гуманистов и просветителей мнение о Средних веках как о застойном, косном периоде, противопоставление Средневековья Новому времени с его динамичностью и прогрессом уступает сейчас место иному взгляду на это сложное явление. Средневековая культура современной наукой оценивается как противоречивое явление, давшее жизнь многим ныне существующим направлениям изобразительного искусства, которое в этот период отличается сложностью и своеобразием.

М. Алпатов писал, что средневековое искусство во всех его проявлениях отказывается от трехмерной композиции и свободно движущихся в пространстве фигур высокого эллинизма. Средневековые мастера ставили себе новые, незнакомые для античности задачи. Однако сегодня ученые сходятся во мнении, что все значительно сложнее и художественные представления этого периода не так просто соотносятся с нашими взглядами. У А.Я. Гуревича мы читаем, что Средние века трудно понять, опираясь на логику, установленную Аристотелем. Слишком многое в ту эпоху кажется иррациональным, противоречивым, если не уродливым.

Эстетические представления Средневековья закономерно возникли как реакция на распад античной философии и этики, являясь необходимым продолжением борьбы человека за сохранение жизнеутверждающей художественно-нравственной позиции.

«Можно сказать (с известными оговорками, конечно), что человек Средневековья жил как бы двумя жизнями: одной — официальной, монополярной, серьезной и хмурой, подчиненной строгому иерархическому порядку, полной стра-

ха, догматизма, благоговения и пиетета, и другой — карнавально-площадной, вольной, полной амбивалентного смеха, кощунства, профанаций всего священного, снижений и непристойностей фамиллярного контакта со всеми и со всем. И обе эти жизни были узаконены, но разделены строгими временными границами», — пишет М.М. Бахтин [3, с. 220].

В изобразительном искусстве все это проявляется в своеобразных, вычурных пропорциях, невероятно усложненных и замысловато сплетенных узорах-переходах одного изображаемого существа в другое — растений в людей, фантастических животных в своды мироздания. Химеры готических соборов мирно сосуществовали с аскетическими скульптурными изображениями и возвышенными по своей тематике витражами.

Социально-психологическая компенсация этого явления проявлялась в композиции средневекового изобразительного искусства в виде «текущих символов», претерпевающих фантастические превращения. Отсюда такое внимание к пластике, линиям, к графическим средствам. Решение этих задач в пространственных изображениях технически сложно, а для того времени было просто нереальным. Видимо, поэтому одна из причин активного ухода от иллюзии глубины в композициях была в невозможности найти адекватные изобразительные техники для передачи «текучей символики».

В отношении символов средневекового искусства необходимо сделать одно уточнение: «...поскольку божество заключало в себе тайну принципиально непостижимого, оно не раскрывало до конца своей первосущности ни в одних из своих подобию, ибо “запредельный образ пре-

восходит слабое свое изображение» [2, с. 11]. Поэтому и всякое изображение бога и божественного представляло собой иносказание, знак чего-то другого», — читаем мы в книге Даниловой [4, с. 11].

Изобразительный текст не должен был пониматься буквально. В трактате Дионисия Ареопагита «О небесной иерархии» есть глава «О том, что Божественные и небесные предметы прилично изображаются под символами, даже с ними несходными», где Дионисий предостерегает от примитивного понимания священных изображений. Он пишет, что не следует представлять себе грубо, как это делают невежды, небесные и умные богоподобные силы, носящие «скотский облик волков или звериный вид львов, с изогнутым клювом орлов или птичьими перьями. Не следует, — пишет он, — изображать, будто на небе находятся огневидные колесницы, вещественные троны, нужные для восседания на них Божества, многоцветные кони, военачальники, вооруженные копьями, и многое тому подобное, показанное нам Св. Писанием под многообразными таинственными символами... Ибо явно, что Богословие употребило священные пиитические изображения для описания умных Сил, не имеющих образа, имея в виду, как выше сказано, наш разум, заботясь о свойственной и ему средней способности возвышаться от дольного к горнему и приспособляя его понятиям свои таинственные священные изображения» [2, с. 6–7]. Далее Дионисий пишет: «Несравненно приличнее употреблять изображения, несходные с ними (с Высшими силами), которые показывают, что они превыше всякой вещественности» [2, с. 10].

