

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 К2.

С 2025 года журнал вошел в единый государственный перечень научных изданий (ЕГПНИ) — «Белый список» третьего уровня.

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.



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

Учредитель и издатель журнала:

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова

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. Харитонова

Редактура текстов на английском языке:

Лаборатория зарубежного кино ВГИКа

Отпечатано в типографии:

ООО «Канцлер» 150008, г. Ярославль,
ул. Клубная, 4–49
Заказ № 5639

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 искусствоведения, 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. Аберистунт (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 искусствоведения, профессор, директор НИИКК ВГИКа (Москва, Россия)

КАРАБАЕВ Дмитрий Львович

кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИКК 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 НИИКК ВГИКа (Москва, Россия)

МАНЬКОВСКАЯ Надежда Борисовна

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

МАРИЕВСКАЯ Наталья Евгеньевна

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

МИХЕЕВА Юлия Всеволодовна

доктор искусствоведения, 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)

ПЕРЕЛЬШТЕЙН Роман Максович

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

ПРОЖИКО Галина Семеновна

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

РЕЙЗЕН Ольга Кирилловна

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

РОМОДАНОВСКАЯ Нина Борисовна

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

РОСТОЦКАЯ Марианна Альбертовна

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

РУСИНОВА Елена Анатольевна

доктор искусствоведения, 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 искусствоведения, 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 искусствоведения, доцент, заместитель директора — начальник Аналитического отдела НИИКК 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 искусствоведения, 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.

Since 2025, the journal has been included in the Unified State List of Scientific Publications (EGPNI), a third-level "White List".

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. KOBLENIKOVA

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

Nina A. KOCHELYAIEVA

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	
Загадка одного вгиковского диплома (о короткометражном фильме С. Параджанова «Андриеш», 1952) С.А. Смагина, В.В. Виноградов	8
Белорусский след в развитии кинодокументалистики Восточной Сибири К.И. Ремишевский	19
Деревня в советском кино: от соцреалистического рая до внесоветского пространства Н.В. Котик	33
Киноплакат как инструмент рекламы фильма Е.М. Михалкина	47
Синтез культур и религиозно-мифологические модели в образной системе фильма А. Аскольдова «Комиссар» Е.М. Пищита	62
Эволюция образов сексуальности в советском кино 1960-х годов: между идеологическим контролем и зрительским запросом Н.Б. Ромодановская	74
ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО	
Трансформация антимессиянского дискурса в картине Тодда Филлипса «Джокер: Безумие на двоих» М.А. Пальшкова	87
Человек и мир в фильмах Вахида Джаилильванда Н.Г. Григорьева, И.В. Морозова	108
СОВРЕМЕННЫЙ КИНОПРОЦЕСС	
Ценностно-смысловые аспекты взаимодействия массового российского кино со зрителем Р.В. Фролова	124
ТЕОРИЯ КИНО	
Кросс-культурные аспекты становления выразительного языка технических визуальных искусств на Западе и в Китае С.А. Дзикевич, Ху Цзямин	142
«Медленное кино» и «скудный» видеоарт: к вопросу о темпоральности экранного образа А.Д. Першеева	156
Биография как универсальная структура фильма Д.С. Осинкин	171
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО	
Становление художественно-композиционной теории в эпоху Возрождения А.В. Свешников	182

HISTORY OF NATIONAL CINEMA

- 8 **The Mystery of a VGIK Graduation Project (Sergei Parajanov's short film "Andriesh", 1952)**
Svetlana A. Smagina, Vladimir V. Vinogradov
- 19 **Belarusian Trace in the Development of Documentary Film in Eastern Siberia**
Kanstantsin I. Ramisheuski
- 33 **The Village in Soviet Cinema: From Socialist Realist Paradise to Non-Soviet Space**
Nikita V. Kotik
- 47 **Movie Poster as a Tool for Advertising a Movie**
Ekaterina M. Mikhalkina
- 62 **Synthesis of Cultures and Religious and Mythological Patterns in the Imagery of A. Askoldov's Film "Commissar"**
Evgeny M. Pischita
- 74 **Evolution of Sexuality Representations in Soviet Cinema of the 1960s: Between Ideological Control and Audience Demand**
Nina B. Romodanovskaya

WORLD FILM HISTORY

- 87 **The Transformation of Anti-Messianic Discourse in Todd Phillips' Film "Joker: Folie à Deux"**
Maria A. Palshkova
- 108 **Man and the World Around in Vahid Jalilvand's**
Natalya G. Grigorieva, Irina V. Morozova

MODERN FILM PROCESS

- 124 **Axiological Aspects of the Interaction Between the Mainstream Russian Cinema and the Audience**
Rimma V. Frolova

FILM THEORY

- 142 **Cross-Cultural Aspects of the Expressive Language of Technical Visual Arts Becoming in the West and in China**
Sergey A. Dzikevich, Hu Jiaming
- 156 **"Cinema of Slowness" and "Boring" Video Art: Rethinking Time in the Moving Image"**
Alexandra D. Persheeva
- 171 **Biography as a Universal Film Structure**
Dmitry S. Osinkin

FINE ARTS

- 182 **The Formation of Artistic-Compositional Theory at the Renaissance**
Alexander V. Sveshnikov

НАЧАЛО УЧЕБНОГО ГОДА – ЭТО И СТАРТ НОВОГО НАУЧНОГО!

С 29 сентября по 03 октября 2025 года во ВГИКе пройдет III Международный фестиваль студенческих фильмов стран СНГ «Восхождение». Начиная с 2023 года Всероссийским государственным университетом имени С.А. Герасимова (ВГИК) при поддержке Министерства культуры Российской Федерации и Межгосударственного фонда гуманитарного сотрудничества государств-участников СНГ в рамках фестиваля реализуется международная программа «Кинообразование: совместные образовательные проекты государств-участников стран СНГ». В рамках Международного студенческого кинофестиваля стран СНГ «Восхождение», объединяющего лучших студентов и педагогов творческих вузов, проводится конкурс фильмов, мастер-классы, международные научные конференции как профессорско-преподавательского состава, так и студентов.

С 25 ноября по 26 ноября 2025 года Научно-творческий центр киномузыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского и Научно-исследовательский институт киноискусства и кинообразования Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова при участии Эйзенштейн-центра проводят Международную научно-практическую конференцию «Броненосец “Потемкин” и звукозрительный контрапункт: взгляд из XXI века».

Конференция приурочена к столетию одной из важнейших кинолент в истории мирового кинематографа — фильма «Броненосец “Потемкин”» Сергея Эйзенштейна.

К участию приглашаются специалисты в области медиаискусств, музыкального и киноискусства, студенты и аспиранты профильных творческих вузов.

Подробная информация по адресу: <https://www.mosconsv.ru/eventdet/194472>.





Загадка одного вгиковского диплома (о короткометражном фильме С. Параджанова «Андрееш», 1952)



С.А. Смагина¹, В.В. Виноградов²

Научно-исследовательский институт киноискусства и кинообразования (НИИКК) Всероссийского государственного университета кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК).

ORCID ID: 0000-0002-8502-5383

smagina_sa@vgik.info

ORCID ID: 0000-0002-6325-6092

vinogradov@vgik.info

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена недавней сенсационной находке, сделанной во ВГИКе при оцифровке киноархива. Обнаружена считавшаяся утерянной дипломная короткометражная работа С. Параджанова «Андрееш» (1952). При просмотре картины выяснилось, что ее содержание совсем не соответствует описанию, которое дал в своей книге «В оправдание этой жизни» присутствовавший на защите диплома известный киновед Р.Н. Юренев. Авторы статьи обратились к архивным материалам и попытались с опорой на документы воссоздать историю этой таинственной защиты. Решить загадку до конца им не удалось, но они смогли обнаружить много интересного материала, связанного с этой страницей творческой биографии великого режиссера.

ключевые слова

советский кинематограф, С. Параджанов, «Андрееш», дипломная работа, Ю. Схиртладзе, А. Довженко, Р. Юренев, С. Герасимов

для цитирования

Смагина С.А., Виноградов В.В. Загадка одного вгиковского диплома (о короткометражном фильме С. Параджанова «Андрееш», 1952). *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 3. С. 08–18. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-8-18>

¹ **Светлана Александровна Смагина**

доктор искусствоведения, доцент, заместитель директора — начальник Аналитического отдела НИИКК ВГИКа. AuthorID: 919685

² **Владимир Вячеславович Виноградов**

доктор искусствоведения, профессор, директор НИИКК ВГИКа. AuthorID: 159306

© С.А. Смагина, В.В. Виноградов, 2025

The Mystery of a VGIK Graduation Project (Sergei Parajanov's short film "Andriesh", 1952)

Svetlana A. Smagina¹, Vladimir V. Vinogradov²

Scientific Research Institute of Cinematography and Film Education (NIIKK),
S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK).

ORCID ID: 0000-0002-8502-5383

smagina_sa@vgik.info

ORCID ID: 0000-0002-6325-6092

vinogradov@vgik.info

ABSTRACT

The article is devoted to a recent sensational discovery made at VGIK during the digitization of its film archive. The presumably lost short film "Andriesh" by S. Parajanov was found. The viewing of the film revealed an obvious discrepancy between its content and the description given by Rostislav N. Yurenev, a renowned film critic, who attended the presentation of the graduation film, in his memoirs "In Justification of This Life" (Р.Н. Юрнев, «В оправдание этой жизни», М., Материк, 2007). The authors of the article attempted to research into the history of this mysterious event based on the available archival documents. Although unable to solve the mystery, they managed to discover a lot of interesting material related to this page of the great director's artistic career.

keywords

Soviet cinema, S. Parajanov, Andriesh, diploma work, Yu. Skhirtladze, A. Dovzhenko, R. Yurenev, S. Gerasimov

for citation

Smagina S.A., Vinogradov V.V. The Mystery of a VGIK Graduation Project (Sergei Parajanov's short film "Andriesh", 1952). *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 3, pp. 08–18. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-08-18>

¹ **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, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK). AuthorID: 919685

² **Vladimir V. Vinogradov**

Dr. Sci. (Art History), Professor, Director of the Scientific Research Institute of Cinematography and Film Education, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK). AuthorID: 159306

Потрясающая находка сделана¹ в начале весны 2025 года при оцифровке фильмофонда ВГИКа. Был обнаружен дипломный фильм Сергея Параджанова и оператора Юрия Схиртладзе «Андриеш» (1952), числившийся утерянным.

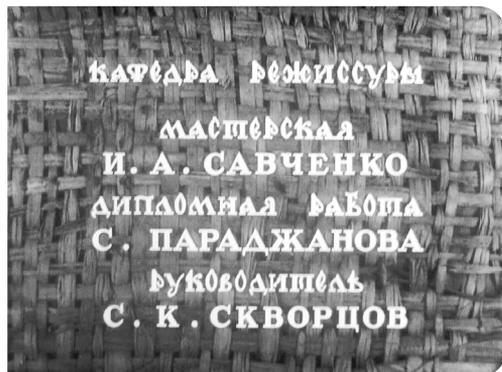


Рис. 1. Титры фильма «Андриеш» (1952)



Рис. 2. Титры фильма «Андриеш» (1952)

Долгое время считалось, что А. Довженко, который был председателем Государственной экзаменационной комиссии, увидев фильм С. Параджанова «Андриеш», благословил его и порекомендо-

вал ему Киевскую киностудию, считая, что там он сможет полностью раскрыть свое поэтическое видение. Так вчерашний студент оказался в должности режиссера-ассистента на этой студии. Собственно, сам Сергей Иосифович часто рассказывал, что попал на Киевскую киностудию исключительно благодаря Александру Довженко. Для Параджанова в этом заключался очень важный факт преемственности. Впрочем, рассказы самого режиссера о творческой преемственности не удивительны...

Однако в 2007 году как гром среди ясного неба выходит книга воспоминаний известного киноведа Ростислава Николаевича Юренева «В оправдание этой жизни», в которой он дает совершенно иную версию этих событий. Он присутствовал на защите диплома и, по его словам, спас будущего режиссера от неминуемой тройки, которую грозился поставить ему крайне недовольный фильмом председатель комиссии Александр Довженко. Вот несколько выдержек из описания Ростислава Николаевича²: *«Представил Параджанов короткометражный фильм “Андриеш” по молдавской сказке, снятый на натуре, но с большой, в рост ребенка, куклой в заглавной роли. Он сам построил эту куклу, сам водил ее, передвигая руки, ноги, губы, глаза для каждого нового кадрика, сам написал декорации, сам сделал искусственные цветы, которыми утыкал травяной покров холмика, на котором разворачивалось действие. Труд этот был чудовищный, особенно если учесть вгиковские условия, отсутствие современной аппаратуры, дефицит пленки, света, денег.*

1 Сотрудниками ВГИКа: С.К. Каптеревым, Ю.Н. Новиковой, К.И. Виноградовой, Н.В. Александровой, Э.Э. Исафиловым, Е.М. Русаковой, В.В. Исаевой, М.Б. Бояровой.

2 Здесь и далее цитаты приводятся с сохранением авторской орфографии и пунктуации.

Довженко был фильмом возмущен. В просмотровом зальчике я сидел за ним и видел, как ежился, вертелся и даже подскакивал мастер. Говорить он начал еще на лестнице, покуда мы поднимались в аудиторию, где происходили прения.

— Это какой-то кошмар! Будто оживший труп ходит по траве... Неужели автор не понимает, что реалистически сделанная кукла напоминает мертвеца! И эти искусственные цветы... От соседства с ними умирают живые травы... Да и о чем, собственно, сюжет, мысль этой сказки? Нет, нет, это антихудожественно, это ужасно... Нельзя принимать эту работу!

<...>

Я не мог не вмешаться, я рискнул перебить мастера:

— Но какой вложен труд! Все это он сделал сам, своими руками...

— Зачем? Для какой цели он это сделал?

— Но ведь нужно было такое мастерство...

— Не мастерство, а ремесло! Рукомясло, не озаренное идеей!.. Ну, ладно, примем это странное создание, но поставим тройку!

— Это значит, что ни на какой студии он не получит работы!

— А какую работу он может получить?

— Но он же талантлив!

— Не вижу, не нахожу, не могу согласиться!.. Сделаем перерыв.

Я кинулся было посоветоваться с Параджановым (которого видел в первый раз), но он куда-то запропастился. Тогда я бросился к директору ВГИКа Владимиру Николаевичу Головне, которого знал со студенческих времен, но Головня отказался вмешаться:

— Председателем комиссии для того и назначается посторонний, чтобы су-

дил независимо. Да и Александр Петрович, знаешь, не любит возражений. Нет, вмешиваться я не стану. Да и фильмика этого я не видел!

В коридоре я встретил С.А. Герасимова, с которым был мало знаком, но знал, что он радатель и покровитель молодежи. На мой взволнованный рассказ он отреагировал мгновенно:

— Да, да, я представляю себе этого Параджанова. Способный, способный... Попробую убедить Александра Петровича. Где он сейчас?

Довженко пил в нашем грязноватом буфете тепловатый и жидкий чай. Я не стал входить, чтобы не раскрывать своего участия, поэтому не знаю, как убеждал его Герасимов.

В аудиторию Довженко вернулся мрачнее тучи и, не сказав о Параджанове ни слова, объявил о следующей защите. Пока мы переходили в просмотровый зал, студенты мне сказали, что он согласился на четверку с условием, что его обременять этим "Андриешем" больше не будут. Параджанов был назначен на Киевскую киностудию, где поставил сначала ту же сказку "Андриеш", но уже с живым актером, потом пару вполне традиционных, малозначительных фильмов и пару столь же незаметных короткометражек. И лишь через десять лет неожиданно разразился "Тенями забытых предков», чудом кинематографической выразительности, одним из лучших, по моему убеждению, советских фильмов» [4, с. 547–548].

Эта история, рассказанная Юреневым, дала повод некоторым биографам режиссера усомниться в стройной и логичной истории преемственности — мэтр поэтического кино Александр Довженко

благословляет будущего классика живописно-поэтического направления Сергея Параджанова.

Например, Сергей Трымбач в своей статье «Сергей Параджанов. Тексты и контексты» пишет: «Вот, оказывается, как дело было. Уж какое там пожелание-рекомендация ехать в Киев — речь шла об отрицательной оценке дипломной работы, с соответствующими последствиями (работа в кино во вспомогательном составе где-нибудь “на высылках” и т. п.). Легко представить состояние молодого человека в тот момент: одно из кинематографических божеств грозит затоптать дорожку в светлое профессиональное будущее» [3, с. 272].

Но поскольку фильм мало кто видел (хотя после 2007 года еще были живы сокурсники, которые могли бы поделиться воспоминаниями), пролить свет на эту историю не удалось.

В обнаруженном во ВГИКе фильме (актерские пробы-эклеры к сказке Емельяна Букова) нет ничего похожего на то описание, которое дает Юренев — нет куклы, искусственных цветов, расположившихся рядом с живыми. В роли «куклы» выступает очень эмоциональная и активная



Рис. 3. Н. Крачковская в роли Андриеша

студентка актерского факультета Нина Крачковская (причем роль Андриеша играют две актрисы³). Роль сказителя (Дед) исполняет Виктор Авдюшко, озвучивает его Сергей Бондарчук, роль Гайдука — Гиули Чохонелидзе, а в роли Флоричики снялась студентка актерского факультета Роза Макагонова.



Рис. 4. В этом кадре в роли Андриеша задействована другая актриса (слева), а в роли Деда Виктор Авдюшко (справа)



Рис. 5. Кадр из фильма «Андриеш» (1952)

3 Как правило, лицо Н. Крачковской появляется на крупных планах. В остальных кадрах была задействована другая актриса, более похожая на мальчика. С учетом того, что эти кадры должны были пройти прорисовку, разницы никто не обнаружил бы.

Фильм представлял собой, в общем-то, наспех смонтированные, несколько разрозненные, в большинстве своем блестящие поэтические кадры с интертитрами и финальной надписью «конец». Фильму явно не хватило съемочного материала для полноценного рассказа истории.

Интересно, что авторы этой работы впрямую позаимствовали два кадра из фильма А. Роу «Кашей Бессмертный» (1944).



Рис. 6. Кадр из фильма «Андриеш» С. Параджанова



Рис. 7. Кадр из фильма «Андриеш» С. Параджанова (в фильме А. Роу это скала, где растет дерево с Кашеевой смертью)

Что же хотел снимать Параджанов и чем же он на самом деле защищался? Попробуем воссоздать эту историю, опираясь на сохранившиеся документы.

Совершенно очевидно, что приверженность к условности и живописной поэтичности была присуща режиссеру еще со студенческой скамьи. Он изначально и планировал защищаться сказочным сюжетом, однако другим: «До утверждения дипломной темы “Андриеш” я представил на рассмотрение кафедры сказку — “Кенди”.

Сюжет сказки следующий: маленькому негртенку рассказали сказку, “Есть страна, где белый хлопок, С неба падает прямо на землю. Если хлопком этим умыться, Станет черная кожа белой. Станет негр белый, как белый”.

Вместе с художником Алексеевым, которому предложенная тема была утверждена, как дипломная, мы начали разрабатывать эскизы и работать над литературным сценарием, не дожидаясь утверждения темы. Сказку “Кенди” не утвердили по причине сложных комбинированных съемок и павильонных сооружений» [2].

Когда замысел «Кенди» кафедрой режиссуры был отклонен, С. Параджанов обратился к другому сказочному сюжету, но не в формате игрового фильма, а анимационного, то есть к более условному формату, чем мог предложить фильм-сказка.

О том, что изначально у Параджанова был замысел снять анимационную работу по сказке А. Букова «Андреаш» с помощью входившей в те времена в практику техники «Эклер» (ротоскопирование), свидетельствует приказ № 213 от 8 июля 1950 года, согласно которому в качестве руководителя был закреплен оператор С. Скворцов и, что является показательным, корифей отечественной анима-

ции И.П. Иванов-Вано⁴ (так и не вошедший в титры найденного фильма, так как мультипликационный фильм снят не был):

«3. По ходатайству кафедры кинорежиссуры разрешаю в виде опыта, окончившему теоретический курс обучения на режиссерском факультете Параджанову С.И., выполнить дипломную работу по режиссуре мультипликационного фильма по представленному им литературному сценарию “*Андраеш*” по сказке А. Букова.

Руководителями этой работы утверждаю доцентов *Иванова-Вано И.П.* и *Скворцова С.К.*»

Далее пункт № 5 гласил:

«Директору Учебной киностудии *Левингтон Т.Л.* представить свои предложения по обеспечению съемки работ дипломантов режиссерского факультета *т. Миронера, Хуцеева, Данилова, Коренева, Озерова, Параджанова операторами-профессионалами.*

Директор ВГИКа В. Головня» [1, с. 174].

Обратившись к теоретической части диплома, представленной Сергеем Параджановым к защите, можно прочитать следующее: «*В памяти лето 1950 года. Молдавия, где я провел месяц летних каникул в маленьком селении Малаешты, белые глиняные хатки, окруженные плодовыми садами, поля виноградаря, бах-*

чи, колодезные журавли, Днестр, зеленые холмы со стадами овец, маленькие пастишки и развалины старых крепостей. Все, что окружило меня — все походило на сказку о природе.

Спустя 2 месяца я представил литературный сценарий к мультфильму “*Андриеш*” по мотивам сказки Букова. Тема диплома была утверждена Л.В. Кулешовым как актерские пробы-эклеры к мультфильму и была запущена в производство приказом директора института с прибавлением слова — экспериментально» [2].

Описание немного не соответствует по времени вышедшему приказу (8 июля 1950 года выходит приказ, если отбросить два месяца, то получается, что был он в Молдавии весной), но в общем и целом версия верна.

Итак, первое, что можно установить доподлинно, — первоначальный замысел заключался в создании мультипликационного фильма. В титрах обнаруженного фильма есть надпись «актерские пробы-эклеры», что охотно комментирует сам режиссер:

«Что еще означает слова — ЭКЛЕРЫ

В создании мультипликационного фильма бывают случаи, когда актеру приходится не только записывать свой голос на пленку, но и сниматься в роли того или иного персонажа. К этому прибегают в тех случаях, когда в режиссерском сценарии есть сложные и трудные по характеру движения и по актерской игре сцены, и художник-мультипликатор без соответствующего наглядного примера не может найти правильный рисунок поведения персонажей в этих сценах.

В этих случаях подбирается актер, внешний облик которого соответствует графическому образу персонажа. Актера

4 И.П. Иванов-Вано сам хотел снимать эту сказку, но проект был раскритикован на уровне сценария в 1950 году. См. подробнее Стенограммы и протоколы заседаний Художественного совета студии по обсуждению литературного сценария О.Л. Леонидова «Сердце храбрца», А. Флорияна «Андриеш», А.М. Якобсон «Волк и Олень» и др. РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 1. Ед. хр. 1082. (4 июня 1950 — 19 августа 1950).

гримируют, одевают в соответствующий костюм, и режиссер ставит и репетирует с ним нужную ему по сценарию сцену.

Сцена отрепетирована, оператор снимает эпизод с участием актера на пленку. Само собой разумеется, что снятый материал не пойдет в картину, но этот материал будет хорошим подспорьем для художника — «одушевителя» при работе над сценой. Обычно съемки производятся в павильоне на сукнах или в условных декорациях. Так как все эпизоды «Андреш» были на натуре я просил кафедру вынести мои съемки на пленер, что и могло способствовать не только механической



Рис. 10. Рисованный персонаж Андреша



Рис. 8. Титры из фильма «Андреш» (1952)



Рис. 9. Кадр из фильма «Андреш» (1952)



Рис. 11. Не вошедшие в фильм рисунки

помощи художника, а создать некоторые представления о фильме» [2].

Более чем через год после этого приказа мы встречаем еще один документ, касающийся съемок «Андрееша» под номером 245 от 15 сентября 1951 года:

«Для обслуживания киносъемок на натуре по дипломной работе студента режиссерского факультета тов. Параджанова С. командировать в Истринский район, в колхоз “Путь к коммунизму” сотрудников ВГИКа с 15 сентября по 17 сентября с.г. (вкл).

Зам. Директора ВГИКа Л. Кулешов». [1, с. 189]

Сами съемки режиссер комментирует следующим образом: «<...> Моя работа над дипломом с самого начала протекала в содружестве с дипломником операторского факультета Схиртладзе, но в виду некоторых обстоятельств пять съемочных дней (из имеющихся 10 дней) сняты оператором Нисским, которому были поставлены единственные условия — снимать все, как есть, не создавая никаких операторских эффектов, несмотря на то, что содержание сказки в идеальном случае требовало совершенно определенной изобразительной трактовки.

Съемочный период требовал от меня большой оперативности и смелости учитывая те обстоятельства, что не было постоянно прикрепленного оператора и администратора. Надо было себя приучить отказываться от задуманного ранее в случае невозможности реализовать идеи в принятом ранее решении, и наоборот, пользоваться оперативно в создавшейся обстановке.

На Истре, где проходили съемки, я выяснил, что на расстоянии 10 км друг от друга находятся два колхозных ста-

да, которые я объединил в одно большое, численностью в 500 голов, что создало впечатление о богатстве стада и ответственности маленького пастушка. Все проходы Андрееша со стадом были крайне сложны по съемке, т. к. стационарная камера “Дебри”, которая была в пользовании оператора, не позволяла свободно импровизировать проходы стада с пастушком, а направлять русло стада установленном кадре было почти невозможно, т. к. стадо вообще не желало двигаться. Снятым материалом я обязан колхозному ветеринару, которому я до сих пор должен вернуть с благодарностью пузырек скипидара.

Роль пастушка Андрееша — исполняет студентка Крачковская. Актерские способности актрисы весьма подходили к пластическому образу пастушка, как и внешность, что ставилось в первую очередь в выборе актера.

Флоричка — пастушка ровесница Андрееша — Макагонова, талантливая актриса, окончила ВГИК, кажется старше немного пастушка.

Дед — чабан, роль которого исполняет актер Авдюшко, должен был играть актер Бондарчук, который впоследствии озвучивал роль. Авдюшко — актер хмурый и очень скованный в движениях. Только в крупном плане пролога еле заметен тот огонь и лукавость, которые необходимы были образу.

Эпизод в лесу наиболее слабое место в работе. Причиной тому, единственное обстоятельство — отсутствие массовки и необходимого реквизита. Некоторые планы, как панорама по гайдукам более-менее удалась и зритель даже не замечает появления одного и того же актера четыре раза в разных местах панорамы.

Тревога в лагере, где был использован тот же прием, тоже удался, чего нельзя сказать о кадре Андриеша в окружении гайдуков.

Шесть человек имеющиеся в качестве массовки во всей своей красе предстали в этом кадре, представляя грозное войско — народных мстителей.

Необходимо отметить одно обстоятельство.

Для того, чтобы передать с экрана аромат сказки, необходимым был еще один убедительный компонент, как костюм и реквизит, который в конечном счете всецело лег на мою ответственность, так как учебная студия не имела никакой возможности предоставить минимум необходимого.

Весь реквизит, как бандура, флуер, булавы, сабли, точила, мельница, костюм Андриеша, Флоричики, деда и чубера был изготовлен мною лично и актерами.

После просмотра моей практической части я не раз слышал мнение, которое часто повторялось «Непонятно», что происходит.

Я признаю возможность непонимания. Черный Вихрь унес стадо Андриеша, пропала Флоричика и дед. В случае, если была какая-либо возможность создать образ Черного Вихря, кадр с улетающими овцами, был бы план испуганной Флоричики, и план пораженного громом деда и снят эпизод с дубом и желудями — подобного состояния у зрителя не было бы, у которого несмотря на то, что это эклеры и фрагменты из сказки, закономерно наблюдается тенденция к полному пониманию происходящего на экране.

Пояснить происходящее титром я не считал единственным выходом и поэтому им не воспользовался» [2].

И финальный аккорд этой дипломной истории:

«Из приказа № 210 от 27 июня 1952 года:

2. Параджанова Сергея Иосифовича, окончившего в 1951 г. теоретический курс обучения режиссерского факультета, допустить к защите дипломной работы — короткометражный художественный фильм «Андриеш».

И. о. директора ВГИК Ю. Геника».

[1, с. 228]

28 июня 1952 года решением Государственной экзаменационной комиссии была присвоена квалификация «кино-режиссер» за подписью председателя комиссии А. Довженко, директора ВГИКа В.Н. Головни.

Интерес вызывает и характеристика диплома С. Параджанова из его личного дела:

«В качестве своей дипломной работы С. Параджанов заявил режиссерскую экспликацию и некоторые экспериментальные съемки по режиссуре мультипликационного фильма, но до настоящего времени им ничего по этой работе не выполнено.

Учитывая способности т. Параджанова С.И. и практические навыки, приобретенные им на производстве художественных фильмов, его можно рекомендовать на должность ассистента-режиссера студий художественных фильмов.

Директор ВГИК В.Н. Головня

Секретарь партбюро М.А. Строчков

Декан режиссерского ф-та Ю.Е. Геника».

Теперь понятна становится формулировка «некоторые экспериментальные съемки по режиссуре мультипликационного фильма, но до настоящего времени им ничего по этой работе не выполне-

но» — защищался он не мультфильмом, а короткометражным фильмом.

После Сергея Параджанова защитился и Юрий Схиртладзе.

Приказ № 217 от 4 июля 1952 года:

«<...> Допустить к защите следующих студентов, выполнивших учебный план операторского факультета:

8. Схиртладзе Ю.В. — на тему: экранизация молдавской сказки “Андриеш” и пробы актеров к новелле “Житейские невзгоды” (по А.П. Чехову).

Директор ВГИК В.Н. Головня» [1, с. 229].

Надо сказать, что найденный дипломный фильм практически полностью повторял приложенный к пояснительной записке режиссерский сценарий. Каноническая история с творческой преемственностью Довженко — Параджанов полностью подтверждается. Понятно распределение Параджанова на Киевскую киностудию и совершенно понятны съемки его полнометражного дебюта «Андриеш» в 1954 году. Единственно, что остается неясным, — это воспоминания Ростислава Николаевича Юренева.

ЛИТЕРАТУРА

1. К истории ВГИКа. Ч. 3: 1945–1955. Док. Пресса. Воспоминания. Исслед. / сост. В. Бондаренко, под науч. ред. В. Виноградова. М.: Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова, 2006. 471 с.
2. Пояснительная записка к дипломной работе С. Параджанова (маст. Заслуж. Деятели искусств Лауреата Сталинской премии И.А. Савченко, доцента С.К. Скворцова. Руководитель диплома С.К. Скворцов, ВГИК, 1952), Центральный Государственный Архив литературы и искусства СССР. № 2900. Оп. № 2. Ед. хр. № 930.
3. Трымбач С. Сергей Параджанов. Тексты и контексты // Экранный мир Сергея Параджанова. Сборник статей / сост. Ю. Морозов. Киев: ДУХ І АІТЕРА, 2013. 336 с.
4. Юренив Р.Н. В оправдание этой жизни. Федеральное агентство по культуре и кинематографии Российской Федерации, Научно-исследовательский ин-т киноискусства. М.: Материк, 2007. 637 с.

REFERENCES

1. K istorii VGiKa [History of VGiK]. Ch. 3: 1945–1955. Dok. Pressa. Vospominaniya. Issled. / Sostavitel` V. Bondarenko, pod nauchnoj redakciej Vinogradova V. Moscow, Vseros. gos. in-t kinematografii im. S.A. Gerasimova, 2006. 471 p.
2. Poyasnitel`naya zapiska k diplomnoj rabote S. Paradzhanova [Explanatory note for S. Parajanov's thesis] (mast. Zasluzh. Deyatelya iskusstv Laureata Stalinskoj premii I.A. Savchenko, docenta S.K. Skvorczoza. Rukovoditel` diploma S.K. Skvorczoza, VGiK, 1952), Central`nyj Gosudarstvennyj Arxiv literatury i iskusstva SSSR, no. 2900, opis` no. 2, ed. xraneniya no. 930.
3. Try`mbach S. Sergej Paradzhanov. Teksty i konteksty` [Sergej Parajanov. Texts and Contexts]. E`krannyj mir Sergeja Paradzhanova. Sbornik statej /Sost. Yu. Morozov. Kiev, DUX I AITERA, 2013. 336 p.
4. Yurenev R.N. V opravdanie e`toj zhizni [To justify this life]. Federal`noe agentstvo po kul`ture i kinematografii Rossijskoj Federacii, Nauchno-issledovatel`skij in-t kinoiskusstva. Moscow, Materik Publ., 2007. 637 p.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **08.06.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **04.07.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **05.07.2025**

УДК: 791.43

[10.69975/2074-0832-2025-64-3-19-32](https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-19-32)

Научная статья | Research article



Белорусский след в развитии кинодокументалистики Восточной Сибири



К.И. Ремишевский¹

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы, Национальная академия наук Беларуси, 220072, Беларусь, Минск, ул. Сурганова, 1, корп. 2.

ORCID ID: 0000-0002-2396-772X

remika1963@gmail.com

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена специфике кинодокументального процесса Восточной Сибири с конца 1930-х по середину 1950-х годов, когда для расширения географии и тематики кинохроникальных съемок в отдаленных регионах Советского Союза создавалась разветвленная сеть кинокорреспондентских пунктов, складывались школы региональной кинодокументалистики. Рассмотрены механизмы диффузии идей и принципов экранного документализма в условиях формирования многонациональных творческих коллективов студий кинохроники Восточной Сибири. Проанализирован кинолетописный материал, снятый в годы Великой Отечественной войны кинодокументалистами киногруппы Забайкальского военного округа, в частности, белорусским фронтовым кинооператором Ю.Ф. Довнером и его коллегами В.А. Громадзинским и В.А. Каштеляном. Представлены сведения о ряде выпусков киножурнала «Восточная Сибирь» первой половины 1950-х годов.

ключевые слова

кинолетопись Великой Отечественной войны, эволюция кинодокументалистики, боевой кинорепортаж, фронтовая киногруппа, Иркутская студия кинохроники, региональный киножурнал «Восточная Сибирь»

для цитирования

Ремишевский К.И. Беларусский след в развитии кинодокументалистики Восточной Сибири. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 3. С. 19–32.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-19-32>

¹ **Константин Игоревич Ремишевский**

кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси».

AuthorID: 1141711

© К.И. Ремишевский, 2025

Belarusian Trace in the Development of Documentary Film in Eastern Siberia

Kanstantsin I. Ramisheuski¹

Centre for the Belarusian Culture, Language and Literature Researches of the National Academy of Sciences of Belarus, 1 Surganov Str., Bldg 2, Minsk, 220072, Belarus.

ORCID ID: 0000-0002-2396-772X

remika1963@gmail.com

ABSTRACT

The article addresses the situation with documentary films in Eastern Siberia from the late 1930s to the mid-1950s, when, in order to expand the geography and subject matter of newsreel footage, an extensive network of news bureaus was set in remote regions of the Soviet Union and schools of regional documentary filmmaking started to emerge. The mechanisms of the spread of ideas and screen documentary principles in multinational creative teams of East Siberian newsfilm bureaus are considered.

The article analyses the newsreel material shot during the Great Patriotic War by documentary filmmakers of the Transbaikal Military District film group, notably, the Belarusian frontline cameraman Y.F. Dovner and his colleagues V.A. Gromadzinskii and V.A. Kashtelyan. Information about a number of issues of the “Eastern Siberia” newsreel dated the first half of the 1950s is presented.

keywords

film chronicle of the Great Patriotic War, evolution of documentary film, combat film reporting, frontline film group, Irkutsk Newsreel Studio, regional newsreel “Eastern Siberia”

for citation

Ramisheuski K.I. Belarusian Trace in the Development of Documentary Film in Eastern Siberia. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 3, pp. 19–32.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-19-32>

¹ **Kanstantsin I. Ramisheuski**

Cand. Sci. (in Art History), Associate Professor, Leading Scientific Researcher, Centre for Belarusian Culture, Language and Literature researches of the National Academy of Sciences of Belarus. AuthorID: 1141711

ВВЕДЕНИЕ

Среди пока еще неопубликованных, но удивительно глубоких по содержанию и ценных по фактографии трудов советского и российского киноведа Владимира Петровича Михайлова привлекает внимание сорокастраничная статья «Некоторые методологические проблемы изучения кино» [3]. Точная дата ее написания неизвестна, но по ряду признаков статью можно датировать ориентировочно 1982–1983 годами.

На первых страницах этой работы В.П. Михайлов анализирует достижения советского киноведения второй половины 1960-х — 1970-х годов. В числе прочего он отмечает, что в эти годы «проявился новый методологический подход к исследованию истории кино: 1) исследования все чаще стали основываться на первоисточниках — фильмах и архивных материалах; 2) интерес к первоисточникам стимулировал поиск, систематизацию и публикацию основополагающих материалов по партийному, государственному руководству кино, вырос интерес к теоретическому наследию мастеров советского киноискусства; 3) начал меняться характер киноведческих исследований: рецензионному описанию отдельных произведений все чаще стало противопоставляться исследование кинопроцесса (этот тезис для автора — ключевой, в машинописном тексте слово «кинопроцесс» выделено разрядкой. — *Прим. К.Р.*), основывающееся на документальных источниках» [3, с. 5–6].

Перечисляя маркеры эволюции киноведения тех лет, В.П. Михайлов приветствует «процессы формирования национальных кадров киноведов в союзных республиках, а также начало работы по созданию

историй национальных кинематографий; попытки сотрудничества киноведов союзных республик в коллективной разработке проблем истории советского многонационального кино» [3, с. 6].

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

Акцентируя внимание на необходимости перехода от «рецензионного описания отдельных произведений» к «исследованию кинопроцесса» с учетом влияния на его характеристики множества обстоятельств, в том числе и «внехудожественных», В.П. Михайлов имеет в виду методологическую непродуктивность такого вида киноведения (он называет его «рецензионным киноведением»), которое ориентировано на «написание “историй” создания шедевров киноискусства и составление их перечней» [3, с. 6].

С позиций дня сегодняшнего заметим, что далеко не все положительные тенденции, отмеченные В.П. Михайловым в начале 1980-х годов, получили дальнейшее развитие. Вместе с тем нельзя не признать того факта, что методология, основанная на выявлении сложных закономерностей эволюции кинопроцесса, оказывается особенно плодотворной при изучении ранее неизвестных сегментов киноиндустрии, отдаленных от нас многими десятилетиями.

РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Одним из интереснейших сегментов кинопроцесса некогда единой страны, ждущим своих исследователей, выступает хроникально-документальный кинематограф Восточно-Сибирского регио-

на. Именно здесь явственно проявились многие из творческо-производственных тенденций, в латентном виде присущих всей советской неигровой кинематографии периода ее становления и экстенсивного роста (начало 1930-х годов), первой модернизации киноотрасли (вторая половина 1930-х годов), периода работы киногруппы Забайкальского военного округа и резервной группы фронтовых кинодокументалистов (1941–1943), а также налаживания хроникального кинопроизводства в послевоенный период (1946–1956).

Интерес к этой теме со стороны автора статьи — белорусского ученого-гуманитария — обусловлен в том числе тем обстоятельством, что становление и развитие кинопроцесса в азиатской части СССР, в частности, в Восточно-Сибирском регионе, происходило в условиях активной диффузии творческих кадров. Художественные концепции и профессиональные наработки, апробированные на студиях других регионов, а в годы войны и во фронтовых киногруппах, незамедлительно брались на вооружение кинодокументалистами Новосибирска, Иркутска, Забайкалья и Дальнего Востока. Корпоративное сообщество кинодокументалистов в те годы было крепко спаяно незримыми горизонтальными связями: успехи и неудачи конкретных режиссеров и операторов моментально становились достоянием всего профессионального объединения.

Нельзя не сказать и о том, что суровые природно-климатические условия Сибири, огромная, особенно по европейским меркам, «территория ответственности» кинохроникеров и особый менталитет сибиряков, основанный на безусловной взаимопомощи и толерантном принятии «инаковости» членов сообщества, способ-

ствовал тому, что на отдельных исторических отрезках киностудии восточной части страны иногда превращались в своего рода «творческие оазисы», в которых удивительным образом созревали условия для практической реализации сложных и смелых творческих проектов.

Прежде чем перейти к анализу особенностей творческих судеб конкретных мастеров советской кинодокументалистики и их вклада в развитие кинопроцесса в Восточно-Сибирском регионе, обратим внимание на важный, но малоизвестный факт из области кадровой политики киноотрасли 1930-х годов.

Речь пойдет о таких немаловажных для молодых кинематографистов — вчерашних выпускников ГИКа / ВГИКа — факторах, как гарантированное трудоустройство по специальности, минимальная социально-бытовая обеспеченность, возможность профессиональной самореализации и творческого роста. Так, на смену острому дефициту кинематографических кадров начала 1930-х годов, когда централизации кинохроникального производства в масштабах огромной страны придала мощный импульс всему советскому неигровому кинопроизводству, в конце предвоенного десятилетия сложилась совсем иная ситуация. Примерно к 1937–1938 годам штатные единицы творческих кадров практически всех киностудий европейской части страны были уже заняты. В это время впервые за всю историю советской кинематографии проявляется феномен «неполной занятости», а также наиболее разрушительное его проявление — неоплачиваемый «творческий простой».

Именно с такой ситуацией после окончания ВГИКа столкнулся молодой белорусский кинооператор Юлиан Довнер,

на протяжении почти десяти лет тщетно пытавшийся трудоустроиться на родную Минскую студию кинохроники, но получивший возможность снимать неигровые ленты и кинохронику на студиях Новосибирска и Иркутска. Впрочем, история «хождения по мукам» этого кинохроникера оказывается вплетенной в историю советской кинодокументалистики настолько основательно и вместе с тем причудливо, что представляется важным восстановить его личную и творческую биографию максимально полно.

Юлиан Францевич Довнер родился 6 (19) января 1910 года в Минске, в белорусской многодетной семье, где кроме него было еще четверо сыновей. Отец — Франц Антонович, машинист железнодорожной городской товарной станции, мать — Ядвига Викентьевна, рабочая депо, после рождения третьего ребенка — домохозяйка. Семья ютилась в небольшом собственном доме неподалеку от улицы Грушевской, где в довоенные годы компактно размещались дома и бараки работников минской железной дороги.

Учился в школе № 3 для детей железнодорожников. С детства интересовался художественной фотографией и живописью. Тяжелое материальное положение семьи вынудило Юлиана Довнера устроиться на железнодорожную станцию чернорабочим, переведясь в вечернюю школу. После ее окончания работал в городском коммунальном хозяйстве.

В 1931 году по направлению Белгоскино поступил на операторский факультет ГИКа/ВГИКа, успешно окончил обучение в 1936 году [8, с. 35–38].

Надежды на трудоустройство на Минской студии кинохроники и работу в белорусском кино не сбылись — директор студии Н.Х. Коржицкая в приеме на ра-

боту молодому оператору отказала, ссылаясь на отсутствие вакантных мест [4]. В одном из писем Ю.Ф. Довнера к директору Белорусской студии Н.Х. Коржицкой, сохранившемся в фондах Белорусского государственного архива-музея литературы и искусства, содержатся сведения о том, что после получения отказа в приеме на работу в родном Минске Довнер пытался обжаловать это решение у руководства Управления по производству хроникально-документальных фильмов (далее — Главкинохроника) Государственного комитета по делам кинематографии при СНК СССР (далее — Кинокомитет). В частности, молодой оператор лично изложил суть проблемы одному из видных деятелей советской неигровой кинематографии, известному кинорежиссеру Р.Г. Кацману (Григорьеву), который пообещал решить вопрос с трудоустройством в Минске до конца 1941 года [4].

Вскоре Ю. Довнер возвращается в Москву и устраивается на студию «Мостехфильм» (с момента основания в 1933 году и до начала войны — «Московская студия технических фильмов», с сентября 1941 по ноябрь 1944 года — «Воентехфильм», с 1945 по 1966 год — «Моснаучфильм», с 1966 года — «Центральная студия научно-популярных фильмов» или сокращенно «Центрнаучфильм»), где в качестве второго оператора принимает участие в создании нескольких учебно-просветительских и технико-пропагандистских лент. Одновременно с кинооператорской деятельностью занимается фотоделом, зарабатывая на жизнь съемкой фоторепортажей для московских газет.

Стремление к максимальной профессиональной самореализации принуждает Ю. Довнера ходатайствовать о переводе



Рис. 1. Юлиан Довнер в годы учебы в ГИСе. Москва. 1933 год

на Новосибирскую киностудию научных и учебно-технических фильмов «Сибтехфильм». Мотивация молодого кинематографиста очевидна: недавно созданная студия «Сибтехфильм» остро нуждается в кадрах, что сулит куда большие возможности, нежели томительное ожидание работы в многолюдной и перенасыщенной кинематографистами Москве. В декабре 1938 году его просьба удовлетворяется. Юлиан Довнер перебирается в Новосибирск и сразу же включается в съемочную работу.

Уже в первые дни войны руководством Комитета по делам кинематографии при-

нимается решение о переориентации студий научных и учебно-технических фильмов на выпуск оборонно-инструктивных кинопособий. 5 июля 1941 года на экраны выходят ленты «Воздушная тревога», «Как бороться с зажигательными бомбами», «Как обеспечить светомаскировку жилого дома» и ряд других [1]. Вся эта кинопродукция создается силами московских неигровиков, а до разработки плана видового и тематического перепрофилирования деятельности периферийных студий кинохроники руки не доходят.

1 сентября 1941 года Юлиан Довнера призывают в Красную армию, а в сентябре 1942 года зачислят в киногруппу Забайкальского военного округа (далее — киногруппа ЗабВО) на должность ассистента оператора. Отметим, что различия между оператором и ассистентом оператора во фронтовых киногруппах носили формальный характер, а должностная тарификация практически не влияла на характер работы. Самостоятельно снимать репортажи и очерки не возбранялось и ассистентам, поскольку в экстремальных условиях работы во главу угла ставился творческий результат.

Находясь за тысячи километров от основного театра военных действий, начальник киногруппы ЗабВО Василий Андреевич Каштелян (уроженец латвийского города Екабпилса, с июня 1938-го по июль 1941 года — директор и режиссер Хабаровской студии кинохроники, а с августа 1941-го по сентябрь 1943 года — режиссер Иркутской студии кинохроники [9, с. 378]) выступил режиссером-монтажером короткометражной документальной киноленты «На Забайкальских рубежах» (Иркутская студия кинохроники, 1943), первая часть которой была смонтирована



Рис. 2. Удостоверение Ю. Довнера в период работы в киногруппе ЗаБВО, подчиненной Политуправлению военного округа. Дата выдачи документа 15 июня 1942 года

из хроникального материала, снятого его подчиненными — операторами киногруппы ЗаБВО Г. Амировым, З. Бабасьевым, И. Грязновым, В. Громадзинским, Ю. Довнером, О. Зекки, Я. Смирновым и К. Широниным [2]. Исходя из монтажной структуры этой немой ленты, можно с высокой степенью вероятности предположить, что она предназначалась главным образом региональному зрителю. Не менее важно и то, что лента попала в местный прокат. В первую часть фильма вошли кадры боевой учебы бойцов и командиров Забайкальского фронта, а вторая часть, смонтированная из фронтовой киноленты, запечатлевшей сражения на Курской дуге, в районах Харькова, Ростова-на-Дону и на Северном Кавказе, была призвана восполнить у местного зрителя дефицит экранной информации о крупных победах Красной армии и коренном переломе в ходе войны.

Косвенные свидетельства позволяют говорить о том, что, невзирая на тяжелые бытовые условия, в киногруппе ЗаБВО сложилась весьма благоприятная, по-настоящему творческая атмосфера. Вероятно, все документалисты хорошо

понимали, что бороться за лидерство, находясь далеко от эпицентра важнейших событий, совершенно бессмысленно. Все члены киногруппы ЗаБВО мечтали о кинохроникерской работе на передовой, о возможности снимать там, где вершится история. Совместная работа подружила Юлиана Довнера с близким ему по возрасту и взглядам коллегой по киногруппе — Виктором Алексеевичем Громадзинским, уроженцем Якутска, который успел до войны три года поработать кинооператором на Иркутской студии кинохроники [9, с. 987]. Громадзинскому, в отличие от Довнера, не будет суждено влиться в боевой кинопроцесс и стать настоящим фронтовым кинодокументалистом, однако, будучи талантливым режиссером и организатором кинопроизводства, в 1950 году он возглавит Иркутскую студию кинохроники и сыграет важную роль как в развитии кинодокументального процесса Восточной Сибири, так и в непростой судьбе своего товарища по киногруппе ЗаБВО.

Забегая по хронологии событий вперед, отметим, что не только Юлиану Довнеру, но и еще одному выходцу из киногруп-

пы ЗабВО — Якову Смирнову — летом 1944 года доведется снимать яркие эпизоды освобождения Беларуси. Я. Смирнов будет зачислен в состав киногруппы 2-го Белорусского фронта и вместе с начальником группы, легендарным советским кинодокументалистом М.А. Трояновским, и другими коллегами зафиксирует на пленку освобождение белорусского города Могилева и пленение крупных немецких военачальников.

Вернемся, однако, к событиям апреля 1943 года, когда киногруппа ЗабВО была расформирована. Согласно полученному предписанию Ю. Довнер продолжил работу на Новосибирской студии кинохроники, на которую в то время была возложена ответственность за выпуск региональной (предназначенной для кинозрителя Сибири и Дальнего Востока) версии «Союзкиножурнала».

Многочисленные и настойчивые обращения Довнера в Кинокомитет с просьбами о зачислении в одну из фронтовых киногрупп были услышаны — в сентябре 1943 года его зачисляют в резервную группу фронтовых кинооператоров, а в декабре того же года переводят в очень сильную в творческом отношении киногруппу Западного (позднее 3-го Белорусского) фронта, возглавляемую выдающимся советским режиссером-документалистом А.И. Медведкиным. Зимой 1944 года в состав этой киногруппы входили два опытных и уже хорошо известных кинохроникера из Минска — Михаил Беров и Владимир Цеслюк. Появление Довнера было воспринято благожелательно, и, судя по документам, он освоил специфику боевых киносъемок в кратчайшие сроки.

Снимал действия частей Красной армии на Витебском направлении, где в кон-

це зимы 1944 года бои приняли крайне ожесточенный и затяжной характер.

В Российском государственном музее кино хранится отзыв на киноматериал, присланный 18 марта 1944 года киногруппой Западного фронта в Москву. Это один из редких документов, содержащий анализ фронтовой кинолетописи, снятой Ю. Довнером:

«Заключение Главкинохроники по материалу “Витебское направление”.

Политуправление Западного фронта. Начальнику киногруппы т. Медведкину.

Общее впечатление от материала хорошее. Он достаточно разнообразен, колоритен, и, главное, в нем есть то, что можно назвать боевой атмосферой. В работе операторов чувствуется стремление возможно ближе подойти к фронтовым событиям, отразить быт фронта, дать отдельные репортажные штрихи, характеристики, детали. <...> Попытки Лозовского, Берова, Цеслюка и Довнера дать маленькие законченные сюжеты о командирах, возвращающихся после ранения в свои части (“Комбат Лещенко” и “Капитан Лолленко”), принципиально правильны. <...> У Лозовского хорошо показано мощное движение танков по шоссе Орша — Витебск. Если бы Довнер полнее и ярче снял пехоту и разведчиков — картина получилась бы очень убедительная. Лучше сняты им пулеметчики на огневой позиции.

Особенно ценны репортажные наблюдения Берова и Цеслюка после боя. Спящие на снегу бойцы, перекурка, еда — все это очень настоящее, простое. Так же просто, без нажима, сняты ими моменты проходов наших раненых и проходы войск к передовой в пургу.

Начальник фронтовых групп Главкинохроники М. Трояновский

Редактор Н. Шпиковский» [2, с. 36–37].



Из фондов БГАКФД



Из фондов БГАКФД



Из фондов

Рис. 3–5. Кадры переправы частей Красной армии через Западную Двину, снятые кинохроникером Ю. Довнером и использованные режиссером А. Медведкиным при монтаже документальной ленты «Сражение за Витебск». 1944 год

В июле 1944 года, представляя Ю. Довнера к награждению орденом Красной Звезды, начальник киногруппы А. Медведкин характеризовал его как оператора, способного в условиях боя проявить отвагу. В ходе съемок на Витебском направлении кинохроникер получил свое первое, к счастью относительно легкое, касательное пулевое ранение.

Положительные отзывы Кинокомитета получили кинорепортажи Ю. Довнера, снятые в ходе боев за Витебск, Лиду, Гродно и в Восточной Пруссии. Часть этого материала впоследствии была использована при монтаже полнометражной эпической киноленты «Освобождение Советской Белоруссии», причем имя Ю. Довнера в титрах фильма соседствовало с фамилиями таких крупных мастеров советской кинодокументалистики, как Р. Кармен, М. Трояновский, В. Штатланд [6].

На последнем этапе войны Ю. Довнер тесно взаимодействовал с начальником своей киногруппы А.И. Медведкиным и белорусским кинооператором М.С. Беровым. Выявлен операторский монтажный лист на киносъемку, проведенную М. Беровым и Ю. Довнером 7 октября 1944 года в районе города Шталлупёнен (ныне Нестеров Калининградской области):

«Монтажный лист № 15891

Операторы М. Беров, Ю. Довнер. Пленка “Панхром”, тип 6, эм. № 74.

1. Находящиеся сейчас в гор. Шталлупёнен гражданские немцы эвакуированы из фронтовой полосы. Все они являются жителями деревни Прайсфельд (?) Гумбинненского округа Восточной Пруссии. Они частью не успели эвакуироваться с отступающими германскими частями, а частью остались добровольно. Эти считали, что уходить некуда, война

и бомбардировка всюду, война все равно проиграна Германией.

Германская пропаганда рисовала им всякие ужасы. <...> Теперь они убедились, что советские войска не воюют с мирным населением и никого не обижают. Женщины с маленькими детьми высказывают благодарность, что солдаты проявляют заботу об их детях. <...>

Операторы Беров, Довнер

Незаверенная копия. Машинопись» [5, с. 621–622].

16 марта 1945 года во время съемок наступления войск на Кенигсбергском направлении Юлиан Довнер был тяжело ранен осколками крупнокалиберного снаряда. Два десятка осколков сильно повредили голову и руку, а контузия от взрывной волны еще более усугубила положение. В «Свидетельстве о болезни» от 9 июня 1945 года, составленном комиссией Эвакогоспиталя № 5005, указано, что несколько металлических осколков извлечь не представилось возможным. После лечения в госпитале вернулся в киногруппу 3-го Белорусского фронта.

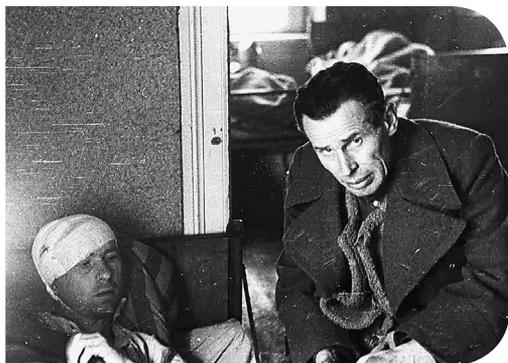


Рис. 6. Начальник киногруппы 3-го Белорусского фронта режиссер А.И. Медведкин навещает раненого Ю.Ф. Довнера в госпитале. Конец марта 1945 года

После расформирования фронтовых киногрупп приказом заместителя председателя Кинокомитета И.И. Лукашева Ю.Ф. Довнер был направлен в Минск на киностудию «Советская Беларусь» (с 1946 года — «Беларусьфильм»).

Зачислен в штат студии 7 августа 1945 года на должность ассистента кинооператора. С осени 1945 года приступил к работе: помимо ассистентских функций выполнял самостоятельные съемки для кинопериодики, главным образом киножурнала «Савецкая Беларусь».

Начиная с середины 1952 года в отношении Ю. Довнера была развернута кампания, по своим методам более похожая на травлю. Дирекция студии попыталась встать на сторону фронтовика, однако напор со стороны сочинителей злобных пасквилей с течением времени лишь нарастал. К необоснованной критике со стороны отдельных коллег по операторскому цеху за якобы некачественное выполнение своих профессиональных обязанностей добавились обвинения бытового характера, в частности указывающие на зависимость от «зеленого змия».

Решением руководства студии был отстранен от киносъемочного процесса. 10 октября 1952 года назначен на должность начальника ОТК кинолаборатории (качество проявки материала в тот период находилось на критически низком уровне, а потому эта должность воспринималась как «расстрельная»). В феврале 1954 года Ю. Довнер был переведен в цех мультипликации, где ему поручили съемку надписей и титров, что стало явно дискриминационным актом для боевого кинодокументалиста и орденоносца.

22 ноября 1954 года приказом директора киностудии «Беларусьфильм» В. Смо-

лара заслуженный фронтовой оператор был уволен с формулировкой «по собственному желанию».



Рис. 7. Юлиан Довнер с женой Верой Николаевной и дочерью Людмилой. 1947 год

С декабря 1954 по февраль 1955 года в связи с ухудшением здоровья Ю. Довнер лечился в Могилевском госпитале для инвалидов Великой Отечественной войны. Перспективы на продолжение работы в неигровом кино и какую-либо творческую самореализацию свелись к минимуму.



Рис. 8. В.А. Громадзинский (слева) и оператор Ю.Ф. Довнер в Иркутске. Ноябрь 1955 года

В этой драматической ситуации на помощь Юлиану Довнеру приходит его коллега по киногруппе ЗабВО режиссер-оператор В.А. Громадзинский, к тому времени уже пять лет возглавляющий Иркутскую студию кинохроники. Невозможность продолжить работу на родной киностудии вынуждает белорусского документалиста принять непростое решение — уехать из Минска, временно оставив жену и восьмилетнюю дочь Людмилу.

В Иркутск Ю. Довнер приезжает в августе 1955 года, сразу же принимается в штат студии и приступает к работе. За четыре месяца он снимает более десятка хроникальных сюжетов, из которых не менее пяти включаются в региональную кинопериодику: «Паровозо-вагонный завод в Улан-Удэ» (киножурнал «Восточная Сибирь». 1955. № 37); «Баргайская машинно-тракторная станция в Красноярском крае» («Восточная Сибирь». 1955. № 38); «Паровозное депо в Улан-Удэ» («Восточная Сибирь». 1955. № 40); «Празднование 38-й годовщины Октября в Иркутске, Улан-Удэ и Ангарске» («Восточная Сибирь». 1955. № 42); «Открытие нового книжного магазина в Красноярске» («Восточная Сибирь». 1955. № 46).

Результаты его событийных съемок производят на коллег и руководство студии весьма благоприятное впечатление. Ю. Довнеру предлагают возглавить корреспондентский пункт в Красноярске, на что он дает свое согласие.

В первые дни января 1956 года его командируют в Красноярск для съемки хроникальных сюжетов о промышленных предприятиях города. По прибытии на место — в условиях сильных морозов и ветров — состояние здоровья киноо-



Рис. 9. Телеграмма директора Иркутской студии кинохроники В.А. Громадзинского о скоростижной смерти Ю.Ф. Довнера, отправленная родственникам кинооператора в Минск 11 января 1956 года

ператора Ю. Довнера резко ухудшается, медпомощь запаздывает, и он умирает. Диагноз — отек головного мозга, наступивший в результате осколочного ранения в голову, полученного под Кенигсбергом в марте 1945 года.