Художественный образ средневековой композиции был символом. Символы —

это несходные подобия, слабая попытка нашего разума представить непредставимое.

Таким образом, средневековые изображения были направлены на то, чтобы вызвать у человека чувство Божества, как можно более приблизить его к этому чувству путем созерцания всего комплекса символических изображений, раскрыть перед ним «образный ряд», воспринимая который зритель охватывает весь «текст», всю полноту смысла, выходящего за рамки конкретного изображения. Здесь есть набор повторяющихся композиционных формул, зрительных канонов, но предполагалось, что они не изображают божественную сущность, а лишь создают предпосылки для чувственного приобщения к ней.

«Создается сложная, многослойная образная структура, — пишет Данилова, — расшифровка которой требовала от зрителя не менее сложных, многоступенчатых мыслительных операций». И средневековый зритель, так же как средневековый художник, был настроен на этот умозрительный характер восприятия. «На нарисованное следует телесным оком смотреть так, чтобы разумением ума постичь и то, что не может быть нарисовано» [4, с. 35–36]. На художественные и композиционные представления человека Средневековья оказывало большое влияние его твердая уверенность в том, что многого, и тем более самого главного, «телесное око не может увидеть в картине», ибо «этого нельзя показать на плоскости» [4, с. 36]. Художник не в силах полностью воплотить идею произведения через зримые образы, а зритель не может воспринять ее чисто зрительно: главное можно только представить себе мысленно — «все сие испытывается разумением сердца» [4, с. 36].

Амбивалентные противоречия средневекового мировоззрения и искусства так напоминают амбитендентные реакции подростков с их «философскими интоксикациями» и попытками объяснить раскрывшийся перед их зреющим разумом гигантский, противоречивый и сложный мир, значительно превосходящий по своему устройству бывшее у них до того младенческое представление.

Но не будем слишком идеализировать Средневековье, делая из него новую «золотую легенду». Однако Средневековье и не было крушением культуры — это был достаточно болезненный переход от Античности к новой, более высокой степени зрелого общественного сознания, к Возрождению, с принципиально новой активно-созидательной концепцией эстетического мировосприятия, с принципиально иной композиционной структурой построения произведения искусства.

Очень интересной для Средневековья была концепция света как философско-эстетической основы художественного изображения.

Для современного художественного мировоззрения проблема света имеет во многом технический характер: свет лепит форму, образует тени, мы говорим о существовании светового пространства, светотональных отношениях. Таким образом, все нередко сводится к графическому мастерству, к рисунку, к средству выявления и лепки формы. Смысловая нагрузка ограничивается передачей настроения: резкими контрастными или мягкими световыми отношениями создается то или иное чувственное впечатление. Свет для современного художественного мироощущения в первую очередь все-таки физическая категория, важное изобразительное средство

и лишь затем философско-эстетическое понятие.

Такой подход существовал не всегда. Он является результатом длительного культурного развития, изменения философских и естественнонаучных представлений о природе света. Для нас свет есть излучение, волна, частица, энергия, падающая на тело и отражающаяся от него и позволяющая увидеть в отраженном свете освещенное тело.

Все это настолько очевидно для нашего мировосприятия, что представить себе иную трактовку достаточно сложно. Но иная трактовка была. Если во времена Античности полагали, что свет бывает двух родов: исходящий извне и исходящий изнутри тела, то в Средние века свет рассматривался, прежде всего, как философско-теологическая категория.

Отождествление Бога со светом встречается в Новом Завете, в противопоставлении ветхозаветной концепции, согласно которой Бог является творцом света. Написанное, как считают, под влиянием эллинистических мистерий Евангелие от Иоанна утверждает божественную метафизику света: «Бог есть свет, который во тьме светит, и тьма не объяла его» [4, с. 81].

Позднее представление о Боге-свете трансформируется в идею света как эманацию Бога, как динамическое истечение божественной энергии. Аврелий Августин ввел две категории: сотворенного и несотворенного света. Несотворенный (нетварный) свет — это истина в себе, Бог как таковой. Сотворенный (тварный) свет — производное нетварного, проявление истины в форме религиозного озарения.