На родине о Ю.Ф. Довнере и его трагической судьбе вспомнили лишь в 1964 году, когда в канун 20-летия освобождения Беларуси к повторному выпуску в обновленной редакции была подготовлена полнометражная кинолента «Освобождение Советской Белоруссии» (автор сценария М. Садкович, режиссеры М. Садкович и П. Шамшур, 1964) [7].

Авторство Ю. Довнера в отношении ряда фронтовых кинокадров, использо-

ванных при монтаже этой ленты, бесспорно знаковой для белорусского кино, никто не оспаривал. Имя Довнера было включено в титры новой редакции фильма. Художественный руководитель студии «Беларусьфильм» В.В. Корш-Саблин поручил найти и пригласить фронтового оператора-белоруса на торжественные мероприятия в Минск. На официальный запрос, отправленный в Иркутск, пришел неутешительный ответ: оператор Ю.Ф. Довнер проработал на студии около полугода, снял за это время десяток хроникальных сюжетов, но потом скоростижно скончался. Эта информация послужила основанием для указания его фамилии в титрах в траурной рамке.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Новизна и актуальность полученных результатов позволяют утверждать, что финишная черта под исследованиями громадного по масштабам наследия киноплёночной эпохи отнюдь не подведена — по мере того, как все более очевидной становится принципиальная несводимость наследия киноплёночной эпохи к потоку современного цифрового аудиовизуального контента, феномен ки-

нодокументализма XX столетия вызывает все больший научный интерес.

Архивный поиск, систематизация, изучение и введение в научный и общественный оборот кинохроникального наследия многонационального отряда советских, а в том числе и фронтовых кинодокументалистов, продолжает оставаться важной научной задачей, ничуть не утратившей своей актуальности для теории и практики экранного документализма XXI столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Доклад главы Государственного комитета по кинематографии при СНК СССР И.Г. Большакова членам Государственного Комитета обороны о выпуске первых оборонно-инструктивных фильмов. 5 июля 1941 года // РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 706. Л. 36.
2. Документальный фильм «На Забайкальских рубежах», Иркутская студия кинохроники // РГАКФД. 1943. Учетный № 10255.
3. Из неопубликованных работ киноведа В.П. Михайлова, заведующего сектором истории кино ВНИИ киноискусства, Москва: рукопись статьи «Некоторые методологические проблемы изучения кино» // Из личного архива доктора искусствоведения, профессора В.И. Фомина, Москва.
4. Письмо кинооператора Ю.Ф. Довнера директору Белорусской студии кинохроники [на базе Центральной студии кинохроники в Москве] Н.Х. Коржицкой с просьбой о включении его в состав фронтовой киногруппы белорусских кинооператоров, 11 сентября 1943 года // БГАМЛИ. Ф. 112. Оп. 1. Д. 1022. Л. 241.
5. Победа — навсегда! Как советские кинооператоры снимали освобождение Европы: документы и свидетельства / авт.-сост. В.И. Фомин. М.: Канон РООИ «Реабилитация», 2021. 720 с.
6. Полнометражный документальный фильм «Освобождение Советской Белоруссии. Историческая хроника» // БГАКФД. 1945. Арх. № 35_00872.
7. Полнометражный документальный фильм «Освобождение Советской Белоруссии» // БГАКФД. 1964. Арх. № 35_01331.
8. Ремишевский К.И. Фронтовые кинодокументалисты — создатели кинолетописи освобождения Беларуси. Биофильмографический справочник / К.И. Ремишевский; Нац. акад. наук Беларуси, Центр исследований белорус. культуры, яз. и лит. Минск: Беларуская навука, 2024. 231 с.
9. Создатели фронтовой кинолетописи: Биофильмографический справочник: справочное изд. / Госфильмофонд РФ; авт. вступ. ст., сост.: А. Дерябин; общ. рук.: Н.М. Бородачев; ред.: Т.В. Сергеева; оформ.: М.В. Николаенко. М.: Райдо, 2016. 1032 с.

REFERENCES

1. Doklad glavy Gosudarstvennogo komiteta po kinematografii pri SNK SSSR I.G. Bol'shakova chlenam Gosudarstvennogo Komiteta oborony o vypuske pervyh oboronno-instruktivnyh fil'mov. 5 iyulya 1941 g. [Report by I.G. Bolshakov, head of the State Committee for Cinematography under the USSR Council of People's Commissars, to the members of the State Defence Committee on the release of the first defence instructional films. 5 July 1941]. RGALI. F. 2456. Op. 1. D. 706. L. 36. (In Russ.)
2. Dokumental'nyj fil'm "Na Zabajkal'skih rubezhah", Irkutskaya studiya kinohroniki [Documentary film "On the Transbaikal Frontiers", Irkutsk Newsreel Studio]. RGAKFD. 1943. Uchetnyj. No 10255. (In Russ.)
3. Iz neopublikovannyh rabot kinoveda V.P. Mihajlova, zaveduyushchego sektorom istorii kino VNII kinoiskusstva, Moskva: rukopis' stat'i "Nekotorye metodologicheskie problemy izucheniya kino" [From the unpublished works of film historian V.P. Mikhailov: manuscript of the article "Some Methodological Problems of Film Studies"]. Iz lichnogo arhiva doktora iskusstvovedeniya, professora V.I. Fomina, Moscow. (In Russ.)
4. Pis'mo kinooperatora Yu. F. Dovnera direktoru Belorusskoj studii kinohroniki [na baze Central'noj studii kinohroniki v Moskve] N.H. Korzhickoj s pros'boj o vklyuchenii ego v sostav frontovoj kinogruppy belorusskih kinooperatorov, 11 sentyabrya 1943 g. [Letter from the cameraman Y.F. Dovner to the director of the Belarusian Newsreel Studio N.Kh. Korzhitskaya, 11 September 1943]. BGAMLI. F. 112. Op. 1. D. 1022. L. 241. (In Russ.)
5. Pobeda — navsegda! Kak sovetskie kinooperatory snimali osvobozhdenie Evropy : dokumenty i svidetel'stva [Victory — forever! How Soviet cameramen filmed the liberation of Europe: documents and testimonies]. Moscow, Kanon ROOI "Reabilitaciya" Publ., 2021. 720 p. (In Russ.)
6. Polnometrazhnyj dokumental'nyj fil'm "Osvobozhdenie Sovetskoj Belorussii. Istoricheskaya hronika" [Full-length documentary film "Liberation of Soviet Belarus. Historical Chronicle", 1945]. BGAKFFD. 1945. Arh. No 35_00872. (In Russ.)
7. Polnometrazhnyj dokumental'nyj fil'm "Osvobozhdenie Sovetskoj Belorussii", II redakciya [Full-length documentary film "Liberation of Soviet Belorussia", II edition, 1964]. BGAKFFD. 1964. Arh. No 35_01331. (In Russ.)
8. Remishevskij, K. I. Frontovye kinodokumentalisty — sozdateli kinoletopisi osvobozhdeniya Belarusi. Biofil'mograficheskij spravocnik [Frontline documentary filmmakers — creators of the film chronicle of the liberation of Belarus. Biofilmographic guide]. Minsk, Belaruskaya navuka Publ., 2024. 231 p. (In Russ.)
9. Sozdateli frontovoj kinoletopisi: Biofil'mograficheskij spravocnik: spravocnoe izd. [Creators of the frontline film chronicle: A biofilmographic handbook]. Moscow, Rajdo Publ., 2016. 1032 p. (In Russ.)

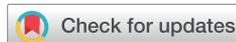
Статья поступила в редакцию / The article was submitted **23.05.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **26.06.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **30.06.2025**

УДК: 791.43.03
[10.69975/2074-0832-2025-64-3-33-46](https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-33-46)

Научная статья | Research article



Деревня в советском кино: от соцреалистического рая до внесоветского пространства



Н.В. Котик¹

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

ORCID ID: 0009-0005-4987-1362
buffalo1812@gmail.com

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается трансформация образа деревни в советском кинематографе. Для сравнения выбраны два ключевых периода — расцвет социалистического реализма 1930-х годов и пик брежневской эпохи 1970-х. Среди факторов образного переосмысления деревни назван процесс урбанизации, начало которого в Советском Союзе совпало с появлением соцреализма, а пик — с окончанием хрущевской оттепели. Примеры фильмов того и другого периода показывают, что из актуального места действия деревня в кино превращается в навсегда потерянную утопию, лишённую советского идеологического контекста.

ключевые слова

советский кинематограф, деревня, социалистический реализм, урбанизация, период «оттепели», брежневская эпоха

для цитирования

Котик Н.В. Деревня в советском кино: от соцреалистического рая до внесоветского пространства. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 3. С. 33–46.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-33-46>

¹ **Никита Вадимович Котик** аспирант ВГИКа.

© В.А. Карнюшин, 2025

The Village in Soviet Cinema: From Socialist Realist Paradise to Non-Soviet Space

Nikita V. Kotik¹

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

ORCID ID: 0009-0005-4987-1362

buffalo1812@gmail.com

ABSTRACT

The article examines the evolution of the on-screen village in Soviet cinema. Two key periods have been chosen for comparison: the heyday of socialist realism in the 1930s and the peak of the Brezhnev era in the 1970s. One of the key factors in the creative reconsideration of the concept of village is urbanization, the beginning of which in the Soviet Union coincided with the emerging of socialist realism, and the peak — with the end of the Khrushchev “thaw”. Examples of films from both periods show that from a relevant place of action, the on-screen village turns into a hopelessly lost utopia, deprived of the Soviet ideological context.

keywords

soviet cinema, village, socialist realism, urbanization, “Thaw” era, Brezhnev era

for citation

Kotik N.V. The Village in Soviet Cinema: From Socialist Realist Paradise to Non-Soviet Space. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 3, pp. 33–46.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-33-46>

¹ **Nikita V. Kotik**

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

Пространство деревни с самого начала было одним из ключевых для советского кинематографа. Это и естественно, ведь вскоре после Октябрьской революции 1917 года именно на кино возлагались надежды по воспитанию нового коммунистического сознания в умах по большей части крестьянского населения огромной страны¹. Современному кинематографу было необходимо обращаться к наиболее многочисленному классу — крестьянству. Потому герой раннего советского кино нередко происходит из деревни, да и сами события разворачиваются именно в сельской местности. С одной стороны, так зрителю легче усвоить проблематику классово-идеологических догматов. С другой — крестьянство по-прежнему имело мелкособственническое сознание, которое необходимо было искоренять.

Тем не менее нельзя сказать, что деревня оставалась главным местом действия советского кинематографа на протяжении всей истории его существования. С течением времени глобальная урбанизация дала о себе знать и в Советском Союзе — городское население постепенно увеличивалось и по итогу стало доминировать над сельским². В этой связи интересно обратиться к подсчетам, проведенным историком и исследовательницей советского деревенского кино Л.Н. Мазур, — согласно ее данным, в период с 1929 по 1940 год удельный вес фильмов о деревне к общему объему кинопроизводства составлял 19%. А вот в годы брежневского «застоя» показатель *актуальных* фильмов на сель-

скую тематику сокращается до 6,9% [6, с. 7]. Логично предположить, что в ответ на социально-культурные преобразования меняется и кинематограф — искусство по своей природе крайне современное и всегда, словно зеркало, отражающее действительность.

Конечно, нельзя утверждать, что кинематограф 1970-х годов начинает уделять внимание исключительно городскому кино — в эти и последующие годы продолжают выходить знаковые кинокартины и телесериалы, посвященные деревенской жизни: «Тени исчезают в полдень» (1971, реж. В. Краснопольский, В. Усков), «Здравствуй и прощай» (1972, реж. В. Мельников), «Вечный зов» (1973–1983, реж. В. Краснопольский, В. Усков), «Строговы» (1975, реж. В. Венгеров), «Приезжая» (1978, реж. В. Лонской), «Вас ожидает гражданка Никанорова» (1978, реж. Л. Марягин), «Сибириада» (1978, реж. А. Кончаловский) и многие другие. Деревенская тема отнюдь не пропадает из советской культуры, но, ввиду социокультурных изменений, получает дополнительное переосмысление: за счет вошедшего в полную силу процесса урбанизации и обновления темы — например, благодаря течению писателей-«деревенщиков». Соцреалистический кинематограф 1930–1950-х годов сформировал образ деревенского «рая» — достойного места для жизни советского человека, пережившего процесс коллективизации. Но со временем в советском кино складывается герой, который сначала от этого рая отказывается, а затем начинает по нему тосковать. Прежде чем прийти к этому образу в кино 1970-х годов, важно сначала обратиться к истокам — к тому, как выглядел тот самый деревенский «рай» в фильмах 1930-х, в эпоху

1 Согласно переписи населения 1926 года, численность горожан в СССР составляла 26,3 млн человек (ок. 18% от общего населения).

2 Для сравнения — по состоянию на 1979 год доля городского населения в стране составляет уже ок. 62%.

увеличения объемов кинопроизводства³ и расцвета соцреалистического метода в искусстве.

ДЕРЕВНЯ КАК ПРОСТРАНСТВО РЕВОЛЮЦИОННЫХ ПРЕОБРАЗОВАНИЙ

С признанием соцреалистической триады «народность — идейность — конкретность», случившемся во время Первого Всесоюзного съезда советских писателей (1934), власть ясно обозначила вектор развития советского искусства. Безусловно, к деревенской тематике обращался и кинематограф 1920-х, но упорчение советской власти, вкупе с переходом от экономической политики НЭПа к коллективизации, требовали от кинематографа более конкретной, официально принятой трактовки деревенской темы. Правильность проводившихся в стране социально-политических перемен должна была подкрепляться и произведениями киноискусства.

В 1924 году о необходимости реформировать кинорепертуар заговорили сразу два видных политических деятеля — председатель Главного репертуарного комитета Наркомата просвещения И. Трайнин и непосредственно министр просвещения А. Луначарский. Так, в статье «Пути кино» И. Трайнин описывает, как популярность буржуазных картин среди зрителей обусловлена их увлекательной трактовкой повседневной жизни. Соответственно, ради массового успеха по тому же пути следует идти и советским

кинорежиссерам [17, с. 8–10]. В том же ключе высказывается и А. Луначарский, подчеркивающий в статье «Революционная идеология и кино», что «наши фильмы должны быть не менее увлекательны и не менее привлекательны, чем буржуазные» [5, с. 11]. Более не допускалось упрощение деревенской жизни до «фатоватых “пейзан” в лаптях» [16, с. 275–276], поскольку «[Искусство] должно быть понятно массам и любимо ими» [18, с. 34], как гласит одно из ленинских изречений.

Поиск подходов к массовому, уже советскому зрителю, необходимость выдержать баланс между «поучительным» и «увлекательным» в некоторой степени и привели отечественный кинематограф к соцреализму — пожалуй, единственному методу, возможному с учетом сложившихся условий и потребностей государства. Среди ключевых соцреалистических концептов за близость к массовому сознанию отвечает «народность» — то есть понятность для простого народа, преимущественно пролетариев. Это выражается как в разработке героев, узнаваемых в реальной жизни, так и в использовании простонародного языка [4, с. 328]. А с учетом становления жанровой системы советского кино 1930-х (историко-революционные, биографические, музыкальные фильмы, а также фильмы «на современную тематику»), соцреализм можно назвать эталонной формой для деревенской репрезентации. Обратимся к фильмам, которые во многом можно считать наиболее показательными примерами соцреалистических тенденций в кино.

Образцом соединения соцреалистических «народности», «идейности» и «конкретности» следует считать фильм Александра Зархи и Иосифа Хейфица «Член

³ В период с 1929 по 1940 год выходит рекордное число советских фильмов — 412. Далее к таким объемам кино вернется лишь в период «оттепели».

правительства» (1939). Главная героиня Александра Соколова, бывшая батрачка, страдает от тирании своего ревнивого мужа (в центре действия — понятный массам человек из народа). В разговоре с председателем колхоза тот предлагает Соколовой вступить в колхоз и к тому же руководить хозяйством в своей деревне (у действий героини появляется идеологически правильный ориентир). В результате стараний и самообразования Александра, или как ее называют в фильме Саня, сама становится председателем колхоза, налаживает его работу в годы коллективизации, мирится с мужем и затем избирается депутатом Верховного Совета СССР (в силу вступает материалистическая конкретность, при которой совершенствование себя ведет к совершенствованию условий жизни вокруг). Все описанные перемены в жизни Соколовой происходят в рамках жизни в родном селе.

Среди других показательных фильмов соцреалистического канона — музыкальные комедии Ивана Пырьева. В частности, стоит обратиться к картине «Трактористы» (1939), которая ярко отражает образ деревни/колхоза, закрепляющийся в кинематографе соцреализма. В самом начале фильма мы видим героя картины — демобилизованного старшину Клим Ярко, который после службы на Дальнем Востоке возвращается домой. Во вступительном эпизоде подчеркивается: возвращение Клим связано не с тем, что кроме родной деревни ехать ему больше некуда. Прежде всего, героя влечет цель познакомиться с ударницей Марьяной Бажан, газетную фотографию которой Клим показывает своим товарищам. В ходе сюжета личные цели Клим объединяются с общественными. Согласившись остаться в местной бригаде, он, с одной стороны, налаживает

работу коллектива, а с другой — удовлетворяется признания своей возлюбленной. Цели героя и их выполнение целиком заключены внутри пространства родных краев. Для своего любовного счастья, а также для реализации своего личностного потенциала Клим не нужно ехать куда-либо еще (например, в город).

Сюжетная конструкция «Трактористов» частично повторяется в фильме Владимира Корш-Саблина «Новый дом» (1949). На экране вновь герой, возвращающийся в родные края после войны, — капитан саперных войск Иван Вешняк. Приехав домой, он становится свидетелем конкуренции двух соседних колхозов: колхоза «Вперед», председателем которого является отец героя, Кузьма Вешняк, и колхоза «Молодая гвардия», во главе которого стоит бывшая партизанка Мария Чередникова. Соперничество двух председателей довольно быстро сменяется единением и взаимовыручкой — колхозы по очереди помогают друг другу в строительстве новых кирпичных домов и уборке урожая. Здесь мы вновь видим ситуацию, когда локальный сюжет — происходящий именно в деревенской среде — репрезентирует идеологическую программу страны, которая восстанавливается после недавно окончившейся войны. Личное счастье героев вновь напрямую продиктовано их позитивным взаимодействием с окружающей деревенской средой — послевоенный оптимизм, трудолюбие и готовность пожертвовать собой ради всеобщего благополучия приводят историю к жизнерадостному финалу и свадьбе Марии и Ивана.

Квинтэссенцией идеи деревенского рая становится другой фильм Ивана Пырьева — «Кубанские казаки» (1950). Выбранное место действия — колхозная осенняя

ярмарка — становится здесь идеальным способом продемонстрировать изобильную жизнь советского села. Фактически город как альтернативное место жизни полностью отсутствует в фильме — с учетом привезенных на ярмарку товаров и бесконечных рекордов колхозы в музыкальной комедии абсолютно самодостаточны. Более того, апофеозом соцреалистического канона фильма И. Пырьева стоит считать и потому, что зачастую его героям — в «Кубанских казаках» паре председателей конкурирующих между собой колхозов — не нужно протаптывать свою дорогу к счастью⁴. Сам факт присутствия Галины Пересветовой (Марина Ладынина) и Гордея Ворона (Сергей Лукьянов) на ярмарке, в атмосфере колхозного праздника и единения, обещает исполнение всех желаний и обретение личного благополучия. В этом смысле утопичность «Кубанских казаков», позже раскритикованную Н. Хрущевым на epochальном XX съезде КПСС, следовало бы считать не столько наивностью авторского взгляда, сколько закономерной вершиной соцреалистической модели.

Описанными примерами тенденция не ограничивается: в той или иной степени темы счастья в советской деревне касались фильмы «Чудесница» (1936, реж. А. Медведкин), «В поисках радости» (1939, реж. Г. Рошаль и В. Строева), «Светлый путь» (1940, реж. Г. Александров), «Счастливая встреча» (1949, реж.

Н. Санишвили), «Щедрое лето» (1950, реж. Б. Барнет) и др. В перечисленных примерах деревня нередко выступает пространством для революционных преобразований. Во-первых, она производит героя, готового к переменам. Деревня — это стартовая точка для действующих лиц в фильме, именно с нее начинается ход сюжета. Во-вторых, деревенское окружение провоцирует сами перемены, создает пространство для реализации идейных преобразований. Действия героя, преобразующие как его самого, так и его окружение, — это ответ на появившуюся возможность. Образ культурного архетипа эпохи таков, что он готов к самопожертвованию во имя родной земли, тяга к свершениям не ведет героя за пределы своей зоны бытования. В указанных примерах мы видим, что трансформации направлены прежде всего на изначально очерченное пространство родного поселка/колхоза. Это и позволяет стать деревне неким соцреалистическим раем — локальным местом, на примере которого можно продемонстрировать глобальные перемены, касающиеся всей страны.

МЕНЯЮЩИЙСЯ СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ 1960-Х ГОДОВ

С 1926 года в стране начинается полноценный урбанизационный подъем — уже к 1939 году городское население Советского Союза выросло с 26,3 млн человек до 60,4 млн [11, с. 8]. Причем, как указывает историк А.С. Сенявский, большая часть новых горожан были так называемыми «сельскими переселенцами», т. е. первым поколением, перебравшимся из деревни

4 Здесь необходимо отметить, что в основе сюжетной бесконфликтности — драматургическая тенденция советского кино конца 1940-х — начала 1950-х годов. Идеологическая кампания периода «малокартинья» исключала конфликты между положительными и отрицательными героями — на первый план выходит борьба «хорошего с лучшим».

в город [15, с. 156]. Великая Отечественная война, с одной стороны, подорвала темпы мирной урбанизации, но с другой — распределила урбанизационный процесс по всей стране, вследствие эвакуации ключевых производственных мощностей на Урал, в Сибирь и Среднюю Азию. Более 10 млн человек и 2 тыс. предприятий было эвакуировано вглубь страны в кратчайшие сроки. В результате, за 1940-е — первую половину 1950-х годов численность работников промышленности в указанных регионах удвоилась [9, с. 28–41]. Последующие политические изменения в стране, главное среди которых — «оттепель» и более социально ориентированная политика городов — лишь способствовали росту темпов урбанизации. В итоге к 1970 году удельный вес горожан в составе всего населения вырос до 56% — больше половины страны жили в городах [10, с. 9]. Более того, к этому десятилетию в силу вступили не только миграционные процессы, но и самовоспроизводство поколений деревенских жителей, перебравшихся в город ранее — за период с 1959 по 1969 год удельный вес самовоспроизводства городского населения возрастает более чем в два раза [12, с. 31].

В период хрущевской оттепели произошли значительные изменения в культурном и научном дискурсе. Ослабление идеологического контроля и пересмотр культа личности создали условия для более критического анализа сталинской эпохи, в том числе политики коллективизации. Несмотря на сохранение общего идеологического фона, исследователи начали переосмысливать устоявшиеся концепции и разрабатывать новые подходы к изучению аграрных процессов конца 1920-х — начала 1930-х годов. Например, советский и рос-

сийский историк-аграрник В.П. Данилов отмечал, что для создания системы производственной кооперации в сельской местности в конце 1920-х не хватало необходимых материально-технических ресурсов, и только административное давление и государственная поддержка позволили реализовать коллективизацию [2]. Специалист по истории крестьянства 1920–1930-х годов Н.А. Ивницкий критиковал политику форсирования коллективизации, приводящей к перегибам и «извращениям» местного руководства [3, с. 191–202]. Во время проведения в 1961 году московской сессии аграрной истории некоторые исследователи поставили под сомнение тезис о массовой поддержке крестьянством колхозного движения. Например, Н.И. Немаков утверждал, что в ряде регионов СССР сельское население не стремилось вступать в колхозы, поскольку на начальном этапе коллективизации партия не смогла эффективно продемонстрировать преимущества этой системы [13].

Приведенные примеры позволяют сделать вывод, что в «оттепельный» период происходит отход от официально принятой трактовки причин и итогов коллективизации, все больше исследователей отмечали проблематичность и неоднозначность этого явления. Вместе со смелой идеологическим дискурсом пропадает и жесткая необходимость подтверждать прежние догмы на культурном уровне, а именно, в нашем контексте, изображать оптимистичный колхозный рай в кинематографе о деревне.

В связи с нарастающими темпами урбанизации, а также в результате смелой идеологического контекста особенно актуальной для «оттепельного» кино становится тема уехавших из де-

ревни в город. Конечно, фильмы о героях, уехавших из родных сел в центры культурной и деловой жизни, выходили и до прихода к власти Н. Хрущева. Сюжеты о поездке героев в большие города мы видим в фильмах «Катюка — бумажный ранет» (1926, реж. Э. Иогансон, Ф. Эрмлер), «Саша» (1930, реж. А. Хохлова), «Веселые ребята» (1934, реж. Г. Александров), «В поисках радости» (1939, реж. Г. Рошаль, В. Строева), «Светлый путь» (1940, реж. Г. Александров), «Свинарка и пастух» (1941, реж. И. Пырьев) и др. Но здесь нередко важной составляющей миграции является необходимость пролетарского просвещения — сюжет помещает героев в города во имя социалистической «инициации», после которой можно, например, вернуться обратно в деревню и усовершенствовать местный уклад жизни.

Начиная с 1950-х годов фильмы о сельской миграции подкрепляются и социологической статистикой. Как указывает исследовательница Л.Н. Мазур в статье «Художественное кино о сельской миграции», до 1960-х годов тема миграции из деревни в город не была источником интереса для социологических исследований, но именно с «оттепельного» времени превращается в насущную проблему. Уже в 1970 году миграция включена в перечень вопросов всесоюзной переписи населения [7, с. 157]. В той же статье Л.Н. Мазур проводит подсчет фильмов на тему сельской миграции в соответствии с Энциклопедией кино Кирилла и Мефодия. В соответствии с анализом виден явный рост интереса кинематографистов к теме: с 1920 по 1953 год снято 13 фильмов о сельской миграции, с 1953 по 1964 год — уже 28, а с 1965 по 1985 год — 73 картины.

Важно отметить, что тема переезда из деревни в город (и обратно) раскрывается в «оттепельном» кино с нескольких сторон. Продемонстрируем это на примере трех фильмов. О классическом сюжете переезда в город за новым счастьем рассказывает фильм «Приходите завтра...» (1963, реж. Е. Ташков), главная героиня которого — сибирячка Фрося Бурлакова — приезжает в Москву поступать в музыкальный институт. В результате сюжетных перипетий Фрося все же получает место в институте и остается в городе с целью стать известной певицей.

Напротив, негативное отношение к миграции из деревни в город представлено, например, в фильме «Судьба Марины» (1953, реж. И. Шмарук и В. Ивченко). Главная героиня, Марина Власенко на протяжении пяти лет ждала своего мужа из города, где тот учился на агронома. Вернувшись, муж встретил Марину холодно, заявил о том, что перерос ее духовно и интеллектуально и уехал из деревни, оставив героиню наедине с ребенком. Далее мы видим, как Марина «доказывает» состоятельность деревни в сравнении с городом: в родном колхозе она проводит лабораторные опыты по увеличению сахаристости свеклы, назначается звеньевой в колхозной бригаде и в конце концов удостоивается звания Героя Социалистического Труда. Попытки мужа Марины признать ошибку и вернуться в семью встречаются лишь жалостью и сочувствием героини, которая действительно «переросла» своего бывшего супруга.

Выдающийся советский писатель и кинорежиссер В. Шукшин в нескольких главах своего фильма «Ваш сын и брат» (1965) показывает более комплексное отношение к переезду деревенских в город.

Во второй и третьей новелле мы видим двух братьев, которые словно сталкиваются друг с другом. Оба живут в городе: младший получает письмо-просьбу от матери купить змеиный яд от радикулита. Бегая по городским аптекам и больницам, он постоянно сталкивается с холодностью и препонами: то рецепта нет, то лекарство можно выпросить только по знакомству и так далее. При этом сам герой, Максим, искренне переживает — не имея возможности вырваться домой, он считает своим первостепенным долгом хоть как-то помочь родным. В то же время его старший брат Игнат — полноценный горожанин. У него хорошая квартира, достаток, модница жена. Приезжая домой на побывку, он со всеми игрив и весел и постоянно красуется прелестями городской жизни. Однако все, что встречает он дома, — непонимание родных, которые считают, что в городе он «дурью мается» и лучше бы свою силу вместо спорта пустил на сельскую работу. С одной стороны, мы видим двух героев, мигрировавших из деревни в город (и, на первый взгляд, не собирающихся возвращаться), но с другой — режиссерская позиция в данном случае поощряет тягу к сохранению духовной связи с домом и корнями.

Можно заметить, как в «оттепельное» время происходит переосмысление райского образа деревни: все чаще деревня представляется не только источником соцреалистического счастья, но и основой природной идиллии — теми самыми «корнями», от которых отрывается преимущественно городской герой. И нередко эта идиллия если не полностью исключает соцреалистическую «идейность», то как минимум не акцентирует на ней внимание так сильно, как это было в сталинскую эпоху.

Свидетельством тому может служить одно из наиболее примечательных культурных явлений эпохи 1960-х — начала 1970-х — литературная проза так называемых писателей-«деревенщиков»: Ф. Абрамова, В. Солоухина, В. Шукшина, В. Астафьева, В. Белова, В. Распутина и др. Их трактовка деревенского пространства — это во многом критическая реакция на идеализированный образ колхоза, сформированный в пору соцреалистического расцвета. Перечисленные авторы обращаются к деревне уже не ради того, чтобы на примере понятных народу героев продемонстрировать ключевые социально-политические процессы, которые происходят в стране. Нет, теперь взгляд на деревню — это взгляд в традиционное прошлое, навсегда утерянное вследствие коллективизации. Деревня видится писателям источником того исконно русского образа жизни, который стерся под давлением социалистического нормирования [14, с. 10].

Изолированное, на первый взгляд, литературное течение на самом деле выросло в самостоятельный культурный дискурс, идущий параллельно с партийным официозом, продолжающим опираться на концепции и языковые формулировки «революционного» прошлого. Как утверждает историк Николай Митрохин в книге «Движение русских националистов в СССР. 1953–1985 годы», если в 1960-х годах партийный истеблишмент относился к течению «деревенщиков» с подозрением, то затем власти начинают интегрировать национально-консервативное мировоззрение в свою политику [8, с. 395–403]. Здесь стоит отметить, что «деревенское» движение пользовалось спросом, прежде всего, «снизу» — среди читателей. Об этом ярко свидетельствует история литератур-

ного журнала «Наш современник», куда в конце 1960-х годов перешло значительное число «деревенщиков» после того, как А. Твардовский был смещен с поста главного редактора журнала «Новый мир». Приход таких величин «деревенской» прозы, как, например, В. Астафьев, способствовал росту популярности малоизвестного журнала и увеличению тиража — со 100 до 336 тысяч экземпляров в период с 1971 по 1981 год [19, с. 107].

ДЕРЕВНЯ КАК «ВНЕСОВЕТСКОЕ ПРОСТРАНСТВО»

В результате социологических трансформаций 1960-х годов в советском кино, касающемся деревенской тематики, появляется несколько преобразованный тип героя. Теперь это не только выходец села, внутренне чувствующий тягу к изменениям и перемещающийся в город. В центре внимания возникают в том числе неплохо живущие городские жители, обретшие себя в советском мироустройстве. У них есть работа, квартира, семья — словом, быт у них вполне налаженный. Им уже не нужно через внутренние преобразования менять мир вокруг себя. В этом контексте параллельно с классическим представлением деревни как центра социалистических трансформаций все чаще начинает звучать тема деревни как «внесоветского» пространства — пасторали, находящейся по ту сторону советской идеологии.

Например, можно обратиться к фильму Андрея Смирнова «Осень» (1974), где пара типичных городских интеллигентов — Илья и Саша — ненадолго уезжает из Ленинграда в деревню, чтобы обсудить свои отношения. Илью в го-

роде ждет жена, от которой герой никак не решается уйти. Саша была замужем, но из-за нежелания мужа иметь детей супругам пришлось развестись. Убежав из шумного мегаполиса поближе к природе — как раз показательный момент — герои пытаются вернуться к своим подлинным ощущениям, понять, чего им хочется и как дальше быть. Приходят ли они к какому-то выводу за время чувственной близости в крестьянском доме? Однозначного ответа нет, но налицо — душевный кризис двух людей, потерявших опору под ногами. В противовес им — более «простая» семья, которая держит арендуемый ленинградцами дом. В одном из ключевых эпизодов доярка Дуся делится с героиней «обратной» историей — рассказывает про их собственную попытку с мужем переехать в город. Краткая побывка вылилась в семейные проблемы, которые удалось решить, лишь вернувшись обратно на родные места. «Оно, конечно, в городе-то веселей. Культура большая, парикмахерских полно. Ой, а на душе-то камень», — говорит Дуся. Тот самый народ, о котором было принято снимать фильмы в 1930-х годах, теперь становится моральной подмогой для новых героев — и подмога эта не идейная (основанная на коллективном труде, тяготении к партии и диалектических принципах), как было прежде, а духовно-нравственная (в основе которой — незыблемая «народная мудрость», независимая от социалистической программы).

Среди фильмов, которые наглядно демонстрируют тоску советского горожанина по навсегда утерянному образу деревни, главным можно назвать «Афонию» (1975) Георгия Данелии. На первый взгляд, герой Леонида Куравлева — сан-

техник Афоня — выглядит ироничным балагуром, который готов высмеять все, что его окружает. При этом, по мере продвижения сюжета, мы узнаем о тоске героя по деревенскому дому тетки. Образы пасторальной идиллии всплывают у Афони то во снах, то в виде постоянно звучащей песни «В темном лесе». В жизни Афоня, будучи примером «лишнего человека», с трудом встраивается в устоявшуюся систему советского общества: в самом начале он ругается и расстается с женой, на работе берет взятки и сознательно отказывается от ожидаемых моделей поведения (говорит: «Это Беликова участок. У него свои практиканты есть»), и не закрывает текущий во дворе кран или отвечает, что его рабочий день окончен, оставляя целый дом без воды). Показательны общественные заседания, где Афоня — в ответ на попытки общественности вызвать у него чувство стыда — ведет себя, напротив, наигранно и комично. Юмор в фильме нередко обличает напускной идеологизм («Шестая серия сегодня»; «“На вид” у него есть»).

При помощи иронии Афоня как бы отрывает себя от советского идеологического дискурса и душой желает вернуться к тем истинным, коренным законам жизни, которые, как ему кажется, связаны с детством и жизнью в деревне. Но в финале героя ждет лишь разочарование. Тетка уже несколько лет как умерла, ставни ее дома заколочены, а то «главное», что от нее осталось, — безответные письма, которые она отравляла своему племяннику. Вернуться обратно Афоне не суждено, и этот итог выглядит не как жизненный урок, а как абсолютная потерянная и безысходность. Надежду оставляет лишь переписанный на «хеппи-энд» финал, где к Афоне приезжает влюбленная в него

Катя. Никакого перевоспитания, присущего, например, соцреалистическим канонам 1930-х, не случается.

Стоит вновь обратиться к кинематографу В. Шукшина и выделить развитие деревенской темы в интерпретации режиссера. Речь идет об одной из наиболее выдающихся режиссерских работ автора — фильме «Калина красная» (1974), где также заметна переиначенная трактовка канонических нарративов. Перед нами герой, который возвращается в родные места. Притом, как и в вышеупомянутых «Трактористах», у Егора Прокудина главная цель, опять же личная, — встретиться с Любой Байкаловой, с которой тот вел письменную переписку. Правда, по внутреннему устройству Прокудин совсем не похож на Клима Яркого. Личная потребность в тихом семейном счастье бьется в конфликте с тягой к «празднику». Прокудин в фильме откровенно ироничен, где-то его юмор граничит с издевательством — нередко в сторону советского пафоса («Люди напрягают все силы. Люди буквально падают от напряжения»).

Пространство деревни превращается и в идиллию, к которой стремится герой, и в тяжкое бремя. Вернувшись, Прокудин вынужден исследовать себя и свое прошлое (тайная встреча с матерью). И это исследование совсем необязательно оборачивается радостным осознанием своей цели и благотворным сосуществованием в коллективе. Совсем напротив — израненный ошибками прошлого герой не выдерживает встречи с, казалось бы, потерянными мирским счастьем. На примере Егора Прокудина мы видим, как герой вроде бы возвращается в пространство деревенского рая, где всюду простор для души и самореализации, но отношения с этим раем стали гораздо сложнее.

Причем схожую тему раскрывают и многие другие фильмы 1970-х годов: «Одиножды один» (1974, реж. Г. Полока), «Долги наши» (1976, реж. Б. Яшин), «Возвращение чувств» (1979, реж. М. Осепьян), «Родное село» (1979, реж. А. Ефремов). Деревня в перечисленных выше фильмах не столько олицетворение крестьянского изобилия или твердости соцреалистическим идеалам, сколько источник рефлексии и переоценки жизненных ценностей. Киновед В. Виноградов указывает на появление в этих и других кинопроизведениях 1960–1970-х годов «библейских значений в категории покаяния и прощения» [1, с. 39]. С одной стороны, герои рвутся в тот деревенский рай, образ которого сохранился у них в голове. Изначальный позыв — стремление обрести личное счастье, как это было и в сталинском кино. С другой — в указанных фильмах поиск счастья неизменно сопряжен с неразрешимыми нравственными проблемами.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Образ деревни в советском кинематографе можно назвать одним из важнейших, поскольку репрезентация этого образа нередко сигнализировала текущее состояние общества, его настроения и идеалы. В 1930-х годах, в пору расцвета социалистического реализма, деревня становилась для советского кино точкой отсчета, пространством, где часто начинается становление главного героя. Именно через обращение к деревенскому герою реализовывался соцреалистический принцип «народности». Сельское окружение побуждает к переменам и внутренним трансформациям — даже если эти трансформации заканчиваются

переездом в город. Но именно в деревне герои, пройдя через все испытания, могут создать свой собственный «соцреалистический» рай.

Позже, с 1950-х годов, ситуация начинает меняться. Темпы урбанизации растут, в городах уже давно живут первые поколения переселенцев. О сельской миграции как проблеме снимаются и многие фильмы эпохи «оттепели». Творчество советских писателей-«деревенщиков» 1960–1970-х годов олицетворяет, с одной стороны, новую интерпретацию темы — акцент на реалистичности отражения деревенской жизни, где-то с явным оттенком критики в сторону городского образа жизни. А с другой — олицетворяет и меняющийся социокультурный контекст в стране, когда обращение к деревенским образам может быть вызвано не только чувством ностальгии, но и политическими соображениями. Ряд советских фильмов 1970-х годов демонстрируют это изменившееся отношение к деревенскому пространству. Все чаще на экране появляется герой, мечтающий вернуться к чему-то сокровенному, природному. Устроенность его быта не способствует устроенности души, а лишь проявляет внутреннюю пустоту и невозможность заполнить идеологическую лакуну одним лишь комфортом. Даже на примере одной темы можно увидеть черты меняющегося соцреалистического канона — пространство может быть тем же, среди героев могут появляться узнаваемые соцреалистические типажи, но в 1970-х годах их трактовка нередко лишается идейной подоплеки. На первый план — в результате меняющегося исторического контекста — выходит конфликт экзистенциальный, духовно-нравственный.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов В.В. От власти над землей к власти земли // Вестник ВГИК. 2024. № 3. С. 29–43. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-vlasti-nad-zemley-k-vlasti-zemli> (дата обращения: 19.03.2025).
2. Данилов В.П. Создание материально-технических предпосылок коллективизации сельского хозяйства. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. 451 с.
3. Ивницкий Н.А. О критическом анализе источников начального этапа сплошной коллективизации (осень 1929 — весна 1930 годов) // Исторический архив. 1962. № 2. С. 191–202.
4. История русского и советского искусства // под ред. Д.В. Сарабьянова. М.: Высшая школа, 1979. 328 с.
5. Луначарский А.В. Революционная идеология и кино // Кинонеделя. 1924. № 46. С. 11.
6. Мазур Л.Н. «Деревенское кино» 1950–1980-х годов как историко-культурный феномен советской эпохи // Культурологический журнал. 2014. № 1. С. 6.
7. Мазур Л.Н. Художественное кино и сельская миграция: источниковедческий анализ // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки, 2012. № 2 (102). С. 156–169.
8. Митрохин Н.А. Русская партия: Движение русских националистов в СССР. 1953–1985 годы. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 624 с.
9. Народное хозяйство РСФСР в 1956 году: Стат. ежегод. М., 1957. 252 с.
10. Народное хозяйство СССР 1922–1972 годы: Юбилейный стат. сборник / ЦСУ СССР. М.: Статистика, 1972. 848 с.
11. Население СССР, 1987: Стат. сб. / Гос. ком. СССР по статистике, Информ.-изд. центр. М.: Финансы и статистика, 1988. 439 с.
12. Население СССР: Справочник / [Волков А.Г., Дмитриева Р.М., Зайончковская Ж.А. и др.; под общ. ред. Л.М. Володарского]. М.: Политиздат, 1983. 191 с.
13. Немаков Н.И. Коммунистическая партия — организатор массового колхозного движения (1929–1932): по материалам некоторых областей и краев РСФСР. М.: Изд-во Московского университета, 1966. 270 с.
14. Разувалова А.Н. Писатели-«деревенщики». Литература и консервативная идеология 1970-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 616 с.
15. Сенявский А.С. Урбанизационный процесс в СССР в экономическом измерении: структурные и институциональные аспекты // ВТЭ. 2019. № 2. С. 147–161.
16. Трайнин И.П. Кино на культурном фронте // Публика кино в России. Социологические свидетельства 1910–1930-х годов [Текст] / Гос. ин-т искусствознания; [вступ. ст., сост., примеч. Ю.У. Фохт-Бабушкина]. М.: Гос. ин-т искусствознания; Канон+, 2013. 494 с.
17. Трайнин И.П. Пути кино // Кинонеделя. 1924. № 40–41. С. 8–10.
18. Цеткин К. Воспоминания о Ленине: сборник статей и воспоминаний; с предисл. Н.К. Крупской; Ин-т Маркса-Энгельса-Ленина при ЦК ВКП(б). М.: Партийное изд-во, 1933. 96 с.
19. Brudny Y. Reinventing Russia: Russian Nationalism and the Soviet State, 1953–1991 // Harvard University Press, 2000. 364 p.

REFERENCES

1. Vinogradov, V.V. Ot vlasti nad zemlej k vlasti zemli [From the Power over the Earth to the Power of the Earth]. Vestnik VGIK, no. 3, 2024, pp. 29–43, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-vlasti-nad-zemley-k-vlasti-zemli> (Accessed 19 March 2025). (In Russ.)
2. Danilov, V.P. Sozdanie material'no-texnicheskix predposy'lok kollektivizacii sel'skogo hoz'yajstva [Creation of Material and Technical Prerequisites for Collectivisation of Agriculture]. Moscow, Izd-vo Akademii nauk SSSR Publ., 1957. 451 p. (In Russ.)

3. Ivniczkij, N.A. O kriticheskom analize istochnikov nachal'nogo etapa sploshnoj kollektivizacii (osen' 1929 — vesna 1930 gg.) [On a Critical Analysis of the Sources of the Initial Stage of Total Collectivisation (Autumn 1929 — Spring 1930)]. Istoricheskij arxiv, no. 2, 1962, pp. 191–202. (In Russ.)
4. Sarab'yanov, D.V. (ed.) Istoriya russkogo i sovetskogo iskusstva [The history of Russian and Soviet art]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1979. 328 p. (In Russ.)
5. Lunacharskij, A.V. Revolyucionnaya ideologiya i kino [Revolutionary ideology and cinema]. Kinonedelya, no. 46, 1924, P. 11. (In Russ.)
6. Mazur, L.N. "Derevenskoe kino" 1950–1980-x gg. kak istoriko-kul'turnyj fenomen sovetskoj epoxi ["Village Cinema" of the 1950s and 1980s as a historical and cultural phenomenon of the Soviet era]. Kul'turologicheskij zhurnal, no. 1, 2014, P. 6. (In Russ.)
7. Mazur, L.N. Xudozhestvennoe kino i sel'skaya migraciya: istochnikovedcheskij analiz [Fictional cinematography and rural migration: a source analysis]. Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 2, Gumanitarnye nauki, no. 2, 2012, pp. 156–169. (In Russ.)
8. Mitroxin, N.A. Russkaya partiya: Dvizhenie russkix nacionalistov v SSSR. 1953–1985 gody [Russian Russian Party: The Movement of Russian Nationalists in the USSR. 1953–1985]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2003. 624 p. (In Russ.)
9. Narodnoe xozyajstvo RSFSR v 1956 g. [The national economy of the RSFSR in 1956]: Stat. ezheg. Moscow, 1957. 252 p. (In Russ.)
10. Narodnoe xozyajstvo SSSR 1922–1972 gg. [National economy of the USSR 1922–1972]. Moscow, Statistika, Publ., 1972. 848 p. (In Russ.)
11. Naselenie SSSR, 1987 [The population of the USSR, 1987]. Moscow, Finansy i statistika Publ., 1988. 439 p. (In Russ.)
12. Volodarskij, L.M. (ed.) Naselenie SSSR [The population of the USSR]. Moscow, Politizdat Publ., 1983. 191 p. (In Russ.)
13. Nemaikov, N.I. Kommunisticheskaya partiya — organizator massovogo kolxoznogo dvizheniya (1929–1932): Po materialam nekotoryx oblastej i kraev RSFSR [Communist Party as an Organiser of the Mass Collective Farm Movement (1929–1932): On the Materials of Some Regions and Territories of the RSFSR]. Moscow, Izd-vo Moskovskogo universiteta Publ., 1966. 270 p. (In Russ.)
14. Razuvalova, A.N. Pisateli-"derevenshiki". Literatura i konservativnaya ideologiya 1970-x godov ["Village" Writers. Literature and Conservative Ideology of the 1970s]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2015. 616 p. (In Russ.)
15. Senyavskij, A.S. Urbanizacionnyj process v SSSR v ekonomicheskom izmerenii: strukturnye i institucional'nye aspekty [The urbanization process in the USSR in the economic dimension: structural and institutional aspects]. VTE, no. 2, 2019, pp. 147–161. (In Russ.)
16. Trajnin, I.P. Kino na kul'turnom fronte [Cinema on the Cultural Front]. Publika kino v Rossii. Sociologicheskie svidetel'stva 1910–1930-x godov [Cinema Audience in Russia. Sociological Evidence from the 1910s–1930s], Gos. in-t iskusstvoznaniya; [vstup. st., sost., primech. Yu. U. Foxt-Babushkina]. Moscow, Gos. in-t iskusstvoznaniya; Kanon+ Publ., 2013. 494 p. (In Russ.)
17. Trajnin, I.P. Puti kino [Paths of Cinema]. Kinonedelya, no. 40–41, 1924, pp. 8–10. (In Russ.)
18. Cetkin, K. Vospominaniya o Lenine [About Lenin = Memories of Lenin]. Moscow, Partijnoe izd-vo Publ., 1933. 96 p. (In Russ.)
19. Brudny, Y. Reinventing Russia: Russian Nationalism and the Soviet State, 1953–1991. Harvard University Press, 2000. 364 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **14.01.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **14.03.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **20.03.2025**

УДК: 769.91

[10.69975/2074-0832-2025-64-3-47-61](https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-47-61)

Научная статья | Research article



Киноплакат как инструмент рекламы фильма

**Е.М. Михалкина¹**

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

ORCID ID: 0000-0003-1346-7673

izo-m@bk.ru

АННОТАЦИЯ

В статье исследуется киноплакат как инструмент рекламы и его роль в продвижении фильма. Особое внимание уделяется двойственной природе кино, сочетающей в себе коммерческий продукт и произведение искусства, что определяет специфику его рекламирования. Рассмотрены основные функции и задачи киноплаката, а также ключевые особенности его эволюции в различные исторические периоды. В работе проведен сравнительный анализ особенностей продвижения фильмов внутри страны и за рубежом, выявляющий различия в подходах к созданию рекламных материалов.

ключевые слова

плакат, киноплакат, постер, реклама кино, продвижение фильма

для цитирования

Михалкина Е.М. Киноплакат как инструмент рекламы фильма. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 3. С. 47–61.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-47-61>

¹ **Екатерина Михайловна Михалкина**

аспирант ВГИКа. AuthorID: 1147612

© Е.М. Михалкина, 2025

Movie Poster as a Tool for Advertising a Movie

Ekaterina M. Mikhalkina¹

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

ORCID ID: 0000-0003-1346-7673

izo-m@bk.ru

ABSTRACT

The article examines the movie poster as an advertising tool and its role in promoting a movie. Particular attention is given to the dual nature of cinema, which combines features of a commercial product and a work of art, and thus determines the specific approach to its advertising. The main functions and goals of the movie poster are considered, as well as the key features of its evolution in different historical periods. The work provides a comparative analysis of the specific ways of promoting movies within the country and abroad, revealing differences in approaches to creating advertising materials.

keywords

movie poster, poster, movie advertising, movie promotion

for citation

Mikhalkina E.M. Movie Poster as a Tool for Advertising a Movie. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 3, pp. 47–61.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-47-61>

¹ **Ekaterina M. Mikhalkina**

Post-graduate student, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK). AuthorID: 1147612

Киноплакат как уникальное явление культуры представляет собой сложный и многогранный объект, который выходит далеко за рамки своей первоначальной функции — продвижения фильмов. Он является не только рекламным инструментом, но и важным отражением исторических, социальных изменений и художественной эволюции, происходящих в обществе на протяжении десятилетий. Целью данного исследования является раскрытие особенностей рекламирования зарубежных фильмов в России в разные исторические периоды. Для достижения поставленной цели поставлены следующие задачи:

- Определить роль киноплаката в системе продвижения фильма
- Определить функции и задачи киноплаката
- Обозначить дихотомию киноплаката присущую рекламе искусства

Сравнить подходы к рекламированию зарубежных фильмов на отечественном рынке с рекламой российских фильмов за границей.

РОЛЬ КИНОПЛАКАТА В СИСТЕМЕ ПРОДВИЖЕНИЯ ФИЛЬМА

Кинокомпании и прокатные конторы использовали и используют несколько способов и средств продвижения фильма. Исторически рекламные стратегии в киноиндустрии претерпели значительные изменения, адаптируясь к технологическим инновациям и социально-экономическим условиям. На начальных этапах развития кинематографа основными средствами продвижения фильмов

были печатные издания (газеты, буклеты, афиши), однако с развитием массовых коммуникаций к ним добавились радио и телевидение. В настоящее время ведущую роль в маркетинговых стратегиях кинокомпаний играет интернет-реклама, которая позволяет более точно таргетировать аудиторию и расширять охват потенциальных зрителей.

Рекламные инструменты можно классифицировать по различным критериям. В контексте исследования целесообразно рассмотреть упрощенную классификацию, в рамках которой средства продвижения фильмов можно разделить на три основные группы:

- Реклама в СМИ: охватывает традиционные и цифровые медиа, включая печатную прессу, радио, телевидение и интернет.

- Наружная реклама: представлена визуальными средствами продвижения в городской среде (билборды, вывески, сити-форматы, рекламные конструкции).

- Печатная реклама: включает в себя типографскую продукцию — буклеты, листовки, флаеры, плакаты и т. д.

Помимо этого, кинорекламу можно условно разделить на внутреннюю (размещаемую непосредственно в кинотеатрах) и внешнюю (ориентированную на аудиторию за пределами кинозалов). Киноплакат — один из инструментов продвижения фильма — можно отнести как к внутренней печатной рекламе, размещенной в фойе кинотеатра, так и к наружной рекламе, поскольку исторически он использовался для привлечения зрителей на специально оборудованных стендах и стенах города.

Киноплакат, несмотря на свою значимость, никогда не являлся основным

инструментом рекламной кампании фильма. В 1970-х проводились исследования и опросы, согласно которым примерно 30 процентов зрителей идут в кино, увидев плакат [5, с. 35]. Во второй половине 80-х роль плаката в качестве эффективного средства рекламы возросла: согласно приведенному М.И. Жабским опросом, плакат был уже на втором месте после газет [3, с. 222].

Исторически кинопрокатчики опирались преимущественно на средства массовой информации: на ранних этапах это были газеты, затем к ним добавились радио и телевидение, а в современную эпоху доминирует интернет-реклама. Однако, несмотря на вторичную роль в системе продвижения, киноплакат играет ключевую функцию в создании визуального образа фильма, который может сохраняться в массовом сознании на протяжении многих лет. С появлением носителей информации — видеокассет и дисков — именно киноплакат нередко служил им обложкой.

Даже в условиях цифровых платформ и онлайн-кинотеатров, где мультимедийные форматы стали основными носителями информации, киноплакат продолжает оставаться главным визуальным представлением фильма. В интерфейсах онлайн-кинотеатров, стриминговых сервисов и информационных площадок именно киноплакат становится первым элементом визуального восприятия зрителем, предшествуя даже кадрам из киноленты. Таким образом, можно утверждать, что, хотя киноплакат не является ведущим рекламным инструментом, он остается неотъемлемой частью маркетинговой стратегии и играет важную роль в формировании художественного образа фильма.

ДИХОТОМИЯ КИНОПЛАКАТА – МАРКЕТИНГ И ИСКУССТВО

Продвижение фильма зависит от его двойственной природы: с одной стороны, фильм является коммерческим продуктом, требующим активного маркетинга, а с другой — произведением искусства, обладающим эстетической и культурной ценностью. Эта особенность привела к формированию двух основных типов киноплаката, различающихся по своим целям и художественным принципам.

Первый тип приближен к традиционному рекламному плакату и строится на основе характеристик фильма, заданных заказчиком. В данном случае художник ориентируется на маркетинговые цели, акцентируя внимание на наиболее привлекательных аспектах фильма: известных актерах, масштабности постановки, визуальных эффектах и других элементах, способных заинтересовать зрителя. Ключевую роль в таких плакатах играет текстовая информация, сообщающая, например, о том, что это заграничный фильм, с участием звезд мирового кино и со спецэффектами.

Второй тип киноплаката ближе к художественной интерпретации фильма и основывается на эстетическом осмыслении его содержания. Поскольку киноискусство оценивается по глубине тематики, режиссерскому замыслу и актерскому мастерству, плакатист стремится выразить эти аспекты средствами графического искусства. В этом случае киноплакат становится авторским высказыванием, позволяющим художнику выступать в роли интерпретатора, формирующего самостоятельное визуальное прочтение фильма. Такой подход

дает создателю плаката большую степень свободы в выборе сюжетных мотивов, стилистических решений и графических приемов. В результате возникает уникальный визуальный язык, который не только дополняет, но и порой трансформирует восприятие фильма, задавая новые смысловые акценты [1, с. 68].

Хотя такая двойственность характерна для рекламы искусства в целом и не уникальна для кинематографа, именно в сфере кино это противоречие проявляется особенно остро. Это связано с технологической природой кинематографа, который с момента своего возникновения тесно переплетается с материальными и экономическими аспектами. Всю свою историю кинематограф находился под влиянием необходимости финансового обеспечения творческого процесса, что усиливает напряжение между художественной и коммерческой составляющими его существования [2, с. 12].

РЕКЛАМНЫЕ ФУНКЦИИ И ЗАДАЧИ КИНОПЛАКАТА

Рекламные материалы, включая киноплакаты, выполняют ряд ключевых функций, определяющих их воздействие на аудиторию. Среди основных функций рекламы можно выделить следующие:

1. Экономическая реклама стимулирует спрос на продукт (фильм) с целью его реализации и получения прибыли.

2. Маркетинговая — заключается в формировании потребности у аудитории, создании интереса к фильму и продвижении его конкурентных преимуществ.

3. Коммуникационная — информирование потребителей о продукте.

4. Социальная — способствует формированию определенных моделей поведения, культурных норм, ценностных ориентиров и зрительских предпочтений [4, с. 2].

Исторически значимость той или иной функции рекламы менялась в зависимости от социально-экономического строя. В Российской империи и современной России доминирующее значение имели экономическая и маркетинговая функции, в то время как в СССР реклама выполняла преимущественно коммуникационные и социальные задачи.

В Российской империи кинематограф только появился, необходимо было сформировать спрос на новый продукт, вызвать интерес у публики. Экономическая же функция также была одной из главенствующих, поскольку прибыльность нового дела быстро сформировала высокую конкуренцию.

Экономическая и маркетинговая функции продолжали доминировать до окончания НЭПа. Когда экономика СССР стала монополизирована, доминировать стали коммуникационная и социальная функции. Реклама носила информационный и пропагандистский характер. Советский рекламный плакат — это особое явление, так как в стране существовала плановая экономика, все области производства были монополизированы государством, а конкуренция полностью отсутствовала. Поэтому реклама информировала население о существовании той или иной продукции с целью создания образа процветающей страны.

С распадом СССР и переходом к рыночной экономике реклама вновь стала выполнять экономическую и маркетинговую функции. Конкуренция между кинотеатрами и кинокомпаниями усилилась, что привело к необходимости

активного продвижения фильмов с использованием современных рекламных технологий.

Киноплакат представляет собой не только графическое отображение фильма, но и эффективный маркетинговый инструмент, который играет важную роль в реализации многочисленных задач рекламной кампании. Рассмотрим основные из них более подробно.

1) Создание первого впечатления и передача основной идеи и атмосферы фильма.

Киноплакат часто является первым контактом потенциального зрителя с фильмом. Он формирует начальное восприятие картины и задает тон ожиданиям аудитории, дает зрителю представление о том, что его ждет: жанр, тематика, стиль повествования.

2) Формирование эмоциональной связи.

Эмоции играют ключевую роль в принятии решения о просмотре фильма. Киноплакат должен вызывать у зрителя определенные чувства, соответствующие жанру и настроению фильма. С помощью цветовой палитры (например, холодные тона для триллеров, теплые — для романтических комедий), выразительных поз и выражений лиц актеров, а также с помощью включения символических элементов, которые могут вызвать ассоциации у зрителя.

3) Дифференциация в потоке кинопродукции.

В условиях большого количества выпусков важно, чтобы плакат фильма был заметным, запоминающимся и узнаваемым на фоне других проектов. Это достигается с помощью уникального стиля или необычных визуальных решений.

4) Стимулирование интереса и спроса.

Киноплакат должен побуждать зрителя к действию: купить билет, узнать больше о фильме, поделиться информацией с друзьями.

5) Адаптация под целевую аудиторию.

Разные группы зрителей воспринимают информацию по-разному, поэтому киноплакат может адаптироваться под конкретные сегменты аудитории, учитывая предпочтения и особенности для привлечения целевой аудитории.

6) Создание медийных поводов.

Необычные или провокационные плакаты могут стать самостоятельным информационным поводом, привлекая дополнительное внимание к фильму.

7) Увеличение долгосрочной узнаваемости.

Успешный киноплакат может стать культовым и продолжать работать на бренд фильма даже после завершения проката.

8) Поддержка цифровых каналов продвижения.