Своеобразно трактовалось и понятие темноты, точнее, божественной темноты. Согласно Псевдо-Дионисию Ареопагиту,

нетварный свет Августина — это «сверхсветлый мрак», по существу, сверхсильный свет, недоступный обычному восприятию, недостижимый свет, в котором обитает Бог. Лишь достойные могут воспринимать его, т. е. во мраке увидеть этот сверхсветлый свет.

Как видим, в изображениях, созданных средневековыми художниками, свет имеет совершенно иное смысловое значение, чем мы это обычно себе представляем. «Знаменательно, что в мозаике свет существует как категория не изображенная, а реальная; это естественный свет, проникающий через окна храма, или искусственный свет светильников, но при всех случаях живой и движущийся, заставляющий жить и изменяться мозаику» [4, с. 83–84]. Свет средневековых изображений несет свою особенную функцию, он «изливается на зрителя», не моделирует форму предметов, а преломляется в них, чтобы быть самому лучше воспринятым. Он рассчитан на восприятие его самого как художественного объекта. Поэтому в средневековом изображении композиция строится так, как если бы это было «окно из мира», а не как это будет позже в картинах Возрождения — «окно в мир». Композиционное мышление здесь очень отличается от современного. Чтобы понять смысл, мы должны смотреть не внутрь пространства иконы, а воспринимать то, как она изливает на нас Божественный свет, в котором различаются образы возвышенного. Это свет трансцендентный, прорыв божественного бытия, озаряющего все внутри пространства, в котором пребывает зритель, и пространство его собственной души.

Такой подход органично связан с голографической моделью целостности. Из-

бранный увидит в сверхсветлом сиянии каждый отдельный, самый маленький предмет, а в нем всю целостную божественную сущность. Можно даже сказать, что голографическая целостность — это следствие концепции «сияния», света извне, озаряющего внутренний мир человека и как бы заполняющего его равноценно воспринимаемыми частями.

Сверхсветлый мрак, нетварный свет не находится где-то далеко вовне. Он существует везде вокруг, так же, как везде существует вездесущий Бог. Поэтому нет источника света сверхсветлого мрака, нет точки, приближаясь к которой, мы бы все глубже и глубже постигали абсолютную истину. Абсолютная истина, по средневековой концепции, может быть постигнута в состоянии озарения в любой точке пространства, в любом месте, в любом помещении.

Поэтому светотень как художественно-композиционное средство в средневековом изобразительном искусстве по существу отсутствует. Ведь там нет задачи лепки формы, построения пространства, там стоит задача «организации свечения». Изображенные фигуры «движутся, идут и возвращаются по прихоти блуждающих солнечных лучей, и вся поверхность мозаики пребывает в волнении, подобно водам морским», — пишет Венанций Фортунат [4, с. 84].

Организация свечения есть, по сути, организация струящегося через проем света для более доступного понимания его божественной сути и достижения у созерцающего состояния озарения. Интерьер собора наполняется светом — такова цель изображений: «Ибо здесь родится свет, плененный, он царит здесь свободно», — гласит надпись в Архиепископской капелле в Равенне.

Ясно, что сказанное относится не только к мозаике, но и к фреске, витражу — любому изображению вплоть до миниатюры, которая также является как бы прорывом извне.

И. Данилова пишет: «Таким образом, возникает двойная шкала оценок: на уровне изобразительных средств свет в средневековой мозаике существует как категория чувственная, реальная, материальная; в то же время на уровне смысловом, образном свет фигурирует как категория трансцендентная» [4, с. 84].

Если быть достаточно последовательным, то придется признать, что двойственность культуры образованных и необразованных, грамотных и «простецов» отражалась как на восприятии, так и на создании художественных композиций в эпоху Средневековья, подчас сильно меняя только что описанные подходы. Все, что сейчас говорилось о категории света и ее композиционном значении, в «низах» воспринималось по-иному. Существовала выраженная фетишизация изображений, глубоко суеверное отношение к произведениям искусства. К.М. Муратова пишет, что о чудодейственной силе статуй, икон, реликвариев с наивным восхищением повествуют средневековые легенды, не забывая иногда упомянуть и создавшего их автора.