В современной реальности киноплакат активно используется в онлайн-пространстве, где он выполняет новые функции (таргетированная реклама, интерактивность, сбор данных о реакции аудитории и т. д.).

РАЗНОВИДНОСТИ И ОСОБЕННОСТИ КИНОПЛАКАТОВ РАЗЛИЧНЫХ ПЕРИОДОВ

Рождение кинематографа и рекламных плакатов к кинопоказам происходит одновременно, новое искусство требует рекламы, чтобы обнародовать свое открытие. Первые киноплакаты рекламировали

скорее не сам фильм, но изобретение кинематографа — изобретение киноаппарата, способного проецировать движущиеся изображения на экран, а также изобретение нового вида развлечений — совместного просмотра фильмов.

Первые образцы киноплаката были ближе всего к коммерческой рекламе и представляли кинематограф не как искусство, а как изобретение или событие. К сожалению, первых киноплакатов с показов братьев Люмьер в Российской империи не сохранилось, но мы можем составить представление об их возможном виде по французским афишам первых показов и по плакату 1900 года, рекламирующего изобретение их главного конкурента Т.А. Эдисона [Рис. 1].

На последнем мы видим толпу людей вокруг кинетофона, который представлял из себя приспособление для индивидуального просмотра фильмов со звуком. Как и на французских афишах братьев

Люмьер, ключевыми являются изображения заинтересованной публики и самого изобретения.

Н.И. Бабурина говорила о раннем киноплакате в России следующее: «Кинопромышленность дореволюционной России испытывала тяжесть двойной конкуренции: внешней — со стороны иностранных кинодельцов, и внутренней, междоусобной — между отечественными кинофирмами. Острота соперничества требовала от рекламы наступательного характера, настойчивости и активности в привлечении зрителя» [1, с. 63].

Поэтому киноплакат того времени пытался привлечь зрителя всеми средствами: кричащими названиями («Кто виноват?», «В вихре преступлений»), шокирующими изображениями (сцены убийств, драк и страданий: «Удар в спину», «Борьба за женщину» [Рис. 2], «В порыве жизненных страстей» — на последнем изображен человек, попавший в винт



Рис. 1. Единственный в России кинетофон Эдисона. — С.-Петербург: Типо-Литография К. Фельдман, 1900

водяной мельницы) и зазывающими фразами («Сенсация», «Колоссальная постановка», «Спешите видеть!»).



Рис. 2. «Борьба за женщину». Художник Г.Д. Алексеев. Москва. Типо-литография «Общее дело», [191-]

«Названию принадлежала ведущая рекламная роль во многих киноплакатах, построенных по стандартной схеме: например, если фильм назывался «Бывший министр», то изображался человек за решеткой, если — «Безумная борьба», то — женщины, дерущиеся на шпагах» [1, с. 72]. Для усиления рекламы в названиях и сюжетах фильмов использовались строчки известных романсов.

Помимо привычной нам рекламы, ориентированной на зрителя, в это время

существовали рекламы от прокатных контор, адресованные владельцам кинотеатров. Так как появление кинематографа открыло путь авантюристам, готовым попробовать открыть новое дело, данный тип рекламы также был востребован. Примером такого типа может служить плакат к фильму «Бесприданница» и его оборот, который в свою очередь является рекламой к фильму «Отверженные» московского отделения фирмы «Братья Пате». Данные плакаты содержат информацию о длине пленки, «Бесприданница» также имеет цену копии фильма, а «Отверженные» рекомендации по прокату частей.

Еще один пример, адресованный владельцам кинотеатров, — это плакат, рекламирующий фильм «Чад жизни» от кинофирмы «Витаграф». На листе также содержится информация о метраже и цене ленты, которую продавал в России Торговый дом П. Тиман и Ф. Рейнгардт.

Реклама кино в дореволюционной России быстро развивалась, опираясь на опыт французских художников и коллег из смежных сфер зрелищного плаката, пробовала разные формы и приемы, быстро обрела свое лицо и независимость¹.

В период Гражданской войны 1917–1922 годов киноплакат практически исчез с улиц, что вполне объяснимо тяжелыми социальными переживаниями страны. Новая экономическая политика помогла не только вернуться киноплакату на стены города, но и дала возможность широко распространиться по всей стране в невероятных до этого масштабов. С 1925 года в СССР выпускались сотни полно-

¹ С большинством ранних русских киноплакатов можно ознакомиться на сайте НЭБ, там хранятся оцифрованные копии из фондов РГБ и РНБ. URL: <https://rusneb.ru/>.

размерных и художественных киноплакатов в год, больше, чем сохранилось за весь предыдущий имперский период.

Опираясь на опыт предыдущих мастеров советский киноплакат эпохи НЭПа не только превзошел его, но привнес немало нового в этот жанр печатной графики. Именно этот период считается золотым веком киноплаката, а работы мастеров авангарда особенно высоко ценятся среди ценителей искусства и коллекционеров. В это время киноплакат часто служил рекламой не только фильму, но и кинотеатру. Очень часто мы видим не только название кинотеатра, но и информацию о трамваях, маршрут которых проходит около кинотеатра [Рис. 3], наличию оркестра и даже отопления.



Рис. 3. Белая моль. Москва.
Типо-лит. изд. «Безбожник», [192-]

К сожалению, с окончанием НЭПа практически полностью прекращается и прокат зарубежных фильмов, за исключением нескольких попавших на Московский фестиваль. Авангард сменяется социальным реализмом, печать плакатов постепенно унифицируется.

Вскоре после войны на экранах СССР появились трофейные фильмы. Особен-

но широко рекламу им старались не делать, в основном информация о показах распространялась в газетах. Тем не менее существует несколько плакатов к таким фильмам. Изображение на этих плакатах максимально обезличено, чаще всего это силуэты людей, пейзажи или просто названия. Помимо названия на этих плакатах практически отсутствует другая информация, их сопровождает лаконичная надпись: «Смотрите на экранах новый заграничный фильм». В отличие от других рекламных листов, где всегда присутствовали сведения о стране, режиссере, операторе, актерах, и т.д. Плакаты к трофейным фильмам представляют собой уникальный пример рекламы: намеренно обезличенной и неговорящей.

С середины 50-х годов фабрика Реклафильм становится ведущей и распространяет плакаты по всей РСФСР и, скорее всего, по некоторым союзным республикам (существуют и союзные издания плакатов). В это время прокат и рекламирование фильмов приобретает четкие алгоритмы. Например, размер плакатов и тираж часто зависел от политики проката. Триптихи, которые представляли собой три склеенных листа стандартного размера, делались в основном к отечественным фильмам, за очень редким исключением. А фильмы так называемого третьего экрана могли не получить плакатов вообще.

Стандарт листа менялся со временем, в основном он приближен к современному А1, то есть 85 x 60 см. В военное время листы печатались на плохой бумаге меньшего размера, примерно 70 x 45 см; в период «малокартинья» чуть больше 70 x 60 см; в период «оттепели» размер доходил до 105 x 65 см, но пропорции были разные, были плакаты меньшего разме-

ра 85 x 55 см и 60 x 40 см; эти размеры сохранялись в период застоя и в период перестройки. Размер оригинала был приближен к размеру оттиска, но с одного оригинала могли сделать два оттиска разных размеров. Плакаты размещались не только в кинотеатрах, но и на стендах по всему городу.

Помимо тиражного плаката создавались и ручные афиши, почти у каждого кинотеатра в штате был художник афиши, который, возможно, и рисовал один-два плаката или делал текстовую афишу, естественно, они не проходили по системе обязательного экземпляра и не поступали на хранение в Государственную библиотеку СССР имени В.И. Ленина (в наст. время Российская государственная библиотека). Помимо этого, существовали и другие способы рекламирования фильмов: радио, рекламные ролики, листовки, фотокомплекты, открытки, спичечные этикетки, реклама на фасаде кинотеатров и газетные сообщения. Такое разнообразие средств рекламы фильма было связано с понижением посещаемости кинотеатров. Несмотря на это, М.А. Фадеев, сотрудник журнала «Киномеханик», на совещании 1973 году отмечал: «И наш опыт, и наши материалы говорят о том, что плакат играет еще значительную роль... Не отрицая важной роли и эффективности таких видов пропаганды, как рекламные ролики и фотокомплекты в кинотеатрах, я должен вам сказать, что эти виды рекламы рассчитаны на людей, которые уже пришли в кинотеатр» [5, с. 62].

Ведь плакат выполняет не только рекламную функцию — он формирует визуальный образ фильма, который может существенно влиять на восприятие зрителя. Находясь в фойе кинотеатра

или на уличных стендах, плакат первым вступает в диалог со зрителем, задавая тон предстоящего просмотра. С помощью цветовой гаммы, стилистики изображения, композиции и типографики он передаёт эмоциональную атмосферу, жанровую принадлежность и даже характер главных героев. Таким образом, киноплакат становится важным элементом кинематографической культуры, способным не только привлечь внимание, но и сформировать ожидания, а иногда — даже дополнить или переосмыслить художественный замысел фильма.

С распадом СССР закрылась и фабрика Реклафильм, художественный киноплакат стал редкостью. Чаще всего киноплакат представляет собой дизайнерское фотопредставление фильма и распространяется с другими промоматериалами, приложенными к копии фильма.

«СОВЭКСПОРТФИЛЬМ» И ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ КИНОПЛАКАТ: СРАВНЕНИЕ РЕКЛАМНОГО ПОДХОДА

Особого внимания заслуживают советские киноплакаты «Совэкспортфильма», которые рекламировали отечественные киноленты за пределами страны. Далее мы сравним подход рекламирования зарубежного кино в СССР с продвижением советских фильмов за границей.

Рекламу вместе с фильмами распространяло Всесоюзное объединение по экспорту и импорту кинофильмов «Совэкспортфильм», которое было создано в 1945 году в результате реорганизации «Союзинторгкино» [6, с. 187]. «Совэкспортфильм» имел представительство

в разных странах, а в некоторых и свои кинотеатры (в Париже (Cosmos), в Хельсинки и Каире) [8, с. 432].

Деятельность «Совэкспортфильма» была направлена на создание позитивного образа Советского Союза посредством кинематографа, что требовало не только демонстрации высококачественного искусства кино, но и соответствующего визуального оформления. В этом контексте киноплакат выступал не просто рекламной продукцией, а важным элементом культурной дипломатии, нацеленным на конкуренцию с продукцией западного кинематографа.

Производство киноплакатов для советских фильмов, предназначенных для зарубежного проката, осуществлялось на территории СССР, и зачастую над ними работали те же художники, которые создавали плакаты для внутреннего рынка. Однако визуальные и стилистические различия между двумя типами плакатов были значительными. Одним из ключевых факторов, определяющих эти различия, было качество используемых материалов.

Для плакатов «Совэкспортфильма» применялась более плотная бумага и высококачественная печать, что обеспечивало их лучшую сохранность. Многие советские киноплакаты, предназначенные для внутреннего проката, со временем окислились (пожелтели), имеют множественные надрывы, обусловленные хрупкостью бумаги. Напротив, экспортные плакаты менее подвержены изменениям, что свидетельствует о приоритетах, отдававшихся созданию образа советского кино за пределами СССР.

Но самое главное отличие можно наблюдать именно в визуальном, художественном воплощении: сюжеты кино-

плакатов «Совэкспортфильма» смелее, ярче и выразительней. Связано это с тем, что они не были подвержены внутренней цензуре, а значит, художники могли свободно экспериментировать и воплощать свои идеи. Отсутствие цензуры объяснимо тем, что плакаты выпускались в странах, где должны были конкурировать с местными и голливудскими фильмами и привлекать искушенную аудиторию.

В результате этого плакаты «Совэкспортфильма» демонстрируют разнообразие художественных приемов, включающих элементы гротеска, сюрреализма и новаторские композиционные решения.

Характерным примером являются работы художника Лемешева, в которых уже в 1970-х годах прослеживаются элементы, типичные для советских киноплакатов периода перестройки. Гротескные и сюрреалистические мотивы, которые стали доминировать во внутреннем киноплакате лишь с 1985 года, были широко представлены в экспортной рекламе задолго до этого. Таким образом, киноплакаты «Совэкспортфильма» на десятилетие опережали визуальные тенденции, характерные для внутреннего рынка.

На экспортном плакате к фильму «Сталкер» [Рис. 4] 1979 года изображен портрет главного героя, голова которого будто раскалывается на мелкие кусочки, что метафорически намекает на потерю жизненных ориентиров и распад личности. Название фильма на лбу героя стоит как печать, клеймо или приговор. Портрет покрыт пятнами, что намекает на запятнанную судьбу героя. Подобные мотивы не встречались в рекламе, предназначенной для внутреннего рынка вплоть до начала перестройки.

Напротив, плакат эпохи застоя был очень консервативен. От плакатистов тре-

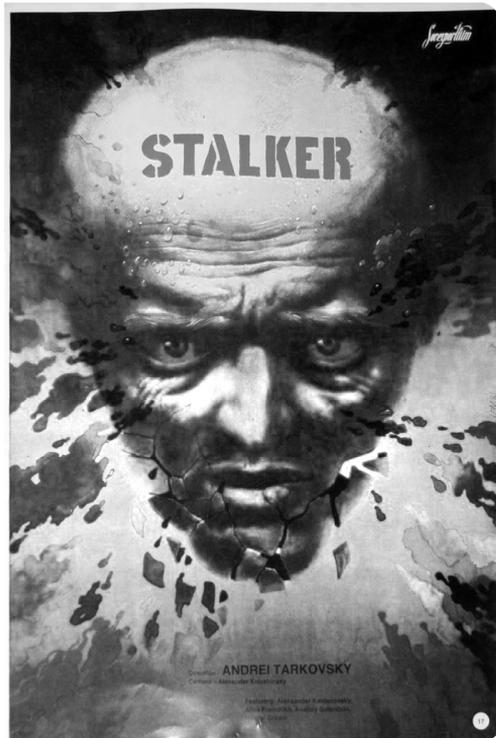


Рис. 4. Сталкер. — [Б.м.]: Совэкспортфильм, [1979]

бовали соответствия кадру фильма, случается и так, что художникам предоставляли фотокомплекты без показа фильма [7, с. 3]. Помимо этого, издательство испытывало трудности с бумагой и красками [7, с. 5]. В это время к одному зарубежному фильму часто делали два-три плаката, и мы можем проследить последствия такого подхода. Фотокомплекты выдавались нескольким художникам, после чего они предоставляли эскизы и работы утверждались. Случалось, так, что два разных художника выбирали два одинаковых кадра. Это легко заметить по двум плакатам к фильму «Подменная королева» художников А. Бурькина [Рис. 5] и И. Юдина [Рис. 6]. Оба художника взяли

по два одинаковых кадра и использовали их в своей работе. Такой подход убивал творческую инициативность художника, который больше не переосмысливал фильм, не пытался создать его емкий образ, а компоновал кадры. В условиях плановой экономики и жесткой цензуры реклама выполняла преимущественно информационную функцию, что ограничивало возможности для художественного самовыражения.

Помимо этого, зарубежные фильмы старались особо не рекламировать: у них не было по несколько экземпляров к одному фильму, редко было два разных листа, практически не было огромных трехчастных киноплакатов. К некоторым популярным зарубежным фильмам плакаты вовсе не выпускались Рекламфильмом. Лидер советского кинопроката «Есения» 1971 года, скорее всего, рекламировался в газетах, по радио и афишами, сделанными художниками при кинотеатрах. Печатных советских плакатов к этому фильму не существует. То есть многим иностранным фильмам реклама просто не требовалась.

Сопоставление подходов продвижения фильмов внутри страны и за рубежом демонстрирует не только визуальные и стилистические различия, но и отражает идеологический и экономический контексты, в которых функционировали данные рекламные модели.

У «Совэкспортфильма» было больше ресурсов и возможностей для продвижения советских фильмов за рубежом, в то же время сильная конкуренция стимулировала разнообразие подходов к изображению. Внутренний рынок, напротив, характеризовался ограниченными ресурсами и строгой цензурой, что привело к стандартизации и сниже-



Рис. 5. Подменная королева / худож. А. Бурыкин. — Москва: Рекламфильм, 1985

нию художественного уровня плакатной продукции. В условиях плановой экономики реклама выполняла преимущественно информационную функцию, что не требовало креативных подходов к визуализации.

Таким образом, киноплакаты «Совэкспортфильма» представляют собой уникальный феномен, демонстрирующий потенциал советской графики в условиях конкурентной среды. Изучение этих различий позволяет не только лучше понять эволюцию советского киноплаката, но и глубже осмыслить влияние социально-экономических и политических факторов на развитие визуального искусства в СССР.



Рис. 6. Подменная королева / худож. И. Юдин. - Москва: Рекламфильм, 1985

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Все вышеизложенное позволяет сделать вывод, что киноплакат является важным элементом системы продвижения фильмов, сочетающим художественную выразительность и маркетинговую эффективность. В разные исторические периоды его роль и функции варьировались в зависимости от социально-экономических условий, но неизменным оставалось его значение как средства привлечения зрителей. В современном мире, несмотря на развитие цифровых технологий,

киноплакат продолжает оставаться востребованным инструментом визуальной коммуникации, обеспечивая фильмам узнаваемость и влияя на зрительские предпочтения. Киноплакат остается важным элементом кинематографической

культуры, сочетающим в себе функции рекламы и искусства. Его эволюция отражает изменения в киноиндустрии, общественных ценностях и художественных традициях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабурина Н.И. Русский плакат: вторая половина XIX — начало XX века. Ленинград: Художник РСФСР, 1988. 192 с.
2. Дьяченко И.В. Современная реклама кино и особенности ее воздействия на аудиторию: социологический анализ: специальность 22.00.06 «Социология культуры»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата социологических наук. Екатеринбург, 2011. 22 с.
3. Жабский М.И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969–2005). М.: Канон+, 2009. 774 с.
4. Макаровская Н.В. Функции современной рекламы: особенности и факторы противодействия их реализации // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Социальные науки. 2008. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/funktsii-sovremennoy-reklamy-osobennosti-i-factory-protivodeystviya-ih-realizatsii> (дата обращения: 01.04.2025).
5. Первая выставка киноплаката и кинорекламы социалистических стран, г. Москва, декабрь 1973 г.: [Стенограмма]. М.: [б. и.], 1973. 47 с.
6. Просолова Е.В. Всесоюзное объединение «СОВЭКСПОРТФИЛЬМ» как актер идеологического влияния в период Холодной войны // НИР. 2023. № 1. С. 185–199.
7. Стенограмма обсуждения выставки киноплакатов «Рекламфильм», изданных за последние 2-3 года (Творческий отчет художников «Рекламфильма») 14 декабря 1983 г. // Из личного архива Н.И. Бабуриной. М. 1983. 47 с.
8. Твердюкова Ю.Р. Художественные особенности киноплакатов «Совэксспортфильма» / Ю. Р. Твердюкова // Румянцевские чтения. 2021: Материалы Международной научно-практической конференции. В 2-х частях, Москва, 21–23 апреля 2021 года. Том 2. М.: Издательство «Пашков дом», 2021. Т. 2. С. 430–435.

REFERENCES

1. Baburina, N.I. Russkij plakat: vtoraya polovina XIX — nachalo HKH veka [Russian poster: second half of the 19th — early 20th century.]. Leningrad: Hudozhnik RSFSR Publ., 1988. 192 p. (In Russ.)
2. D'yachenko, I.V. Sovremennaya reklama kino i osobennosti ee vozdeystviya na auditoriyu: sociologicheskij analiz: special'nost' 22.00.06 "Sociologiya kul'tury": avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata sociologicheskikh nauk [Modern cinema advertising and the peculiarities of its impact on the audience: sociological analysis: specialty 22.00.06. "Sociology of Culture": abstract of a dissertation for the degree of candidate of sociological sciences]. D'yachenko Igor' Valer'evich. Ekaterinburg, 2011. 22 p. (In Russ.)
3. Zhabskij, M.I. Sociokul'turnaya drama kinematografa. Analiticheskaya letopis' (1969–2005). [Sociocultural drama of cinema. Analytical chronicle (1969–2005)]. Moscow, Kanon+ Publ., 2009. 774 p. (In Russ.)
4. Makarovskaya, N.V. Funkcii sovremennoj reklamy: osobennosti i factory protivodeystviya ih realizatsii [Functions of modern advertising: features and factors counteracting their implementation]. Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. Seriya:

- Social'nye nauki. no. 2, 2008. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/funktsii-sovremennoy-reklamy-osobennosti-i-factory-protivodeystviya-ih-realizatsii> (Accessed 29 March 2025). (In Russ.)
5. Pervaya vystavka kinoplakata i kinoreklamy socialisticheskikh stran, g. Moskva, dekabr' 1973 g. [The first exhibition of film posters and film advertising of socialist countries, Moscow, December 1973.]: [Stenogramma]. Moscow, 1973. 47 p. (In Russ.)
 6. Prosolova, E.V. Vsesoyuznoe ob"edinenie "SOVEKSPORTFIL'M" kak aktor ideologicheskogo vliyaniya v period Holodnoj vojny [The All-Union Association "SOVEKSPORTFILM" as an actor of ideological influence during the Cold War]. NIR, no. 1, 2023, pp. 185–199. (In Russ.)
 7. Stenogramma obsuzhdeniya vy`stavki kinoplakatov «Reklamfil`m», izdanny`x za posledine 2-3 g. (Tvorcheskij otchet xudozhnikov «Reklamfil`ma») 14 dekabrya 1983 g. // Iz lichnogo arxiva N.I. Baburinoj. Moscow, 1983. 47 p. (In Russ.)
 8. Tverdyukova, Y.R. Hudozhestvennye osobennosti kinoplakatov "Soveksportfil'ma" [Artistic features of Sovexportfilm movie posters]. Rumyanecvskie chteniya. 2021: Materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii. V 2-h chastyah, Moscow, 21–23 aprelya 2021 goda [Proceedings of the International Scientific and Practical Conference], vol. 2. Moscow, Pashkov dom Publ., 2021. pp. 430–435. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **05.04.2025**
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **03.06.2025**
Принята к публикации / Accepted for publication **10.06.2025**



Синтез культур и религиозно-мифологические модели в образной системе фильма А. Аскольдова «Комиссар»



Е.М. Пищита¹

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

ORCID ID: 0009-0009-2545-7385

kino7720@mail.ru

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблеме создания образной системы фильма «Комиссар» Александра Аскольдова. Автор статьи проводит поэпизодный анализ фильма на предмет использования религиозно-мифологических образов и структур, включая культурные феномены и мифологию, которые возникли в XX веке.

ключевые слова

религия, мифология, христианство, революция, кинематограф, А. Аскольдов, «Комиссар»

для цитирования

Пищита Е.М. Синтез культур и религиозно-мифологические модели в образной системе фильма А. Аскольдова «Комиссар». *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 3. С. 62–73.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-62-73>

¹ **Пищита Евгений Михайлович**
аспирант ВГИКа. AuthorID: 1290917

© Е.М. Пищита, 2025

Synthesis of Cultures and Religious and Mythological Patterns in the Imagery of A. Askoldov's Film "Commissar"

Evgeny M. Pischita¹

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

ORCID ID: 0009-0009-2545-7385

kino7720@mail.ru

ABSTRACT

The article addresses the imagery of the film "Commissar" by Alexander Askoldov. The author undertakes an episode-by-episode analysis of the film to reveal the use of religious and mythological images and patterns, including cultural phenomena and mythology that originated in the twentieth century.

keywords

cinematography, Christianity, mythology, religion, revolution, A. Askoldov, "Commissar"

for citation

Pischita E.M. Synthesis of Cultures and Religious and Mythological Patterns in the Imagery of A. Askoldov's Film "Commissar". *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 3, pp. 62–73.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-62-73>

¹ **Evgeny M. Pischita**

Post-graduate student, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).
AuthorID: 1290917

Религиозно-мифологические конструкции и иконографические образы являются основополагающими в культуре. Вокруг них часто формируется повествование как таковое, а в нашем случае — драматургическая и образная система фильма. Изучение подобных образов в художественных произведениях является фундаментальной темой в искусствознании.

Наличие религиозно-мифологических структур в ткани произведения является одним из факторов усиления внимания зрителя и, как следствие, — его популярности. О необходимости включения подобных конструкций в массовое кино пишет в своей работе «Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино» Кристофер Воглер, ссылаясь на фундаментальную работу Джозефа Кемпбелла «Тысячеликий герой»: «Кэмпбелловские идеи помогли мне понять секрет феноменальной популярности таких картин, как “Звездные войны”¹ и “Ближние контакты”². Люди смотрят их снова и снова, словно ожидая своего рода религиозного переживания. Мне кажется, эти фильмы обладают такой притягательностью для аудитории именно потому, что отражают описанные Кэмпбеллом универсальные мифологические схемы, чья умиротворяющая сила испытана веками. Древние модели дают нам нечто очень нужное» [6, с. 42].

Об эффективности обращения к мифологическим структурам в творчестве Сергея Эйзенштейна пишет В.В. Иванов в своей работе «Эстетика Сергея Эйзенштейна»: «В замысле “воплощения мифа”

в своем спектакле “Валькирия”... Свою художественную задачу он формулировал так: “мы сумеем наравне с музыкой и сюжетом еще и средствами зрелищного внимания расшевелить в глубине собственного нашего сознания те пласты, в которых сильно еще мышление образное и поэтическое, чувственное и мифологическое, и, расшевелив их, мы заставим и их вибрировать в лад с мощью вагнеровской музыки” [15, с. 335].» «При запрещении обеих версий “Бежина луга” в качестве мотивировки запрета много говорилось о погружении современной темы (прототипом младшего персонажа был Павлик Морозов) в ветхозаветную мистическую трагедию отношений между Отцом и Сыном» [8, с. 462].

О потребности человека (в нашем случае — зрителя) в коммуникации и переживании архетипических и религиозно-мифологических структур (как части коллективного бессознательного) писал в своей работах К.Г. Юнг. Для Юнга, как для психолога, такая коммуникация является не столько терапией, сколько важнейшим необходимым условием и залогом здорового устойчивого психологического состояния человека. «Человек прошлого жив в нас, современных людях...» [16, с. 95]. Там же: «Тяга к вечным образам абсолютно нормальна, для этого они и существуют. Они должны привлекать, убеждать, очаровывать, подавлять. Они сотканы из изначального откровения и отражают уникальный опыт божественного. Вот почему они наделяют человека предощущением божественного, одновременно оберегая от непосредственного его переживания. Благодаря усилиям, которые предпринимал человеческий дух на протяжении столетий, эти образы, с одной стороны, **запечатлены во все-**

1 «Звездные войны» — медиафраншиза, задумана и реализована реж. Д. Лукасом. — Прим. Е.П.

2 «Ближние контакты третьей степени» (1977), реж. С. Спилберг. — Прим. Е.П.

охватывающей системе мышления (здесь и далее выделено автором. — Е.П.), стремящейся упорядочить окружающий мир, а с другой — представлены могущественным, обширным, авторитетным институтом под названием Церковь» [16, с. 16]. Там же: «Складывается впечатление, что только через переживание символической действительности человек, тщетно ищущий собственное “существование” и превращающий его в философию, может найти обратный путь в мир, в котором он не будет чужим» [16, с. 215].

Предметом исследования нами выбран фильм Александра Аскольдова «Комиссар» (1967). Выбор обусловлен в первую очередь нашим убеждением, что фильм еще не открыт и обладает огромной смысловой и художественной ценностью, сложной многослойной образной структурой. Следует сразу отметить, что на каждого персонажа в фильме накладываются сразу несколько образов, архетипов, которые имеют устойчивое положение в культуре. Часто они являются амбивалентными, противоположными и в «обычных», традиционных художественных конструкциях несоединимыми. Однако важнейшей уникальной чертой образной системы фильма является всеобъемлющая органичность. Несмотря на условность, поэтичность построения материала, включая эпизод, связанный с судьбой еврейского народа во время холокоста, образная система фильма представляет собой единое целое.

В силу того, что нас интересует множество деталей в построении кадра, который сам по себе часто представляет собой многослойную образную систему, то самым наглядным и доказательным будет метод поэпизодного и покадрового анализа.

В первых кадрах фильма, демонстрирующих передвижение полка красноармейцев, возникает придорожная статуя Богородицы. Появляющийся титр с названием фильма «Комиссар» символически накладывается на скульптуру Богородицы (красные буквы на черно-белом изображении), уже изначально заявляет главный образ фильма — Красная Мадонна. Дополняет этот образ звучащая за кадром колыбельная. В руках Богородица держит лампаду, в которой горит огонь и сверху на лампаду надет венок. Богородица держит в руках Божественный огонь, он же Огонь Революции. Венок отсылает к новозаветному терновому венцу Христа, Спасителю, рожденному от Божественного Огня³ и Духа.

С высоты холма подросток-красноармеец-ангел обзвевает город. Город располагается на соседнем холме, с одной стороны огибаемый рекой. На самой высокой точке в городе стоит храм. Подросток-ангел сворачивает с широкой дороги, ведущей в город, и въезжает в него через узкие крепостные ворота, что однозначно отсылает к Евангелию и словам Христа: «Входите тесными вратами...»⁴ Подросток осматривает заколоченные здания, въезжает на площадь, слезает с коня.

Город — собирательный образ, это одновременно и Бердичев (фильм снят по мотивам прозы Василия Гроссмана «В городе Бердичеве»), и Вавилон, и Иерусалим, и весь мир одновременно. В городе несколько храмов, рынок, там же конц-

3 «Образ-парадигму Божественного огня нельзя считать чисто храмовым. <...> В тексте “Часовника”, <...> можно найти около 80 упоминаний Божественного огня... <...> Шесть раз упоминается неопалимая купина, причем в пяти случаях в сочетании с образом Богородицы» [10]

4 Мф. 7:13–14.

лагерь с крематорием и библейская пустыня, и развалины, символизирующие прошлые времена и ушедшую культуру, и символические восходящие и нисходящие дороги. На площади города находится символический новозаветный крест, на котором распяли Христа, крест находится на земле, он лежит посреди площади с упором на перекладину. Роль креста «исполняет» черный телеграфный столб. Город — одно из пространств, в котором происходили библейские события, а теперь разворачиваются новые, подобные прошлым.

Подросток видит ящик с подковами, берет одну из них, рассматривает, бросает на мостовую в груды лежащих там других подков. Традиционно подкова является символом земного, мирского счастья, судьбы, удачи. Она ему не нужна, потому что революция провозгласила отказ от надежды на Бога, Царя, Судьбу, Удачу: «...Никто не даст нам избавленья: / Ни Бог, ни царь и ни герой — / Добьемся мы освобожденья / Своею собственной рукой» [13]. Революционная идеология отказывается от predeterminedности,

от покорности судьбе. Счастье будет завоевано собственноручно трудящимися. А вот белый флаг на одном из зданий оказывается для красноармейца более важным. Он символизирует капитуляцию старого мира. Подросток радуется его появлению и стреляет из винтовки в небо. Это вызов. От выстрела содрогаются храмы города — католический, православный — и помещение для общественной молитвы — синагога. Подросток-ангел стоит в кадре справа, а прямо находится синагога с витражом «Звезда Давида» на фасаде, перед синагогой на площади в неестественном, но выразительном положении, полулежит черный электрический столб с широкой перекладиной, однозначно напоминающий крест. Взаиморасположение синагоги и «креста» в кадре отсылает к Библии и читается как знак Ветхого и Нового Завета, существующих в едином пространстве. Ту же знаковую композицию мы видим и далее, на общем плане, когда красноармейцы вошли в город и заполнили площадь, в центре которой выразительно полулежит электрический столб.



Рис. 1. Юный красноармеец на площади города. Ангел Революции в Библейском контексте и контексте мифологии Революции: синагога, «крест», наковальня, подкова

Части Красной армии входят в город. По улице на коне движется знаменосец, знамя зачехлено, но металлический наколочник в виде языка пламени открыт. Таким образом, движение знаменосца может считаться как движение «со свечой». В город входит символ новой веры — Божественный огонь, Огонь Революции, Огонь Гражданской войны. Встык с этим монтируется кадр, в котором по городу на коне движется комиссар Вавилова. Это рифмуется с огнем лампы в руках у статуи Богородицы. Таким образом в город входит Божественный огонь и Богородица.

Комиссар Вавилова, слезая с коня перед штабом, обращается к берущему у нее коня красноармейцу, командным тоном говорит: «Баня!» Далее в бане мы видим комиссара со спины, однако ее женская фигура никак не подчеркнута, наоборот, выбранный ракурс и крупность не позволяют обратить внимание на ее пол. Это не типично для русской культуры, где баня и присутствие женщины (женщин) в бане всегда наполнено эротическим смыслом, баня в русской культуре всегда подчеркивает либо девичью красоту, либо женскую зрелость, либо является местом любовных свиданий, гаданий и т. д.

Кроме этого, в русской традиции баня — это символ не только телесного, но и духовного очищения. Парная, кроме своего практического бытового значения, носит характер и сакральный — через жар и битье вениками наступает очищение.

Сквозь закрытую дверь Вавилону извещают о найденном дезертире Емелине. Потом начальник штаба в шутку предлагает Вавиловой свою помощь в бане: «Плеснуть кипяточку-то?», тем самым говоря о ней как о женщине. На что она жестко отвечает: «Заткни глотку!» Из бани комиссар выходит застегнутой

на все пуговицы, в полевой форме, в полевом облачении, в состоянии полной сосредоточенности. Она пьет воду из колонки. При этом начальник штаба, предлагая ей вместо воды **яблочный** квас, второй раз намекает сразу на несколько ее образов, сосуществующих в едином многогранном и часто амбивалентном образе комиссара Вавиловой, — вавилонской блудницы (отношение к ней, как к доступной женщине) и ветхозаветной Евы (яблоко), и наталкивается опять на гневную отповедь: «Не носи жеребятину-то!»

Далее следует сцена с дезертиром Емелиным. Начальник штаба докладывает, как нашел Емелина, как его баба покушала и что ни коня, ни сбруи при беглом не обнаружено. Попытка одного из красноармейцев вклиниться в разговор и сказать, что «баба у Емелина хворая», остается без внимания. Растерянный Емелин в косоворотке, с кувшином молока в руках, испуганно смотрит на комиссара снизу, из подвала, в который был заключен. Вавилова кличет Емелина на свет (на Свет Божий): «Выходи, Емелин! Красный герой!» Она проклинает дезертира, променявшего революцию на «бабий паек», и отдает его под суд революционного трибунала, а это значит расстрел. Солдаты стоят шеренгой, с оружием «на изготовку». Следует команда: «Пли!» Емелин падает, роняя кувшин, из которого выливается молоко.

В первых эпизодах фильма есть тема, характерная и для народной, и для христианской, и для новой советской культур, — это противопоставление человека и животного. Человек, которого называют животным, становится падшим человеком, недочеловеком, животным, потерявшим человеческий облик, потерявшим или не имевшим божественной сущно-

сти. Попытка командира (исп. В. Шукшин) сказать о зачатии ребенка в бытовом, а не сакральном смысле, бытовым (вульгарным) языком: «Это кто ж тебя уделал, Клавдия?» — встречает жесткую отповедь комиссара: «Не носи жеребятину-то!» То же она говорит и начальнику штаба, который после бани слегка похабным тоном предлагает ей сначала плеснуть кипяточку, а потом выпить квасу. Вавилова говорит о том, что отношение к ней как к самке с точки зрения животных инстинктов неприемлемо. Когда речь заходит о женщине (бабе) дезертира Емелина, начальник штаба называет ее «гусыней» и говорит, что она ему все пальцы изгрызла, тем самым подтверждая ее низкий, животный статус. Кроме того, вставляет, что она «гусыня белоногая, кругом хороша», говоря о ее эротической, но не столько человеческой, сколько животной привлекательности, она хороша с точки зрения животных инстинктов, но не более того. Она не человек, она — «гусыня», домашняя птица. Далее Вавилова проклинает дезертира Емелина, как «подлую собаку». Таким образом совершив дезертирство, Емелин перестал быть человеком и низводится до животного, до собаки. В советской культуре животными (зверями) называли предателей и иностранцев, фашистов, мир Западной Европы и Северной Америки. Пес (в уничижительном смысле) — человек продажный, не имеющий совести, аморальный, хитрый, предатель. Жеребец и кобель в русской народной культуре — мужчина с гипертрофированным инстинктом. Часто не имеющий больше никаких человеческих достоинств или характерных черт, способный и стремящийся только к бездушным, чисто физиологическим половым отноше-

ниям. В русской культуре такой человек подвергается остракизму. Причем это качество не является признаком плодовитости и здорового сексуального влечения. Интересно, что за весь эпизод Емелин не произнес ни слова, будто он не человек.

Вавилова вызывает Емелина из подвала (из ада) на «Свет божий», где в присутствии его товарищей сначала проклинает его, как подлую собаку (превращение в животное после грехопадения бойца Красной армии), а потом командует его расстрелом.

Проклятие здесь имеет несколько смыслов:

1. Проклятие как таковое, то есть магическое предопределение будущего.

2. Магическая печать, силу которой невозможно преодолеть (преодолеть ее может только Бог).

3. Отчуждение. Поскольку до грехопадения Емелин был красноармейцем-ангелом и должен был стать **красным героем** (как об этом с негодованием и теперь уже с иронией говорит комиссар), теперь он навеки отчужден от сообщества красноармейцев, ангельского воинства, Божьего воинства.

4. Поскольку Вавилова выступает здесь в качестве ветхозаветного Бога (подробнее об этом ниже), то проклятие здесь это материализация Словом⁵, то есть по Слову Божию Емелин превращается в собаку.

5. Смерть. Красноармейцы не стреляют в кадре, есть только звук выстрела. Емелин не стоит перед строем, он все так же находится у входа в подвал, пули не летят и не попадают в Емелина, однако он падает и умирает, его смерть показана условно, поэтично, и умирает он тоже «по Слову Божию» — по ко-

5 «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет». Быт. 1:3.

манде: «Пли!», которую мы читаем по губам Вавиловой, потому что за кадром звучит музыка Шнитке.

По «первому плану» Емелин, безусловно, говорящая фамилия. Емеля — главный герой сказки «По щучьему веленью». Традиционно он — тот, кто лежит на печи в стороне от происходящего. Однако режиссер наделяет Емелина чертами ветхозаветного Адама. Как традиционно изображается изгнание из Рая в иконографической традиции европейской живописи, Адама и Еву⁶ непосредственно выгоняет из Рая Ангел Господень с (огненным) мечом. Здесь в роли Ангела выступает начальник штаба. Он, сидя на коне, гонит Емелина по проходу и хлещет кнутом (обжигает). Потом выталкивает его вниз по лестнице в темный погреб и запирает дверь. Фраза одного из красноармейцев, что жена у Емелина хвора, опять же, отсылает к тексту книги Бытия, Ветхого Завета, в которой Бог говорит Еве после грехопадения: «умножая, умножу скорбь твою в беременности твоей; в **болезни** будешь рожать детей; и к мужу твоему влечение твое...» Скажем больше, и сама Ева (жена Емелина) находится здесь, вместе с Адамом (Емелиным). Начальник штаба, говоря о жене Емелина, произносит: «...гусыня **белоногая**...» В эпизоде она представлена кувшином с молоком, который Емелин носит с собой и который «по первому плану» дополняет говорящую фамилию Емелин и является образом тихого безмятежного мещанского счастья. Погибает жена вместе с Емелиным — при его падении и смерти, кувшин, который он все время прижимает к себе (к своему ребру, из которого была

сотворена его жена)⁷, падает, разбивается, и из него вытекает на землю молоко. Визуально на этом делается акцент. Само падение, медленное умирание Емелина и то, как падает кувшин и течет молоко, снято рапидом. В европейской живописи есть традиция, в которой разбитый кувшин символизирует потерю невинности⁸. В этом смысле можно отметить отсылку к потере невинности Адама и Евы во время грехопадения.

После сцены с дезертиром Емелиным происходит разговор Вавиловой с командиром, в котором она сообщает, что беременна. Беременность однозначно трактуется командиром как грехопадение и преступление. Она подвергается остракизму и осмеянию. Командир грозит трибуналом. Ситуация, в которой она оказалась в связи с беременностью, никак не вяжется с образом комиссара, идейного вожака, непримиримого к врагам Революции, и граничит с предательством и самоустранением от борьбы в тяжелый период Гражданской войны. Кроме того, после эпизода с дезертиром Емелиным читается рифма Емелин-Вавилова, где уже сама Вавилова меняет революционную борьбу на бабью долю. В диалоге с командиром, тоже сомневающаяся и расценивающая свою ситуацию как грехопадение, пытается оправдываться, она говорит о том, что пыталась известить ребенка, но прошло уже много времени и доктор (несмотря на угрозы маузером) уже не берется. Командир восклицает: «А Праздник вот на носу! А кто **беседу** проведет в твоём батальоне?!» В контексте образной системы

7 Быт. 2:21–25.

6 Адам нарекает имя жене своей Ева после грехопадения. Быт. 3:20.

8 Жан Батист Грёр «Разбитый кувшин», 1771; Уильям-Адельф Бугро «Разбитый кувшин», 1891.



Рис. 2. Конвоирование нарушившего Устав красноармейца Емелина. «Изгнание из рая»

фильма реплика отсылает к Тайной Вечери Нового Завета⁹. Вавилону должен заменить некий крепкий коммунист Перельмутер из политотдела дивизии, в крепости которого, как и в крепости Вавиловой, командир сильно сомневается.

Впоследствии, поскольку «Тайной Вечери» с красноармейцами, во главе которой должна была быть Вавилова, не случилось, то один из ее «учеников-апостолов», он же «народ Моисея, народ Израиля» — молодой начальник штаба (исп. Л. Реутов) впадает в соблазн, обольщается золотом (золотым тельцом), щеголяя золотыми часами, наверняка экспропрированными.

В итоге командиру приходится смириться с происходящим. При этом, поскольку грехопадение уже произошло, меняется статус комиссара. Командир в первый раз обращается к ней по имени — Клавдия. «Боевая единица», комиссар Вавилова, становится просто женщиной Клавдией. Здесь образ командира накладывается на образ Иосифа, мужа Девы

Марии, который, узнав о беременности жены (точнее, еще не жены, но обрученной), задумал ее отпустить и не разглашать факта грехопадения¹⁰. В иудейской традиции за такое полагалось побивание камнями до смерти. В революционной традиции — за недостойное коммуниста поведение и дезертирство во время Гражданской войны — военный трибунал. Однако командир отпускает ее со службы.

В связи с «интересным положением» комиссара на время селят у местного жестящика Ефима Магазанника, у которого семья и шестеро¹¹ детей.

Представитель горкоммуноотдела ведет Вавилу через весь город к дому Ефима. Они идут по пустой рыночной площади, а потом вниз по мостовой, тем самым под-

9 Мф. 26:17–29, Мк. 14:12–25, Лк. 22:7–30, Ин. 13–17.

10 «Иосиф же муж Ее, будучи праведен и не желая огласить Ее, хотел тайно отпустить Ее». Мф. 1:19.

11 Количество детей у Ефима колеблется от шести до семи. Сам Ефим вначале говорит, что у него шесть детей; позже его дети, барахтаясь в корыте и пародируя его, говорят, что у него семь детей. Возможно, это пророчество. Жена Ефима, после рождения ребенка у Вавиловой, говорит ему: «Ефим! У нас родился мальчик!» И после ухода и гибели Вавиловой ее ребенок становится седьмым в семье Магазанника.

черкивается движение героини с духовной высоты вниз. Во дворе Магазанник пытается препятствовать поселению Вавиловой у себя, но, не в силах ничего сделать, уступает. Она поселяется в комнате, отделенной деревянной стенкой от основного помещения. Из этой комнаты Ефим и его дети выносят почти все свои вещи.

Дом и двор Ефима Магазанника представляют собой пространство, отсылающее к Библейским событиям, смыслом и топонимике. Из кельи Новой веры, где поселилась Вавилова, представители старой веры, Ветхого Завета, дети Магазанника и он сам, выносят свои вещи и в том числе настенные часы, которые в образной системе фильма превращаются из бытового предмета в символ времени. И в фильме (в данном контексте — образ времени) прочитывается как:

1. Разрыв времен («распалась связь времен»), что отсылает также к «Гамлету» Шекспира).

2. Приход Новой эры — это эра вне времени, вечная, вневременная, не связанная не только с земным, бытовым понятием времени и его измерением, но и с Временем в символическом и метафизическом смысле. Новая вера и новая эра — это феномены вне Времени.

Эпизод первой ночи Вавиловой в комнате-келье в доме Магазанника характеризуется предельной аскетичностью — в кадре голые стены, железная кровать с пустым серым матрацем и табурет с горящей на нем свечой, при этом она даже не ложится на кровать. Она бросает шинель (свое жреческое, священническое, воинское облачение) на пол и засыпает на полу, при этом потушив пальцами единственную свечу. Перед тем как попасть в «келью» Вавиловой, камера движется по внутреннему пространству

дома, где спит большая семья Ефима: мать, жена, дети и он сам. В сцене подчеркивается, что находятся они в окружении предметов домашнего быта, продуктов и материальной культуры — к последнему относится портрет брата Ефима и единственная книга в дорогом переплете, судя по всему — Тора¹².

Напрямую ветхозаветная тема заявляется автором в эпизоде, который можно назвать «утро в семье Магазанника». Эпизод начинается с того, что Ефим открывает двустворчатые двери между одной частью дома и другой, на косяке мы видим прикрепленную мезузу¹³. В кадре мать Магазанника, сидя на кровати, читает молитву, потом сам Ефим обыгрывает текст Книги Бытия Ветхого Завета применительно к текущим бытовым событиям: «В первый день Бог сотворил картошку...» Перед тем как Ефим выходит из дома, он спрашивает у жены: «Она спит, эта кацапка?» Магазанник подчеркивает национальные различия между ним (его семьей) и Вавиловой. Это еще один маркер ветхозаветной традиции в отличие от новозаветной традиции. Разделение по национальному признаку было преодолено христианской новозаветной традицией, где нет «...ни Эллина, ни Иудея»¹⁴ и где «...многие придут с востока и запада, возлягут с Авраамом, Исааком и Иаковом в Царстве Небесном»¹⁵, и в революционной идеологии — «Пролетарии всех стран

12 Тора — Пятикнижие Моисеево — тексты пяти книг Ветхого Завета: Бытие, Исход, Левит, Числа, Второзаконие.

13 Мезуза — свиток пергамента, в котором содержится текст молитвы «Шма». Мезузу традиционно прикрепляют к дверному косяку. Мезуза выполняет охранительную функцию в доме.

14 Послание Апостола Павла к колоссянам 3:11.

15 Мф. 8:11.

соединяйтесь!» [9]. И где соплеменник, но буржуй и враг революции становится врагом, невзирая на родство по крови, что находит свое отражение и в Новом Завете: «...не мир пришел Я принести, но меч, ибо Я пришел разделить человека с отцом его, и дочь с матерью ее, и не-

вестку со свекровью ее»¹⁶. Тем не менее, перед выходом из дома на работу, Ефим отказывается от прежней позиции конфронтации по отношению к поселению Вавиловой в своем доме и говорит жене, чтобы та дала кацапке чаю.

16 Мф. 10:34–35.

(окончание следует)

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика Поэтика / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. 616 с.
2. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового завета. Издание Московской Патриархии. М.: 1993. 1376 с.
3. Бычков В.В. Эстетика: учебник. М.: Гардарики, 2006. 573 с.
4. Виноградов В.В. Александр Довженко. Поэтическое пространство бессмертия // Вестник ВГИК. 2021. Т. 13, № 3. С. 25–40.
5. Виноградов В.В. Кино и смерть М.: Канон+ РОИ «Реабилитация», 2024. 224 с.
6. Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. М.: Альпина нон-фикшн, 2021. 608 с.
7. Джон Донн. По ком звонит колокол: Обращения к Господу в час нужды и бедствий. Схватка Смерти, или Утешение душе, ввиду смертельной жизни и живой смерти нашего тела. М.: Epigma, 2004. 429 с.
8. Иванов В.В. Эстетика Сергея Эйзенштейна. М.: Академический проспект, 2019. 565 с.
9. Маркс К., Энгельс Ф. «Манифест Коммунистической партии». М.: Эксмо, 2024. 96 с.
10. Охоцимский А. Образ-парадигма Божественного огня в Библии и в христианской традиции // Иеротопия Огня и Света в культуре Византийского мира / ред.-сост. А.М. Лидов. М.: «Феория», 2013. 558 с.
11. История отечественного кино. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 528 с.
12. Пицита Е.М. Синтез культур и мифологические модели в фильме «Праздники детства» // Вестник ВГИК. 2011. Т. 3, № 3. С. 64–73.
13. Потье Э. «Интернационал». М.: Гослитиздат, 1939. 53 с.
14. Фрейд З. Очерки о психологии сексуальности. М.: «Эксмо», 2023. 224 с.
15. Эйзенштейн С.М. Воплощение мифа // Избранные произведения в 6 т. М.: Искусство, 1964–1966. Т. 5, 1968. С. 329–359.
16. Юнг К. Архетипы и коллективное бессознательное. М.: Издательство АСТ, 2023. 224 с.

REFERENCES

1. Bart, R. Izbranny`e raboty` : Semiotika Poe`tika [Selected works: Semiotics of Poetics]. Moscow, Izdatel`skaya gruppa "Progress", "Univers" Publ., 1994, 616 p. (In Russ.)
2. Bibliya. Knigi Svyashhennogo pisaniya Vetxogo i Novogo zaveta [The Bible of the Book of Holy Scripture of the Old and New Testaments]. Moscow, Izdanie Moskovskoj Patriarxii Publ., 1993. 1376 p. (In Russ.)
3. By`chkov, V.V. E`stetika: uchebnik [Aesthetics: textbook]. Moscow, Gardariki Publ., 2006. 573 p. (In Russ.)

4. Vinogradov, V.V. Aleksandr Dovzhenko. Poë'ticheskoe prostranstvo bessmertiya [Alexander Dovzhenko. Poetic Space of Immortality], vol. 13. Vestnik VGIK, 2021, no. 3, pp. 25–40. (In Russ.)
5. Vinogradov, V.V. Kino i smert' [Cinema and death], Moscow, Kanon+ ROI "Reabilitaciya", 2024. 224 p. (In Russ.)
6. Vogler, K. Puteshestvie pisatelya. Mifologicheskie struktury` v literature i kino [The writer's journey. Mythological structures in literature and cinema]. Moscow, Al`pina non-fikshn Publ., 2021. 608 p. (In Russ.)
7. Dzhon Donn. Po kom zvonit kolokol: Obrashheniya k Gospodu v chas nuzhdy` i bedstvij. Sxvatka Smerti, ili Uteshenie dushe, vvidu smertel`noj zhizni i zhivoj smerti nashego tela [Devotions upon Emergent Occasions, and Several Steps in my Sickness Deaths Duel, or, a Consolation to the Soule, against the Dying Life, and Living Death of the Body]. Moscow, Enigma Publ., 2004. 429 p. (In Russ.)
8. Ivanov, V.V. E`stetika Sergeya E`jzenshtejna [Aesthetics of Sergei Eisenstein]. Moscow, Akademicheskij prospekt Publ., 2019. 565 p. (In Russ.)
9. Marks, K. E`ngel`s F. Manifest Kommunisticheskoy partii [Manifesto of the Communist Party], Moscow, E`ksmo Publ., 2024. 96 p. (In Russ.)
10. Lidov A.M. ed. Oxocimskij, A. Obraz-paradigma Bozhestvennogo ognya v Biblii i v xristianskoj tradicii [The image is a paradigm of Divine Fire in the Bible and in the Christian tradition] // Ierotopiya Ognya i Sveta v kul`ture Vizantijskogo mira [Hierotopy of Fire and Light in the culture of the Byzantine world]. Moscow, Feoriya Publ. 2013. 558 p. (In Russ.)
11. Istorija otechestvennogo kino [The history of Russian cinema]. Moscow, Progress-Tradiciya Publ., 2005. 528 p. (In Russ.)
12. Pishhita, E.M. Sintez kul`tur i mifologicheskie modeli v fil`me "Prazdniki detstva" [Synthesis of cultures and mythological patterns in the film holidays of the childhood], vol. 3. Vestnik VGIK, 2011, no. 3, pp. 64–73. (In Russ.)
13. Pot'e, E`. Internacional [The International]. Moscow. Goslitizdat Publ., 1939. 53 p. (In Russ.)
14. Frejd, Z. Ocherki o psixologii seksual`nosti [Essays on the psychology of sexuality]. Moscow, E`ksmo Publ., 2023. 224 p. (In Russ.)
15. E`jzenshtejn, S.M. Voploshhenie mifa [The embodiment of the myth] // Izbranny`e proizvedeniya v 6 vol. [Selected works in six volumes]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964–1966. Vol. 5, 1968, pp. 329–359. (In Russ.)
16. Yung, K. Arxetipy` i kollektivnoe bessoznatel`noe [Archetypes and the collective unconscious]. Moscow, Izdatel'stvo AST Publ., 2023. 224 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **02.12.2024**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **18.03.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **25.04.2025**



Эволюция образов сексуальности в советском кино 1960-х годов: между идеологическим контролем и зрительским запросом



Н.Б. Ромодановская¹

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

ORCID ID: 0000-0003-0358-2264

proficinema@mail.ru

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу репрезентации сексуальности в советском кинематографе 1960-х годов на фоне культурных изменений эпохи «оттепели». Актуальность темы обусловлена недостаточной научной проработкой вопроса. Новизна исследования заключается в рассмотрении сексуальности как элемента художественного языка. Проанализированы формирование образов советских «секс-символов», влияние зарубежного кино и роль комедийного жанра. Выявлены механизмы преодоления идеологических табу.

ключевые слова

советский кинематограф, «оттепель», сексуальность на экране, советские «секс-символы», кинематографическая цензура, Леонид Гайдай, культурные трансформации, зарубежное влияние в кино, социалистический реализм, репрезентация чувственности

для цитирования

Ромодановская Н.Б. Эволюция образов сексуальности в советском кино 1960-х годов: между идеологическим контролем и зрительским запросом. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 3. С. 74–86. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-74-86>

¹ **Нина Борисовна Ромодановская**

кандидат экономических наук, доцент кафедры дистрибьюции и маркетинга продюсерского факультета ВГИКа, главный редактор интернет-портала «ПрофиСинема». AuthorID: 963825

© Н.Б. Ромодановская, 2025

Evolution of Sexuality Representations in Soviet Cinema of the 1960s: Between Ideological Control and Audience Demand

Nina B. Romodanovskaya¹

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

ORCID ID: 0000-0003-0358-2264

proficinema@mail.ru

ABSTRACT

This article examines the representation of sexuality in Soviet cinema of the 1960s within the context of the cultural changes in the Thaw period. The relevance of the study stems from the insufficient scholarly attention previously given to this subject. The novelty of the research lies in conceptualizing sexuality as an element of the artistic idiom. The article analyzes the evolution of Soviet “sex symbols”, the influence of foreign cinema, and the specific role of the comedy genre. It also identifies the mechanisms by which ideological taboos were gradually challenged and overcome.

keywords

Soviet cinema, the Thaw period, sexuality on screen, Soviet “sex symbols”, film censorship, Leonid Gaidai, cultural transformations, foreign influence in cinema, socialist realism, representation of sensuality

for citation

Romodanovskaya N.B. Evolution of Sexuality Representations in Soviet Cinema of the 1960s: Between Ideological Control and Audience Demand. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 3, pp. 74–86.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-74-86>

¹ **Nina B. Romodanovskaya**

Cand. Sci. (in Econ.), Associate Professor of the Department of Distribution and Marketing, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK), Editor-in-chief of ProfiCinema. AuthorID: 963825

Период «оттепели», продлившийся в СССР с середины 1950-х до середины 1960-х годов, ознаменовался существенными изменениями в культурной и социальной жизни советского общества, которые нашли отражение в отечественном кинематографе в 1960-е годы. После периода так называемого «малокартинья» — критического снижения кинопроизводства в 1948–1953 годах, — кинематограф СССР вступил в фазу интенсивных количественных и качественных изменений. В начале 1960-х годов ежегодно на экраны страны выходило около двухсот картин, из которых примерно половина была советского производства, треть составляли фильмы социалистических стран, а оставшаяся часть приходилась на зарубежные киноленты капиталистических государств. Наряду с количественным ростом происходили качественные изменения, выразившиеся в приходе в кинематограф нового поколения режиссеров, ориентированных на создание фильмов, которые отражали бы актуальные социальные и культурные проблемы своего времени.

На фоне институционально неустойчивого курса в сфере культурной политики, где допуски к свободе художественного высказывания сменялись волнами идеологической централизации, в советском кинематографе этого периода появились отдельные кинопроизведения, затрагивавшие ранее табуированные темы, включая сексуальность и чувственность. Тем не менее доминирующими в прокате оставались идеологически выдержанные жанры: исторические, производственные и военные фильмы. Появление картин с элементами сексуальности было ограничено как идеологическими, так и цензурными рамками, поэтому авторы таких

произведений действовали с крайней осторожностью.

Несмотря на строгий идеологический контроль и цензуру в кинематографической сфере СССР, период «оттепели» способствовал постепенной интеграции сексуальности как нового элемента художественного языка советского кино. Эта интеграция осуществлялась дозированно и опосредованно, но при этом оказала значительное влияние на формирование особых экранных образов, обладающих эротической притягательностью. В итоге появившиеся на экранах кинотеатров «секс-символы» эпохи «оттепели» стали неотъемлемой частью массовой советской культуры 1960-х годов.

Целью настоящего исследования является выявление и анализ ключевых советских фильмов 1960-х годов, в которых сексуальность героев была сознательно использована как важная составляющая художественного замысла. Также ставится задача определить художественные методы и кинематографические приемы, посредством которых режиссеры эпохи «оттепели» формировали и демонстрировали зрителю эти новые экранные образы.

Серьезный разговор художников с советским зрителем об эротизме и сексуальности на больших и малых экранах начнется только в перестройку.

Так называемая «чернуха» [2], захлестнувшая кинематограф перестроечной эпохи, не только не исключала этого, но зачастую становилась единственно возможной его формой в условиях позднесоветской культурной депрессии и последующего разгерметизированного общественного сознания. Через телесное, сексуальное и маргинальное перестроечное кино возвращало в культуру вытесненные зоны человеческого.

Фильм «Маленькая Вера» (1988) режиссера Василия Пичула стал символом эпохи не столько из-за своей эротической сцены, сколько благодаря способу изображения социального и интимного кризиса. Главная героиня оказывается между разрушенной семьей, разрушенным языком и разрушенным телом — все три уровня соединяются в точке сексуального переживания, которое здесь впервые в советском кино становится предметом прямого художественного высказывания. Сексуальность в фильме не автономна, а структурно связана с распадом общих идентичностей — советской, семейной, женской.

Фильмы «Игла» (1988) Рашида Нугманова, «Меня зовут Арлекино» (1988) Валерия Рыбарева, «Воры в законе» (1988) Юрия Кары, «Зеркало для героя» (1987) Владимира Хотиненко, «Астенический синдром» (1989) Киры Муратовой — все это картины, в которых телесность и откровенные формы поведения персонажей служат анализу нового общественного состояния: посттравматического, неустойчивого, расщепленного. В них телесная и сексуальная экспликация — это не фетишизация, а форма культурной диагностики.