«Низкий» уровень неграмотных простецов вносил в элементы художественной композиции свои существенные черты. Поэтому, «организуя божественное свечение», мастер умозрительно, чисто интеллектуально мог это осознавать. Но на более простом, чувственном уровне творчество художника нередко отражало господствовавшие в народе архетипические образы, свойственные примитив-

ным, менее грамотным, «низким» слоям общества. Поэтому не стоит удивляться, что в узорах «божественного свечения» мы подчас видим далеко не ангельские лики химер. Сознание и бессознательное в средневековом художественно-композиционном мышлении было не менее противоречиво, чем у современного человека. При этом эстетико-философская позиция накладывала неизгладимый отпечаток на стилистику изобразительного языка, сильно отличающегося от современного. Без учета трансцендентного содержания понять эту стилистику невозможно, не прибегая к наивным предположениям об элементарной художественной неграмотности мастеров Средневековья, о будто бы неизвестной им прямой перспективе или неумении пропорционально изображать человека так, как это делали до них греки.

Только в XIII веке начинается новый этап художественно-композиционных исканий, переход от средневековых взглядов к Возрождению. В учении Джованни Бонавентуры¹ о свете появляются новые подходы, более близкие к современным. Свет начинает рассматриваться в трех ипостасях: божественной, духовной и телесной. Последнее следует рассматривать как освещение. Появляется представление о телесных тенях, о зримой форме предметов, проявляемой телесным светом.

Все сказанное о свете можно отнести и к цвету. Цвет имел в то время символическое значение и рассматривался как частный случай проявления света, а отнюдь не как способ выражения окра-

¹ Джованни Фиданца Бонавентура (1221–1271) — философ-схоласт, представитель ортодоксально-мистического направления в средневековой философии.

шенности предметов. Понятие собственного, локального цвета появилось значительно позже.

В этой связи важно понимать, что основные композиционные средства в произведениях Средневековья несут иную функцию и имеют иной смысл, во многом противоположный нашим представлениям.

Итак, говоря о композиции Средневековья, мы не можем рассматривать как самостоятельные задачи организацию плоскости, пространства, сюжета, потому что они, в сущности, не стояли перед художниками. Если мы хотим быть точными и не прикладывать наши собственные представления к совершенно иной основе, то, анализируя композиционные построения и художественное мышление Средних веков, придется пользоваться скорее теологическим, чем композиционным категориальным аппаратом.

Проблема композиции Средневековья очень интересна, потому что это время мало похоже на наше и еще недостаточно изучено. Но на том уровне понимания, на котором мы находимся, можно говорить о постепенном закономерном разрушении эстетической концепции Средневековья из-за обострения внутренних противоречий.

Действительно, если источник истины в прошлом, а задача художника лишь в повторении, копировании, соблюдении канона, если источник абсолютной истины существует вечно и основная цель — сохранить способность к озарению в реальном мире, ограниченном Творением и Апокалипсисом; если к тому же этот источник, выражаясь современным языком, пространственно не локализован, а голографически равномерно распределен, —

то снимается всякая разница между внешним и внутренним.

В этом случае пропадает даже сама необходимость создания «проема» для прорыва божественного света извне вовнутрь. Возникает идея равнозначности пространства, становится искусственным противопоставление мира земного и мира небесного, времени вечного и времени сотворенного, и вся целостность распадается на самодостаточные, бесконечно малые части, лишённые всякого различия. Средневековая концепция целостности, доведенная до своего логического завершения, превращается в голографическую модель мира, которая на том уровне общественного сознания неминуемо приводит к ее саморазрушению и самораспаду.

Чтобы этого не произошло, все большее значение начинают приобретать представления о возможности и необходимости приближения к источнику «света истины», приближению и пространственному, и временному. Источник «выносятся» бесконечно далеко вовне, а целью становится сам процесс приближения к нему. Это радикально отражается на композиционном мышлении: идея «проема» постепенно превращается в идею «окна». Организация движения извне — в организацию движения вовне, в мир божественный, мир вне нас.

Эта новая мысль, проявляющаяся, в частности, в идеях Бонавентуры, также находит свое подтверждение в библейском учении, согласно которому человек создан по подобию Божьему, а следовательно, наделен способностью творить.

Поэтому концепция изображения, направленного вовне, сливается с концепцией творения мира, в котором принимает участие и человек. Представления

о художественном ремесле превращаются в представления о художественном творчестве. Во взглядах позднего Средневековья зарождаются идеи Возрождения, начинают развиваться новые композиционные принципы, иные приемы построения пространства, формы, новое отношение к цвету... Наступает эпоха картины.