Женские режиссерские высказывания в конце 1980-х годов — в том числе Киры Муратовой, «Случайный вальс» (1990) Светланы Проскуриной — дают важнейший контрапункт к идее «чернухи» как бессмысленной. В этих фильмах сексуальность предстает не как фетиш, а как точка боли, протеста, субъективного сопротивления. Это и есть серьезный разговор — возможно, один из самых честных в истории отечественного кино.

А пока делают только робкие попытки отдельных режиссеров показать, ранее неприемлемые в советском кино, сюже-

ты и сцены. И не в драматических и мелодраматических историях, а в основном в приключенческом жанре, фантастике и комедии. Самые смелые актеры и актрисы начинают соглашаться сниматься в откровенных для своего времени сценах с поцелуями, намеками на сексуальные отношения, раздеванием. Их красивые тела, которые они не стесняются демонстрировать на экране, в купальных костюмах или облегающих платьях, обладают скрытой эротической притягательностью, что позволяет применить к ним термин «секс-символ». В Советском Союзе с конца 1950-х и в 1960-е начинает формироваться свой пантеон звезд, которых можно отнести к категории «секс-символов», но они, в отличие от американских див, были не только объектом вожделения, но еще и «комсомолками-спортсменками» и настоящими героями.

СЕКСУАЛЬНОСТЬ В КОМЕДИЙНЫХ ФИЛЬМАХ ЛЕОНИДА ГАЙДАЯ КАК ИНСТРУМЕНТ ПОПУЛЯРНОСТИ

Чаще других открыто эксплуатирует сексуальность в кино один из самых успешных режиссеров Советского Союза Леонид Гайдай. Работая в самом трудном жанре, из раза в раз он создавал самые смешные комедии, собиравшие в кинотеатрах миллионы зрителей. За эти успехи ему много прощалось и давало определенную творческую свободу. В шестидесятые годы режиссер создает одни из своих лучших и признанных произведений. Три сатирические комедии: «Операция «Ы» и другие приключения Шурика» 1965 года (39,6 млн зрителей в кинотеатрах), «Кавказская пленница» 1967 года (76,5 млн) и «Бриллиантовая рука» 1969 года (76,7 млн), основанные на современ-

ном материале. Все три ленты за смелые решения были востребованы зрителем и входят в десятку самых посещаемых отечественных фильмов за всю историю советского проката, занимая третье, четвертое и девятое место.

И это не случайный успех. Как все талантливые произведения, эти фильмы не так просты, как может показаться на первый взгляд, и если отбросить первую самую очевидную комедийную составляющую, то можно увидеть антологию современной советской жизни с очень точными приметам времени. Это и проблемы социалистической экономики и пороки общества, но также и черты обновления страны, показанные через более свободных раскрепощенных людей, не стесняющихся своего тела, в первую очередь девушек. Не случайно все три актрисы, сыгравшие в этих фильмах, стали «секс-символами» [1]. Гайдай прекрасно понимал, что развлечения и любовь — главные потребности молодого поколения, и отвечал на них.

Фильмы Леонида Гайдая традиционно рассматриваются в контексте советской комедии положений, однако в ряде его работ можно обнаружить элементы стилизованной сексуальности, адаптированной к культурным и идеологическим рамкам советской эпохи. Вопрос о степени ее выраженности и возможном влиянии западного — в первую очередь голливудского — кинематографа представляет интерес в рамках анализа визуальных и жанровых трансформаций советского массового кино.

Несмотря на наличие женских образов с подчеркнутыми привлекательными физическими характеристиками (Нина в «Бриллиантовой руке», героиня Натальи Варлей в «Кавказской пленнице»

и др.), сексуальность в фильмах Гайдая никогда не выходит за пределы допустимого. Это не эротизация в западном смысле, а гротескная переработка телесности в комическом ключе. Женское тело используется как визуальный акцент, но не как объект подлинного влечения. Телесность у Гайдая не соблазняет, а смешит — она функциональна, а не психологически нагружена.

Формально сексуализированные образы в комедиях Гайдая перекликаются с голливудской эстетикой неореалистического и немного периода. Режиссер сознательно использует приемы, свойственные визуальной экспрессии американской комедии (работы Чаплина, Китона, Ллойда), но не перенимает идеологическую модель сексуальности. Если в Голливуде женщина может быть предметом страсти и фетишизации, то в советской версии эта фигура лишается эротической опасности. Гайдай реконструирует западное визуальное клише в духе безопасной и идеологически приемлемой комедии.

Таким образом, сексуальность в фильмах Леонида Гайдая — это не эксплуатация, а культурно опосредованный визуальный ресурс, встроенный в систему допустимого. Она служит средством комического, а не эротического воздействия. Голливуд повлиял на визуальный язык режиссера, но не на систему смыслов. Это демонстрирует, как советское массовое кино способно было адаптировать западные жанровые модели, сохраняя собственную идеологическую целостность.

Фильм «Полосатый рейс» (1961) представляет собой пример комедийного кино, в котором эстетика телесности интегрирована в структуру зрительского восприятия. Эпизод с участием Василия

Ланового, акцентирующий внимание на мужской физической привлекательности, становится важным маркером расширения границ допустимого в визуальной культуре периода.

Комедия «Три плюс два» (1963) использует антураж курортного отдыха как стратегию визуальной демонстрации телесности. Формальная оправданность сюжетного действия позволяет режиссеру ввести в кадр образы полуобнаженных тел, что, оставаясь в рамках дозволенного, все же создает прецедент для появления на экране элементов сексуальной репрезентации.

«Стряпуха» Эдмонда Кеосаяна 1966 года, с 30 млн зрителей, о независимой и дерзкой красавице-стряпухе в одном из кубанских колхозов и ее настоящей любви, которая всегда выше людской зависти и глупости. На наш взгляд, фильм представляет собой характерный пример массового советского кинематографа 1960-х годов, в котором можно усмотреть влияние западных жанровых моделей, в частности — так называемого «розового неореализма» (*neorealismo rosa*) — итальянского направления 1950–60-х годов, ориентированного на комедийно-мелодраматические сюжеты с народным героем и счастливым финалом.

Как и в фильмах «розового неореализма», в «Стряпухе» действие разворачивается в сельской глубинке, оформленной с элементами этнографического колорита и жизнеутверждающей пасторали. Главная героиня — энергичная, независимая женщина из народа — представляет собой фигуру, близкую к типажам, разработанным в итальянском кино того времени: активная, телесно привлекательная, но при этом нравственно устойчивая и эмоционально искренняя. Сюжетная

канва строится вокруг ее любви и борьбы за личное счастье, в которой преодолеваются интриги, зависть и бытовые препятствия.

Главную роль в фильме исполняет Светлана Светличная, одна из немногих актрис в советском кино 1960-х, чей экранный образ был построен на подчеркнутой телесности, уверенности и визуальной притягательности. Ее героиня Фрося — энергичная, открытая, местами вызывающая — представляет собой советский аналог итальянских экранных типажей. Светличная играет не «скромницу», а активную и инициативную героиню, чья сексуальность встроена в комедийный и мелодраматический контекст, не разрушая, но дополняя образ «женщины из народа». Подобный экранный тип показывает, как советское кино того времени адаптировало элементы внешне «западной» женственности к нормативам социалистического реализма [7].

В отличие от итальянского оригинала, в котором сохранялась доля социального скепсиса, советская версия использует формы «розового неореализма» без их критического потенциала. «Стряпуха» выстраивает оптимистическую модель коллективного мира, где героиня не борется с системой, а находит в ней свое место. Таким образом, западный жанровый код был адаптирован к идеологическим установкам советского кинопроизводства: он сохранял эмоциональную доступность, но исключал политическую амбивалентность.

Следовательно, «Стряпуху» можно рассматривать как советскую адаптацию «розового неореализма» — не в виде прямого заимствования, а как культурно перенастроенный аналог. Фильм демонстрирует, каким образом советский

массовый кинематограф осваивал эстетически привлекательные модели западного кино, трансформируя их под требования социалистического реализма и зрительского запроса.

Но не только в комедиях режиссеры того времени находят возможность подчеркнуть сексуальность, которая так долго игнорировалась советским искусством.

В 1960-е годы приключенческие и фантастические фильмы, так же как комедии, в силу своей условности, выходят за рамки советских ограничений и получают право на сексуальных персонажей.

РАСШИРЕНИЕ РАМОК ДОПУСТИМОГО: ЭРОТИЗМ В СОВЕТСКИХ ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКИХ И ФАНТАСТИЧЕСКИХ ФИЛЬМАХ

В 1961 году Александр Птушко экранизирует романтическую повесть Александра Грина «Алые паруса», придавая литературному первоисточнику черты зрелищного кинематографа с акцентом на визуальную экспрессию. Центральные персонажи — Ассоль и Артур Грей — репрезентированы в рамках архетипической модели гендерных ролей: он — зрелый, благородный и активный носитель идеала, она — юная, наделенная романтической наивностью и телесной чистотой. Визуальная репрезентация Вертинской как Ассоль строится на подчеркнутой невинности, близкой к иконографии девичьей сексуальности, культурно допустимой в советском дискурсе: героиня одновременно объект мечты и символ идеализированной чистоты. Артур Грей (Василий Лановой) воплощает модель «фантазматического мужчины», лишённого телесной конкретности, но обрече-

нного функцией желания и спасения. Хотя фильм сохраняет внешнюю целомудренность, его образная система активно оперирует кодами ранней сексуализации, маскируемой под романтическую сказку. Эта формула — идеализированная, но эстетически притягательная модель гендерной гармонии — будет впоследствии использована Птушко в его дальнейших фэнтези-проектах, таких как «Руслан и Людмила» и «Сказка о царе Салтане».

Фильм «Человек-амфибия» (1962), помимо романтической линии, содержит тщательно выстроенную атмосферу чувственного напряжения, воплощенного в телесной репрезентации главных героев. Невозможность физического воссоединения персонажей служит аллегорией разделенного и вытесненного эротического желания, не получившего реализации в условиях культурных и социальных ограничений.

ВЛИЯНИЕ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО И СОВЕТСКО-ИНОСТРАННЫХ СОВМЕСТНЫХ ПРОЕКТОВ НА ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О СЕКСУАЛЬНОСТИ В СОВЕТСКОМ КИНО

Иностранные фильмы, безусловно, оказывают влияние на советских режиссеров, которые, заглядывая посредством кино по ту сторону уже слегка обветшалого «железного занавеса», находят для себя много нового. В 1960-е на советских экранах появляется около ста иностранных фильмов ежегодно. Большая их часть закупается в странах социалистического лагеря. Много фильмов из дружественных стран Востока. Традиционно каждый год хитами становятся индийские фильмы.

Но иногда «Совэкспортфильм» [9], с высочайшего дозволения партийных бонз, привозит картины из капиталистических стран, по преимуществу приключенческие, комедийные или костюмные.

Несмотря на строгое регулирование импорта западных фильмов, некоторые картины все же проходили цензуру и демонстрировались в СССР — например, «Сладкая жизнь» (1960), «Клеопатра» (1963), «Шербурские зонтики» (1964). Они вводили в советское визуальное изображение альтернативные формы телесности, романтической близости и образов женственности. Даже ограниченное соприкосновение с западной визуальной культурой формировало представления о сексуальности, отличные от нормативных советских установок.

Копroduкции с участием иностранных актеров и режиссеров позволяли показывать на экране элементы чувственности, смещая представление о «советской женщине» в сторону более открытых и выразительных образов, сохраняя при этом допустимые рамки эстетики социалистического реализма [7].

Московский международный кинофестиваль [10] начиная с 1959 года стал площадкой для демонстрации западного кино. Фильмы Бергмана, Феллини, Антониони или Бертолуччи, пусть и не всегда в полном прокатном виде, попадали в поле восприятия профессионального и частично массового зрителя. Они создавали представление о других формах экранного желания, эстетике тела и эмоциональной откровенности.

Под влиянием западной кинематографии с 1970-х годов в советском кино наметилось усиление визуальной роли женского тела как выразительного средства. В комедиях Эльдара Рязанова, Георгия

Данелии и других режиссеров телесность начинает подаваться не только как функция роли, но и как элемент визуального притяжения. Это проявляется, например, в характере героинь, стилистике съемки, монтажной ритмике и музыкальной структуре.

Таким образом, влияние зарубежного кино и совместных проектов несло двойственную природу: формально оно было ограничено, но по эффекту — значимо. Через визуальные клише, актерские типажы и сюжетные линии происходило медленное расширение представлений о сексуальности в советском кинематографе. Советский экран постепенно начал осваивать и репрезентировать телесность и влечение — пусть и в адаптированной, эстетически и идеологически фильтрованной форме.

В 1964 и 1965 годах на советских экранах было показано два итальянских фильма: «Развод по-итальянски» / *Divorzio all'italiana*, 1961 года, режиссера Пьетро Джерми и «Брак по-итальянски» / *Matrimonio all'italiana / Mariage à l'italienne*, 1964 года, режиссера Витторио Де Сика, которые представляют собой репрезентативные образцы итальянского кинематографа 1960-х годов, соединяющих социальную сатиру и мелодраму с эстетикой телесности и сексуальной амбивалентности. Оба фильма принадлежат к направлению *commedia all'italiana*, где жанровая легкость используется для вскрытия структур патриархального насилия, сексуальной иерархии и классового неравенства.

А в 1966 году советская массовая публика и профессионалы кино наконец имеют возможность оценить на экране, а не только читать о ней в журнале «Советский экран», голливудский секс-сим-

вол — Мэрилин Монро — в комедийном шедевре Билли Уайлдера 1959 года «В джазе только девушки» / *Some Like It Hot*, который добрался до проката в СССР только через семь лет. Правда, из фильма было вырезано 25 минут, он был дублирован и выпущен всего на 208 копиях, тем не менее его аудитория составила 43,9 млн зрителей. Лента, в которой нет ни одной обнаженной сцены, стала чуть ли не первой, где так свободно эксплуатируется тема секса и сексуальности. В Америке того времени тоже преобладали пуританские настроения. Поэтому в картине много эзопова языка, так хорошо знакомого советским режиссерам, иносказательности и двусмысленности.

С 1968 года на экранах кинотеатров начинается франко-итало-немецкий «сериал» про Анжелику — «Анжелика и король» / *Angélique et le roi*. И в следующем году «Анжелика — маркиза ангелов» / *Angélique, marquise des anges*. Каждый фильм про гламурную рыжеволосую красотку и ее отношения с мужчинами эпохи Людовика XIV посмотрело более 40 млн человек. Несмотря на вырезанные в прокатных версиях страстные постельные сцены, сексуальный образ, созданный Мишель Мерсье, произвел фурор в обществе и кинематографе.

В 1968 году добирается до СССР обладатель Гран-при Каннского кинофестиваля и премии «Оскар» за Лучший фильм на иностранном языке 1966 года французская мелодрама «Мужчина и женщина» / *Un homme et une femme* режиссера Клода Лелуша. Удивительная малобюджетная лента с долгой центральной постельной сценой становится культовой в Советском Союзе. Ее посмотрело 27,9 млн человек. Мужчина и женщина в исполнении Жана-Луи Трентиньяна

и Анук Эмме воспринимаются идеальной современной парой. Отношения их героев и открытый финал, который дает возможность каждому додумать его самому в зависимости от личных жизненных обстоятельств, как нельзя лучше соответствуют мироощущению шестидесятников, которое режиссеры пытаются уловить.

У советских режиссеров появляется возможность снимать более откровенные сцены, делая кино совместного производства с иностранцами. В 1969 году Михаил Калатозов снимает свой последний фильм «Красная палатка», грандиозное по своему замыслу произведение, для которого нужны были партнеры, способные оценить размах и имеющие опыт подобного производства. Итальянский продюсер Франко Кристалди не мог не заинтересоваться спасательной экспедицией итальянских аэронавтов после крушения в Арктике в 1928 году дирижабля «Италия» генерала Умберто Нобиле. Добавление в сценарий любовной линии между метеорологом Мальгремом (Эдуард Марцевич) и вымышленной медсестрой Валерией (Клаудия Кардинале) стало выражением попытки интеграции чувственной компоненты в советский визуальный канон, ранее преимущественно сдержанный в отношении телесности и сексуальности. Персонаж Кардинале воплощает типологию «иностранной женственности» — визуально притягательной, независимой и романтически активной. Ее образ контрастирует с традиционно скромным и морально сдержанным женским началом в советском кино, функционируя как своего рода внешний катализатор эмоциональной экспрессии.

Несмотря на критику за несоответствие фактическим событиям (отноше-

ния Валерии и Мальгрема полностью вымышлены), сексуализированная линия усиливает драматургическое напряжение и способствует гибридации жанровых и визуальных кодов, что соответствует логике копродукционного кинематографа. Взаимодействие между Кардинале и Марцевичем выстраивается в рамках сдержанной, но ощутимой эротики, в которой визуальная динамика, жесты и ракурсы дополняют лаконичную сюжетную экспликацию.

Таким образом, «Красная палатка» представляет собой важный пример введения телесности и романтического желания в поле советского исторического кино через внешнепривнесенный, но художественно оправданный нарратив. Этот случай демонстрирует, как копродукционные проекты 1960-х годов открывали возможности для смягчения идеологического контроля в области репрезентации сексуальности.

ЦЕНзуРА И ТАБУИРОВАННОСТЬ СЕКСУАЛЬНЫХ СЦЕН: ПРОБЛЕМА ПРОТИВОСТОЯНИЯ ГОСУДАРСТВА И КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

Фильмов о чувственной любви в советском кинематографе с сексуальными актерами в 1960-е и даже в 1970-е снимается немного. Социалистическая система, обладая признаками идеологической антиутопии, стремилась подавлять проявления индивидуальных чувств, рассматривая гражданина как функциональный элемент государственной машины. В 1960-е годы, несмотря на временное ослабление идеологического давления, государство продолжало жестко контролировать творческую сферу и ограничивать свободу ху-

дожественного высказывания. Зачастую уже снятые картины, в которых государственные и партийные функционеры, принимающие решение о выпуске того или иного фильма на экраны, усматривают излишнюю сексуальность, ложатся на «полку». Например, Фильм «Мальчик и девочка» (1966), поставленный Юлием Файтом по рассказу Веры Пановой, представляет собой редкий для советского кинематографа опыт визуализации подростковой сексуальности в натуралистической, но не эксплуатационной форме. Картина, пролежавшая «на полке» до 2017 года, была снята в период либерализации языка советского кино, но оказалась слишком амбивалентной с точки зрения идеологического контроля над телесностью и возрастной эротикой.

Главные герои, обозначенные как Мальчик и Девочка, лишены имен, что подчеркивает их универсальность и символический статус. Их история не имеет классической драматургии, а строится как череда визуальных наблюдений за телесным взаимодействием, в которых язык тела оказывается единственным средством коммуникации. Крупные планы, длительные тактильные сцены, погружение в природу и телесную самодостаточность создают на экране образ сексуальности как естественного, инстинктивного влечения, лишённого морализаторской оценки.

Ключевым приемом становится естественность несовершеннолетнего тела в кадре, снятого с подчеркнуто неэксплуатирующей оптики: камера не фетишизирует героев, но и не ретуширует их телесное присутствие. Ночная сцена купания, намекающая на сексуальный акт, является в первую очередь воплощением телесной зрелости как части природного цикла.

В этом смысле фильм следует эстетике, близкой к европейскому «новому реализму», в котором чувственность подростков могла быть показана не как девиация, а как точка взросления.

Именно такая подача — без оценки, без дидактики, без родительской или общественной рамки — и стала фактором цензурной неприемлемости. Отказ режиссера от морализирующего комментария и финальный эпизод с рождением ребенка без последствий для отца подрывали основы нормативной этики советского повествования, в котором сексуальность подростков либо игнорировалась, либо объяснялась через моральный конфликт.

Таким образом, «Мальчик и девочка» — уникальный для своего времени пример репрезентации подростковой телесности как автономной, чувственной и неидеологизированной категории, что делает фильм предметом важного внимания в исследовании сексуальности в позднесоветском кино. Его «смелость» — не в провокации, а в отказе от стилистического и этического шифра, что делало его неподходящим для прокатного контекста 1960-х годов.

Фильм Георгия Натансона «Еще раз про любовь» (1968), основанный на пьесе Эдварда Радзинского «104 страницы про любовь», стал одной из самых резонансных попыток репрезентации сексуальности в советском кино периода «оттепели». На фоне существовавших ограничений на откровенное отображение романтических и телесных отношений картина предложила зрителю качественно новый тип чувственного повествования, в котором телесность, страсть и эмоциональная рефлексия представлены не как угроза норме, а как форма человеческой подлинности.

Главная героиня Наташа в исполнении Татьяны Дорониной представляет собой новый экранный тип женственности: активную, самостоятельную, сексуально уверенную. Ее профессия (стюардесса), поведение, манера речи и образ в целом противопоставлены пассивным и сдержанным моделям женского поведения, характерным для предыдущих десятилетий. Она иницирует знакомство, первой демонстрирует влечение и открыто говорит о любви. Телесность в ее образе не вытеснена, а включена в эмоциональную драматургию как ее неотъемлемая часть.

Особую значимость приобретает постельная сцена, выполненная с минималистской сдержанностью: затемнение экрана, освещенное лицо Наташи, едва различимое обнаженное плечо. Эта визуальная аскеза, с одной стороны, соответствует цензурным ограничениям, но с другой — становится выразительным инструментом, позволяющим говорить о сексуальной близости без вульгарности или физиологизма. Любовь здесь предстает как глубинное слияние телесного и эмоционального, в котором нет места утилитарной морали.

Партнер героини — молодой физик по имени Электрон — воплощает интеллектуальную мужскую модель, не привыкшую к эмоциональной уязвимости. Его постепенное «распознавание» героини проходит через сомнение, недоверие, ревность, что отражает более широкую проблему: столкновение рационального мужского и интуитивного женского. Их история развивается не по законам традиционной романтической сказки, а через серию напряженных эпизодов, в которых страсть и отчуждение сосуществуют.

Фильм стал событием во многом благодаря именно сексуальному подтексту, ранее не допускавшемуся в подобных масштабах на экран. Наташа — воплощение телесной любви, не нуждающейся в оправдании. Это было революционным жестом в культуре, где сексуальность, особенно женская, либо морализировалась, либо игнорировалась. Тем самым «Еще раз про любовь» обозначил переход от нормативно-дидактического кино к психологически насыщенному кинематографу чувств.

Исследование экранных образов сексуальности в советском кинематографе 1960-х годов позволяет говорить о формировании особого визуального языка, который, несмотря на действующие цензурные и идеологические ограничения, стремился интегрировать телесность и чувственность в структуру художественного высказывания. Период «оттепели» открыл возможность для осторожного и опосредованного разговора о сексуальности, прежде вытесненной из советского экранного пространства.

Кинематографисты этого периода разработали целый ряд выразительных стратегий, позволивших им репрезентировать сексуальность в допустимых рамках. К числу таких художественных методов можно отнести: метонимическое кодирование (намек вместо прямого изображения), жанровую маскировку (комедия, фантастика, приключения), комическую переработку телесности, стилистическое

заимствование западных визуальных моделей и психологизацию сексуальных сюжетов. Женские образы в кино постепенно наделялись активностью, эмоциональной автономией и телесной выразительностью, что стало заметным сдвигом по сравнению с нормативными репрезентациями 1950-х годов.

Сложившаяся к концу 1960-х годов система экранной сексуальности была внутренне противоречива: с одной стороны, она сохраняла идеологическую стерильность, с другой — демонстрировала возрастающий интерес к телу, желанию и эмоциональной откровенности. Компромисс между визуальной притягательностью и нормативной допустимостью дал начало особому типу советского «секс-символа» — актрисы или героя, сочетающих физическую привлекательность с моральной легитимностью.

Таким образом, 1960-е годы можно охарактеризовать как переходный этап в истории репрезентации сексуальности в советском кино. Этот этап стал основой для последующих изменений, выразившихся в более откровенных высказываниях, когда сексуальность начала осмысляться как часть не только сюжетной, но и социальной, культурной и личностной идентичности героев. Экранная телесность перестала быть исключительно функцией морали и стала восприниматься как важный элемент кинематографической реальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. 294 с.
2. Жабский М.И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись 1969–2005 гг. М.: Канон+ РООИ Реабилитация, 2009. 368 с.
3. Зезина М.Р. Кинопрокат и массовый зритель в годы «оттепели» // История страны. История кино / ред. С.С. Секиринский. М.: Знак., 2004. 496 с.

4. Каган М.С. Морфология искусства. СПб.: Лань, 1997. 336 с.
5. Косинова М.И. Кинорепертуар и зрительские предпочтения в эпоху «оттепели» в России // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 4. С. 294–306.
6. Липовецкий М.Н. Постсоветское кино: эстетика телесности. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. 272 с.
7. Медведев А.Н. Светлана Светличная. М.: Бюро пропаганды Советской кинематографии, 1970. 32 с.
8. Рассадин С. Красота или красивость? // Советский экран. 1962. № 5. С. 7.
9. Федоров А.В. Тысяча и один самый кассовый советский фильм: мнения кинокритиков и зрителей. М.: СМ «Информация для всех», 2023. 198 с.
10. Федоров А.В. Лучшие и худшие фильмы советского кинопроката: мнения читателей журнала «Советский экран» (1958–1991). М.: ОД «Информация для всех», 2022. 126 с.

REFERENCES

1. Golomshtok, I.N. Totalitarian Art [Totalitarian art]. Moscow, Galart Publ., 1994. 294 p. (In Russ.)
2. Zhabskiy, M.I. Sotsiokul'turnaya drama kinematografa. Analiticheskaya letopis' 1969–2005 ss. [Socio-cultural drama of cinema. Analytical chronicle of 1969–2005]. Moscow, Kanon+ ROOI Reabilitatsiya Publ., 2009. 368 p. (In Russ.)
3. Sekirinskii, S.S., ed. Zezina, M.R. Kinoprokat i massovyi zritel' v gody "ottepeli" [Film distribution and the mass audience during the "Thaw"]. In: Istoriiya strany. Istoriiya kino [The history of the country. The history of filmmaking]. Moscow, Znack Publ., 2004. 496 p. (In Russ.)
4. Kagan, M.S. Morfologiya iskusstva. [Morphology of art]. St. Petersburg, Lan' Publ., 1997. 336 p. (In Russ.)
5. Kosinova, M.I. Kinorepertuar i zritel'skiye predpochteniya v epokhu "ottepeli" v Rossii [Film repertoire and audience preferences in the era of the "thaw" in Russia]. Znanie. Ponimanie. Umenie, no. 4, 2015, pp. 294–306. (In Russ.)
6. Lipovetskiy, M.N. Postsovetskoe kino: estetika telesnosti [Post-Soviet cinema: aesthetics of physicality]. Ekaterinburg, U-Faktoriya Publ., 2008. 272 p. (In Russ.)
7. Medvedev, A.N. Svetlana Svetlichnaya. Moscow, Bureau of Propaganda of Soviet Cinematography Publ., 1970. 32 p. (In Russ.)
8. Rassadin, S. "Krasota ili krasivost'?" [Beauty or prettiness?]. Soviet screen, no. 5, 1962, p. 7. (In Russ.)
9. Fedorov, A.V. Ty'syacha i odin samy'j kassovy'j sovetskij fil'm: mneniya kinokritikov i zritelej [A Thousand and One Most Box Office Soviet Movies: Opinions of Film Critics and Viewers]. Moscow, SM "Information for All" Publ., 2023. 198 p. (In Russ.)
10. Fedorov, A.V. Luchshie i khudshie fil'my sovetskogo kinoprokata: mneniya chitateley zhurnala "Sovetskij ekran" (1958–1991) [Luchshie i khudshie fil'my sovetskogo kinoprokata: mneniya chitateley zhurnala "Sovetskij e'kran" (1958–1991)]. Moscow, SM "Information for All" Publ., 2022. 126 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **29.04.2025**
 Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **06.06.2025**
 Принята к публикации / Accepted for publication **15.06.2025**

УДК: 791.43.01
[10.69975/2074-0832-2025-64-3-87-107](https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-87-107)



Научная статья | Research article



Трансформация антимессинского дискурса в картине Тодда Филлипса «Джокер: Безумие на двоих»



М.А. Пальшкова¹

Аналитический отдел Научно-исследовательского института киноискусства и кинообразования (НИИКК) Всероссийского государственного университета кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.

ORCID ID: 0009-0003-2183-5402

palschkova.m@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

В данной статье предпринята попытка рассмотреть фильм Тодда Филлипса «Джокер: Безумие на двоих», считающийся одним из главных кинопровалов 2024 года, в рамках символично-сакральной парадигмы. Апеллируя к архетипам Трикстера и Тени, а также к ряду мотивов — демонического, двойнического (доппельгангер), мотива Судного дня, — автор статьи приходит к выводу, что режиссер не деконструирует супезлодейский нарратив, но последовательно разворачивает на экране историю низвержения восставшего в первой части дилогии антимессии.

ключевые слова

Джокер, Тодд Филлипс, архетип, доппельгангер, трикстер, демоническое, Судный день, Голливуд

для цитирования

Пальшкова М.А. Трансформация антимессинского дискурса в картине Тодда Филлипса «Джокер: Безумие на двоих». *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 3. С. 87–107.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-87-107>

¹ **Мария Александровна Пальшкова**

старший научный сотрудник Аналитического отдела НИИКК ВГИКа, доцент Сергеево-Посадского филиала ВГИКа. AuthorID: 940502

© М.А. Пальшкова, 2025

The Transformation of Anti-Messianic Discourse in Todd Phillips' Film "Joker: Folie à Deux"

Maria A. Palshkova¹

Analytical Department, Research Institute of Cinematography and Film Education (NIIKK), Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia.