На примере краткого исторического обзора композиции Средних веков становится ясно, что современные представления о композиции появились не сразу, хотя предпосылки были уже достаточно давно, что формы композиционного мышления менялись в зависимости от философских и религиозных представлений.

Дробность, характерная для древнего композиционного мышления, в той или иной степени сохраняется вплоть до XV века. Для ее преодоления мало было перейти от политеизма язычества к христианскому вероучению. Необходимо было признать право человека на творчество, чтобы последовательно сформулировать системное представление о мире, системное миропонимание.

Пока человеку отказывалось в праве на «сотворчество» вместе с Богом, или, точнее, пока не была признана возможность продолжения божественного творения «через человека», его руками, не удавалось сформулировать целостное мироощущение. Противоречия средневековой голографической модели мира разрушали целостность. Единство элементов в целом — краеугольная посылка композиционного мышления — могло быть непротиворечиво объяснено только с по-

мощью представлений об иерархических системах, в которых человеку отводилась роль активного элемента, способного в определенной мере влиять на мировые процессы.

До тех пор, пока за элементами в системе принципиально не признавалось право на активность и свободу, иерархия всякий раз распадалась на равнозначные части, и наоборот, когда такая активность и свобода допускались, когда допускалась частичная независимость элемента, тогда художественные ментальные модели целостности становились более устойчивыми.

Этот парадокс человечество выстрадало в результате болезненного распада средневековой модели мира. Но, забегаю вперед, надо сказать, что предстояло еще одно испытание, пережитое в наше время — в эпоху краха идей Возрождения: чрезмерный оптимизм относительно свободы творчества привел человека (как элемент системной мировой модели) к отрыву от природных корней и собственно-му духовному распаду². Признание того, что человек может все, в том числе и познавать безгранично, породило дробность навыворот, привело к обратной стороне той же голографической модели, когда отдельные элементы становятся одинаково независимыми от целого.

Но в XV веке до этого разочарования было еще очень далеко. Оптимизм креативной теории только набирал силу.

2 Об этом подробно см.: Юнг К.Г. Проблема души современного человека. В кн.: Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. С. 203–222.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов М.В. Композиция в живописи: исторический очерк. М.; Л.: Государственное издательство «Искусство», 1940. 128 с.
2. Ареопagit Дионисий. О небесной иерархии / пер. с греч. 6-е изд. М.: Синод. тип., 1898. 63 с.
3. Бахтин М.М. Проблема поэтики Достоевского. М.: Худ. лит., 1972. 470 с.
4. Данилова И.Е. От Средних веков к Возрождению. (Сложение художественной системы картины кватроценти). М.: «Искусство», 1975. 127 с.

REFERENCES

1. Alpatov, M.V. Kompoziciya v zhivopisi: istoricheskij ocherk [Composition in painting: historical sketch]. Moscow, Leningrad, Iskustvo Publ., 1940. 128 p. (In Russ.)
2. Areopagit, Dionisij. O nebesnoj ierarhii [On the heavenly hierarchy]. 6nd. ed. Moscow, Sinod. tip. Publ., 1898. 63 p. (In Russ.)
3. Baxtin, M.M. Problema poe'tiki Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's Poetics]. Moscow, Xud. lit. Publ., 1972. 470 p. (In Russ.)
4. Danilova, I.E. Ot Srednih vekov k Vozrozhdeniyu. (Slozhenie hudozhestvennoj sistemy kartiny kvatrocento). [From the Middle Ages to the Renaissance. (The Composition of the Artistic System of the Quatrocento Painting)]. Moscow, Iskustvo Publ., 1975. 127 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **14.02.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **28.02.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **25.03.2025**

ВО ВГИКЕ С 19 ПО 23 МАЯ 2025 ГОДА ПРОШЛА ДЕКАДА ВЫПУСКНИКОВ ТВОРЧЕСКИХ ВУЗОВ ПО КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМУ НАПРАВЛЕНИЮ: открытые кинопоказы, мастер-классы, творческие встречи



Отдел аспирантуры ВГИКа

ОБЪЯВЛЯЕТ 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)

КОНТАКТЫ

Тел. +7 (499) 181-34-77;

e-mail: aspirantura_cm@vgik.info