ORCID ID: 0009-0003-2183-5402

palschkova.m@yandex.ru

ABSTRACT

The article addresses Todd Phillips' film *Joker: Folie à Deux* (which is, according to popular opinion, one of the main failures of 2024) in terms of the symbolic-sacred paradigm. Appealing to the archetypes of the Trickster and the Shadow, as well as to the demonic, doppelgänger and Doomsday motives, the author comes to the conclusion that the director not just deconstructs the supervillain narrative, but also consistently unfolds on the screen the story of the overthrow of the anti-messiah who rose in rebellion in the forefront of the diology.

keywords

Joker, Todd Phillips, archetype, doppelgänger, the trickster, the demonic, Doomsday, Hollywood

for citation

Palshkova M.A. The Transformation of Anti-Messianic Discourse in Todd Phillips's film "Joker: Folie à Deux". *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 3, pp. 87–107.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-87-107>

¹ **Maria A. Palshkova**

Senior Researcher, Analytical Department, Research Institute of Cinematography and Film Education (NIIKK), Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK), Associate Professor. AuthorID: 940502

I. «ТОДД ФИЛЛИПС – ЭТО ДЖОКЕР»

На фоне беспрецедентного успеха «Джокера» (2019) коммерческий провал второй части «Безумие на двоих» и разгромная пресса мгновенно создали вокруг картины Тодда Филлипса дурной шлейф едва ли не «худшего фильма в истории кино» — по крайней мере, так о картине отзываются многочисленные почитатели первой части, в том числе в комментариях в соцсетях под постами самого режиссера. Ленту называют «скучной» и «затянутой», обвиняют в «рыхлой драматургии» и недоумевают по поводу наличия музыкальных номеров. Кому-то оказывается мало Леди Гаги, исполняющей главную женскую роль, кому-то — много Хоакина Феникса, а кого-то вообще раздражает факт того, что режиссер «похмельной трилогии» «замахнулся» на авторское кино [19]. Разочарование, раздражение и недоумение — «три кита», на которых держится коммерческий провал картины.

Впрочем, критики, которым удается пробиться сквозь собственное недовольство, очень точно обозначают коренную причину такой гипертрофированной зрительской реакции. Так, Ксения Рождественская пишет: «Фанаты первого “Джокера” надеялись на то, что второй фильм расскажет об инцеловской революции или о том, как из комикса, разрывая его в клочья, лезет живое, разъяренное, неостановимое существо, которое изменит мир. Оказалось, что можно зайти на ту же лестницу, танцевать те же танцы, смеяться тем же смехом — и в этом не будет ничего героического. Артур Флек — просто человек, из которого вытекает жизнь. <...> “Джокер: Безумие на двоих” — фильм, последовательно отказывающийся развлекать, фильм о человеке, которому плохо»

[6]. Иными словами: Филлипс не оправдал ожидания зрителей и, вместо того чтобы продолжить историю восставшей жертвы, уничтожающей мир из мести за то, что этот мир его не замечал, полностью деконструировал миф о Джокере, обнулив суперзлодейскую подноготную образа. Демонический триумфатор, торжествующий на фоне полыхающего мира в конце первой части, во второй появляется как тщедушный сгорбленный обитатель тюремной лечебницы, выносящий горшок с ночными испражнениями в компании таких же заключенных. Не антимессия, не поверженный демон и даже не Принц Преступлений из культового комикса¹. Просто человек и просто убийца, ожидающий суда. Не Джокер — просто Артур Флек, который убил шесть человек.

Оставим всех разочаровавшихся их разочарованию и порадуемся за режиссера, который, и так слишком далеко зайдя в апологии маньяка, вернулся к идее о ничтожности зла, и если в чем и «виновен» перед своим зрителем, то только в обманутых ожиданиях. Есть все основания полагать, что Филлипс пошел на этот «обман» осознанно: не случайно он отказался от голливудской практики тестовых показов, а Квентин Тарантино, словно раскусив этот авторский демарш творца внутри системы, в интервью для The Bret Easton Ellis Podcast заявил: «...он потратил деньги студии, как бы потратил их Джокер. Он послал их всех. Послал зрителей. Послал Голливуд,

1 Об антимессианской сущности образа Джокера в картине «Джокер» (2019) см.: Пальшкова М. «Ты получишь то, что заслужил»: антимессианский подтекст в картине «Джокер» (2019) Тодда Филлипса // Современный кинематограф. Основные векторы развития. Сборник статей. Материалы научно-практической конференции (18 мая 2023 г.) / ред.-сост. Смагина С.А. М.: ВГИК, 2024. С. 210–236.

Послал акционеров DC и Warner Brothers. <...> Тодд Филлипс — это Джокер» [17].

Впрочем, существует причина, по которой стремительное низвержение Джокера-Артура из объекта почти религиозного поклонения из первой части в ничтожество во второй можно объяснить не только (и не столько) внезапной прихотью режиссера, спасовавшего, по мнению некоторых, перед собственной смелостью, сколько заведомой авторской стратегией. Причина эта кроется в механизмах, приводящих в движение Трикстера — архетип, прошитый в базовой настройке джокерского образа. По своей природе Трикстер дуален. Он «разрушитель и творец, он хитрец и глупец, он пакостит, но способен приносить и пользу, смеется сам, но может стать тем, над кем смеются, он обманщик, но бывает обманут и сам, он и преступник, и жертва, мужчина и женщина, наконец. Трикстер — воплощенная идея вечной трансформации, перехода из одного состояния в другое» [5, с. 219]. Уместно вспомнить здесь и о значении карты Джокера, чьей отличительной особенностью является отсутствие каких-либо заведомо закрепленных за ней особенностей: «Во многих карточных играх Джокер выступает в качестве “шальной карты”², но он также может выполнять другие функции, такие как главный козырь и запасная карта. Он может быть самой слабой картой и самой сильной картой или картой, отличающейся от остальной колоды. <...> В юкере это самый старший козырь. Но в детской игре “Старая дева” одиночный Джокер означает Старую деву — карту, которой следует избегать» [20]. Иными словами, каким будет Джокер, зависит от игры, в которую играет игрок. Одура-

чить, сбить с толку и обмануть — не в этом ли смысл игры, затеянной Джокером?

II. АРТУР И ТЕНЬ

Впрочем, поведа зрителя иным, неожиданным путем, о чем писал Френсис Форд Коппола в своем восторженном отзыве на фильм [11], Филлипс не порывает связей с первой частью — напротив, постоянно апеллирует к ней через развернутую систему отсылок: от флэшбеков до пластических и мизансценических параллелей. Подобный прием кому-то может показаться навязчивым и бессмысленным, но эти отсылки не просто напоминают нам о том, что многие помнят и так. С одной стороны, вторая часть, снятая словно фронтальной камерой, «зеркалит» содержание части первой — смысл схожих сцен, кадров, образов и мотивов здесь выворачивается и меняется на противоположный. С другой стороны, эта навязчивая рифмовка задает дополнительные смысловые грани, позволяя утверждать, что «Безумие на двоих» не решает задачу исключительно деконструкции суперзлодея. Однако эти новые смыслы были бы невозможны без еще одного вводного: героини Харли Ли Квинзель (для удобства далее будем называть ее Харли Ли), в которой несложно увидеть отсылку к еще одному персонажу комиксов — Харли Квинн, возлюбленной рисованного, а затем и экранного Джокера. Этот персонаж был создан Полом Дини и Брюсом Тиммом относительно недавно, в 1992 году. Сначала он возник в двадцать втором эпизоде мультипликационного сериала «Бэтмен: Мультисериал» / *Batman: The Animated Series* — «Услуга Джокеру»³/

2 Шальная карта (Wild card) — карта, которая может принимать значение любой карты.

3 Оригинальное название: *Batman: The Animated Series — Joker's Favor*.



Рис. 1. Первое появление Харли Квинн на экране. Кадр из мультипликационного фильма «Услуга Джокеру»

Joker's Favor, а в 1999 году перекочевал на страницы комикса. Задуманная первоначально как эпизодический образ, Харли Квинн довольно скоро обрела популярность и получила собственную историю: доктор-психиатр в лечебнице «Аркхэм» Харлин Френсис Квинзель влюбляется в своего пациента, готтэмского суперзлодея, и вскоре становится любовницей и соучастницей его смертоносных проделок. (Тодд Филлипс и его соавтор сценария Скотт Сильвер обыгрывают эту часть биографии Квинн, упомянув о том, что Ли училась на психолога.)

Однако стоит отметить и то, что в начале картины ни Артур, ни Харли Ли не являются воплощениями собственно Джокера и Квинн. Это, скорее, некие первообразы, в которые им еще предстоит воплотиться для выполнения некоего плана «возвести гору из холмика», что бы это ни значило (о смысле этой фразы будет сказано ниже).

Впрочем, вопрос о том, существовала ли в реальности Ли или же она — такой же плод больного воображения Артура, как и его роман с соседкой Софи из первой части, — остается открытым. В «Безумии

на двоих», точно так же, как и в первой части, нет четкой границы между реальностью и инореальностью. Ненадежный рассказчик здесь не менее ненадежен, хотя, возможно, и менее очевиден, а сцен, которые говорят нам о реальности Ли (Квинн) примерно столько же, сколько сцен, которые намекают на сумеречность происходящего.

Одна из наиболее очевидных сцен — переход Артура из одного корпуса лечебницы в другой в начале картины, когда черные зонтики охранников неожиданно становятся цветными — стоит лишь Артуру поднять лицо к небу и подставить его дождю, а потом снова теряют цвет, когда герой опускает голову вниз. Вторая — разговор Артура с врачом-психиатром, когда специалист, согласуясь с линией защиты, делает ставку на раздвоение личности своего подопечного и пытается вызвать из глубин бессознательного Артура Джокера: «Ты, другая твоя часть, Джокер, он чаще приходит после ее (матери. — Прим. автора) смерти? <...> Я могу поговорить об этом с Джокером? Он хочет говорить?» После этого вопроса в комнате, где проходит допрос, появляется луч света будто

от театрального софита и освещает Артура⁴. Наконец, вспомним и первое появление самой Ли на экране: увидев в коридоре объект своего нездорового поклонения, она окликает его, после чего полностью повторяет движение Софи из первой части: имитируя самоубийство, подносит воображаемый пистолет к виску и нажимает на курок.

Зонтики, словно попавшие в Готэм из Шербурга; внезапно возникающий театральный ли / божественный ли свет; приветственный жест самоубийцы, который может храниться в памяти лишь одного Артура, — не только задают важнейшие векторы картины: от жанрового (мюзикл) до тематического (жизнь как кровавое шоу), но они так же могут быть прочитаны как знаки порывающегося в уныло-гнетущую реальность инобытия. Впрочем, границы реальности и фантазии в картине настолько размыты, что мы вряд ли сможем, как и пять лет назад, строго разграничить действительность и бред.

Как бы то ни было вся предпремьерная рекламная кампания «Безумия на двоих» — от постеров до трейлеров — была выстроена вокруг подачи фильма как любовной истории Джокера с Харли, однако и здесь ожидания зрителей оправданы не были. Перед нами не судьба (хотя любовная тема здесь играет, безусловно, важную роль) криминальных любовников, а развернутая в иносказательной форме история отношений Артура с собственной Тенью [2, с. 113–117]. И пусть во второй части названия картины вынесен термин, обозначающий довольно редкое патологическое состояние психики, изысканно

названное французскими психиатрами Жан-Пьером Фальре и Шарлем Ласегом *folie à deux*⁵ («безумие на двоих»), когда бред или даже шизофрения оказываются заразны и буквально передаются двум или несколькими лицам с тесными эмоциональными связями [6]. Но кто может стать нам ближе собственной Тени?

Мотив Тени откровенно заявлен уже в мультипликационном прологе картины, который так и называется: «Я и моя Тень» / *Me and My Shadow*. Здесь кратко раскрывается суть первой серии — Тень с повадками трикстера отделяется от тела Артура, выходит из подчинения, сбегает от своего хозяина, творит непотребства, затем, когда «хозяин» ее находит, она почти измучивает его, а потом бросает в руки полицейских — те избивают рисованного Артура до полусмерти за проделки Тени. Через этот таинственный архетип в прологе задается ряд смежных мотивов, связанных с расщеплением личности — от романтического двойничества до психиатрического [1]. И если в первой части Тенью по отношению к Артуру выступал только его Джокер, то во второй части концепция Тени значительно усложняется.

Самой очевидной ипостасью этого архетипа в «Безумии на двоих» является, безусловно, Харли Ли. Попав в лечебницу только ради Джокера и добившись знакомства с Артуром, она постоянно пытается вызвать новое явление монстра в тщедушном заключенном, разбудить дремлющие в нем разрушительные силы почти апокалиптического масштаба. Именно Ли постоянно нарушает правила и призывает к этому своего любовника. Именно она устраивает грандиозный

4 При этом в сценарии первое упоминание Джокера сопровождается следующей ремаркой: *Trumpet playing "When the Saints Go Marching In"* — о значении этой песни будет сказано в ч. IV данной статьи.

5 В современной психиатрической практике — «индуцированное бредовое расстройство».



Рис. 2. «Я и моя Тень». Кадр из мультипликационного пролога фильма «Джокер: Безумие на двоих»

пожар при попытке побега из «Архе-ма», после чего его избивают охранники и бросают в карцер. Именно Ли ночью пронесит в карцер грим и своими руками рисует на лице Артура хорошо знакомую клоунскую маску, после чего следует первая и единственная в картине сцена совокупления (настолько, впрочем, неловкого, что стабильно вызывает смехи в зрительном зале и подозрения в мужской неполноценности бывшего суперзлодея). Другими словами, проявляя натуру трикстера, она ведет себя точно как Тень в мультипликационном прологе.

Однако в первой части дилогии трансформация Артура в Джокера была естественной. Артур сам становился автором своего преобразования: красил волосы в зеленый цвет, своими руками рисовал клоунскую маску, в конце концов репрезентовал себя как Джокер: «Мюррей, когда придет мой черед, объявите меня как Джокера?», чтобы отомстить за загубленное детство, за униженность маленького человека, за равнодушие государства и власть предержащих, за подлость коллег — список того, за что несовершенный и равно-

душный мир можно превратить в кровавую баню, можно продолжать достаточно долго. Пришествие Джокера в первой части было равно апокалиптическому крушению мира и явлению антимессии, во второй — всего лишь частью кровавого шоу, а преобразование Артура в Джокера — лишь внешнее. Не случайно клоунский грим во второй наносит на Артура Ли.

С одной стороны, эта маниакальная одержимость Ли именно Джокером отсылает нас к модели межгендерных отношений, установленных между Джокером и Квинн в комиксах. Несмотря на быстро приобретенный статус суперзлодейки и соратницы суперзлодея, внутри этой пары баланс равноправных сил соблюден не был. В этом криминальном дуэте именно Джокер играл ведущую партию, выступая в роли доминанта и постоянно используя и унижая Харли. Создатели Квинн не скрывали, что моделью для отношений этой пары послужили популярные герои английского площадного театра Панч и Джуди [12], получившие известность также в Америке. Панч — воплощенный Трикстер, который, шутя, ввязывает-

ся в драки со всеми, кто встретится ему на пути, включая собственную жену. Несмотря на то что Джуди выступает своеобразным комическим двойником Панча, верх в их передраках всегда одерживает этот английский брат Пульчинеллы: однажды он даже убивает Джуди во время потасовки из-за ребенка, которого злобный балагур выбросил из окна, потому что не знал, как его успокоить [3, с. 100].

Видимо, от Панча и Джуди тянется к паре Джокер — Квинн шлейф макабрического балагана вперемешку с темами мужского доминирования и абьюза. Ведь подобно бойкой и отбивающейся от тумачков Джуди, Харли Квинн также выступает не как полноценный персонаж: «Его контроль над ней — очевидный факт, о котором, вне сомнения, знают оба персонажа, хотя Джокер, похоже, часто вообще не обращает внимания на Харли. Как бы притворно Джокер ни игнорировал чувства своей приспешницы, он активно подчиняет ее себе, связывает ее со своей личностью, позиционируя себя как образец для ее собственной преступной персоны, но и самоутверждается за счет нее через подчинение, видя в ней отражение самого себя» [18, р. 83–84]. Иными словами, Джокер без Харви Квинн может существовать. Харви без Джокера — никогда. Этот принцип неполноценности Харви без Джокера работает и в случае с «Безумием на двоих» — вот почему по мере того, как Артур внешне преображается в кровавого клоуна, Ли постепенно трансформируется в Харли Квинн.

Однако Ли лишь отчасти следует изначально прописанному авторами рисованной злодейки паттерну. По мере того как Харви Ли превращается в Харли Квинн, она все больше и больше присваивает себе атрибуты и самого Джокера. В какой-то мо-

мент героиня Леди Гаги начинает буквально идти по его стопам в первой части. Она заселяется в пустующую квартиру «того» Артура вопреки воле Артура «этого» и тем самым «присваивает» себе путь Джокера: поднимается по его лестнице, входит в подъезд его дома и заходит в «его» лифт — и на ее губах застывает такая же «его» холодная улыбка; наконец, она окончательно перевоплощается в Харли Квинн, нанося привычный грим Арлекина уже на саму себя, в той же квартире, где когда-то гримировался Артур перед последним своим выходом. Она не только присваивает себе его прошлое (выдумывая историю про такое же нищее детство и таких же жестоких взрослых) и его пространство, но и его жесты: разведенные в сторону руки и нарисованная пальцами кровавая улыбка. Будучи Тенью, она и ведет себя как Тень, желая заместить в итоге своего носителя.

Впрочем, куда более интересные трансформации происходят с Артуром. По мере того как в ходе судебного процесса герой все больше увлекается игрой в Джокера и все больше находит удовольствие в «позе на публику», настоящие изменения происходят с Артуром в душе, и постепенно он начинает превращаться в тех, против кого он раньше восставал. В раскрытии этой темы важнейшую роль играет сцена допроса Артуром своего бывшего коллеги — Гари Паддлса.

По своему общественному статусу Паддлс принадлежит к таким же маленьким людям (на этот раз «маленький» мы вполне можем употребить во всех смыслах), как и Артур Флек. Он такой же нищий клоун, как Артур; он такой же объект для насмешек. Только если в случае в Артуром коллеги смеются за его спиной, то над Гари насмеются в лицо. Наконец, он так же, как Артур, изгой в «нормаль-



Рис. 3. Харли проходит путь Артура. Кадр из фильма «Джокер: Безумие на двоих»

ном» мире по причине своей инаковости: он карлик. Оттого Артура и Гари в первой части связывают не то чтобы дружеские, но теплые, по-настоящему человеческие отношения. Именно по этой причине Артур, на глазах Гари убивший их общего коллегу Рэнделла, отпускает свидетеля: «Гари, ты единственный был добр ко мне».

Однако, встретив Гари в суде, Артур не проявляет даже проблеска человечности по отношению к себе подобному изгою. Он не только превращает своего коллегу в предмет постоянного осмеяния, бесконечно смакуя на разные лады фамилию Паддлс (которая переводится как «лужи»). Доходит до того, что он причисляет Гари к «равнодушному большинству», из-за которого Артур стал убийцей. «Ты такой же, как они все!» — кричит на несчастного карлика убийца шестерых человек. Если в первой части Джокер мог вызвать сочувствие по совокупности многих факторов, а убийства оправдать мстью хорошего человека плохому миру. Теперь же главная вина Гари в том, что он не смог распознать в Артуре Джокера и вместо того, чтобы посмотреть передачу Мюррея с Джек-

ром, умирая от страха, давал свидетельские показания в полицейском участке.

Артур, войдя в роль Джокера, оказывается безжалостен к Гари настолько, что продолжает унижать и обвинять несчастного даже тогда, когда этот маленький испуганный человек начинает плакать и умолять прекратить издеваться над ним. Теперь сам Артур говорит от лица этого огромного и жестокого мира, уничтожающего всех, у кого нет возможности сопротивляться: «Ты был единственным из коллег, кто не смеялся надо мной. Единственным, кто был добр ко мне», — осмеянный Гари возвращает Артуру его же слова. Так работает «зеркальная» структура «Безумия на двоих».

Мотив превращения Артура в подобие того, кого он сам ненавидел, подчеркивается и в одной из важнейших сцен, следующих после допроса Паддлса. Привезенного из зала суда в лечебницу Артура избивают охранники: увлекшись ролью Джокера, он не только успеваеет унижить Гари, но, словно невзначай, — оскорбить и своих тюремных надзирателей. На этот раз обвинения, брошенные Артуром в первой части: «Считаете, такие, как Томас Уэйн, они думают, каково быть таким,

как я?! Думают о ком-то, кроме себя? Не думают!» — переключаются со словами охранника во второй: «Ты правда считаешь, что красный костюмчик и штукатурка делают тебя лучше нас?!» А его реплика: «Ты даже не представляешь, как тяжело добавлять каплю радости в это чертово место!» — очевидно, отсылает к словам Флека: «Я послан нести радость и смех».

После избиения, которое становится не столько актом садизма, сколько актом мести, происходит событие, окончательно фиксирующее момент полного отказа Артура от игры в Джокера. Это убийство молодого заключенного Рикки, сблизившегося с Артуром после одного неловкого поцелуя на прогулке (эта сцена была предусмотрительно-целомудренно вырезана отечественными прокатчиками в кинотеатрах). Несмотря на то что технически Артур не имеет отношения к смерти молодого человека — Рикки убит доведенным до бешенства надзирателем, — однако фактически именно Артур невольно провоцирует смерть самого «невинного» (если вообще можно говорить о невинности насельников одиночных камер в «Археме»): Артур убивает Рикки чужими руками.

Именно в этой кульминационной точке картины происходит важнейший слом — отказ Артура от Джокера. Не случайно именно в этот момент кадр с крупным планом плачущего Артура монтируется с флэшбеком — одной из самых культовых сцен первой части. После смертоносного хет-трика в метро Артур бежит в общественную уборную, где неожиданно танцует свой странный и завораживающий танец. Однако теперь вместо того, чтобы торжествуя раскинуть в сторону руки, что одновременно символизирует и первое явление Джокера в Артуре, и знак распятия, герой наклоняется

над раковиной, включает воду и смывает грим. На следующий день, явившись в зал суда в обычной одежде и чистым лицом, Артур признается в суде, что Джокера нет: «Я — Артур Флек. Я убил шесть человек», — точка слома, когда дискурс антимессианский сменяется на бытовой. Это признание останавливает и процесс трансформации Харли Ли в Харви Квинн.

Традиционно архетип Тени, это прибежище внутренних монстров, связан с идеей двойничества, особенно разработанной литературным романтизмом. Отсюда же — расхожая фабульная схема, которая лежит в основе произведений, так или иначе соприкасающихся с этой темой. Тень отделяется от своего носителя, начинает вести параллельную ему жизнь и как итог — вытесняет его из жизни. Чаще всего подобные истории заканчиваются смертью носителя, который оказывается не в силах сопротивляться собственной Тени или Доппельгангеру (среди наиболее распространенных вариаций: пытаюсь убить собственную Тень, субъект убивает себя). Однако Филлипс и Сильвер решают эту тему столкновения с собственной темной стороной несколько иначе: почти весь фильм идя навстречу собственной Тени, теперь Артур пытается от нее сбежать.

Темам бегства от Тени и попытке обратиться к человеческому, выйдя из режима дурного и кровавого шоу, посвящен эпизод картины, следующий за сценой оглашения приговора, который выносят Артуру Флеку присяжные: виновен. Однако правосудие не успевает долго насладиться собственным торжеством. В зале суда раздается сильнейший взрыв, и когда дым и клубы пыли рассеиваются, перед зрителями разворачивается ужасающая картина массовой бойни — оставленный Джокер пожинает самый крупный свой урожай.



Рис. 4. Бегство от себя самого. Кадр из фильма «Джокер: Безумие на двоих»

Этот взрыв рифмуется с аварией из первой части, в которую попадает полицейская машина, везущая в участок арестованного Джокера. И взрыв, и аварию устраивают фанаты клоуна-убийцы, и в обоих случаях приход героя в сознание выстраивается как символическая смерть с последующим воскрешением: в первом случае последователи Джокера бережно вытягивали своего кумира из окна машины, буквально как из материнского лона, после чего клали его на капот машины, где он буквально оживал для своего зловещего триумфа; во втором случае Артур сам выбирался из развороченного взрывом здания суда, будто из какого-то разверзшегося чудовищного чрева, чтобы от триумфа отказаться. Выбравшись из зала суда, Артур встречает еще одну свою Тень — буквально, не символического, двойника, причастного к теракту во имя освобождения своего кумира. Но вместо того чтобы воспользоваться возможностью и сбежать навстречу поклонению и мести миру, герой, переродившийся в человеческое, пытается от этого скрыться. Сцена, где Артур убегает от своего двойника так,

как если бы он убегал от самого себя, — одна из самых впечатляющих в фильме⁶.

Наконец происходит финальный разговор Артура со своей возлюбленной. С заплаканным лицом, которое еще сохранило следы грима Харли Квинн, и подстриженными волосами Ли представляет собой едва ли не более жалкое зрелище, чем Артур. Его отказ от игры в Джокера, отказ от антимиессианского в пользу человеческого полностью обнуляет не только символическую архетипическую подноготную самих персонажей, но и всего мира картины в целом. Не случайно для этой сцены был выбран один из самых значительных и наиболее насыщенных в смысловом плане объектов фильма 2019 года — «лестница Джокера». Являясь едва ли не отсылкой к Голгофе, по которой Артуру было так мучительно подниматься вверх, но как же легок был танец вниз, лестница теперь — не более чем совокупность

6 Кинематограф знает еще один яркий пример того, как герой, от которого отделилась его Тень, сначала пошел на поводу своего Двойника, согласившись на план разрушения мира, но в последний момент не вышел на бунт: «Партнер» Бернардо Бертолуччи по повести Федора Достоевского «Двойник».

ступеней. И уже совершенно неважно, кто и в каком направлении по ней идет. Никакого мученичества и мессий. План, задуманный Харли, осуществлен не будет. Просто Артур Флек. Просто убийца шести человек, желающий сбежать от наказания в жизнь обычного человека. Однако обычный убийца, человек без приставки сверх-, никому, оказывается, не нужен.

Подобным финалом Филлипс фактически предсказал прокатную судьбу своей картины. Такой Джокер не нужен не только своей возлюбленной, но и зрителям. Не нужен настолько, что специфический круг почитателей экранного массового убийцы-мстителя обрушили на режиссера шквал не недовольных отзывов, но ненависти и проклятий вплоть до угроз найти его и его семью. И сложно объяснить подобную реакцию лишь тем, что автор не угодил чьим-то вкусам. Это не злость разочарованного зрителя. Это гнев фанатиков, лишившихся своего антимессиянского божества.

III. АРТУР И ДЕМОНЫ

Впрочем, историей Артура, сбежавшего от своей Тени, содержание «Безумия на двоих» не исчерпывается. В картине параллельно основному действию разворачивается еще одна история. Речь идет о музыкальных номерах, в которых главные герои картины выступают не в своих человеческих ипостасях, но в тех самых воплощенных первообразах — Джокера и Харли Квинн. Эти вставки не связаны очевидным образом с происходящим в основной части — действие разворачивается в некоем условном пространстве, — однако являются своеобразным комментарием, раскрывающим подлинную смысловую подноготную событий. Поскольку эти номера разбросаны по всему фильму, содержание их не может

быть распознано одномоментно. Однако стоит вычленив их из основного сюжета и просмотреть в заданной последовательности (в совокупности эти номера занимают порядка 12 минут 45 секунд в картине), — перед нами возникает отдельная история с собственной сюжетной линией и лейтмотивами.

1. Встреча Джокера и Харли Квинн и их танец на крыше. (В основной части: Харли Ли попадает ночью в карцер к Артуру, рисует на его лице грим Джокера, после чего следует сцена совокупления.)

2. «Медовый месяц» Джокера и Харли Квинн и их выступление в студии Франклина Мерфи с песней *To Love Somedoby*. Джокер останавливает выступление, обвиняя Харли Квинн в том, что она перетягивает внимание на себя, в то время как они поют песню о любви к нему, и сомневается в том, что они дают зрителю то, что он хочет. Харли соглашается и предлагает дать это зрителю. Снова включается фонограмма. В это время Харли достает из-за спины пистолет и стреляет в живот Джокера.

(В основной части: в беседе со своим адвокатом Артур узнает, что Харли Ли врала ему. История о нищем детстве неподалеку от Артура, отце-садисте и матери, которая упекла ее в лечебницу, — все оказывается ложью. Адвокат просит Артура не верить ни единому слову Харли Ли.)

3. Соло Джокера. Исполняется в зале суда, где участники судебного процесса одновременно выступают в качестве посетителей кабаре. Звучит песня *The Joker* из английского мюзикла «Рев грима — запах толпы» / *The Roar of the Greasepaint — The Smell of the Crowd*. Она поется от лица человека, которого внешний мир считает шутком: люди никогда не преминут посмеяться над ним, особенно когда тот находится в унижительном положении. Во время



Рис. 5. Убийство Джокера. Кадр из фильма «Джокер: Безумие на двоих»

исполнения Джокер забивает табуреткой зрителя-прокурора, после чего софит выхватывает в зале Харви Квинн. Джокер выводит ее на сцену, начинается танец, во время которого Харви достает пистолет и отдает его Джокеру. Герой открывает стрельбу, затем подходит к судье Герману Ротвэксу и забивает его судейским молотком. На последней строчке песни Джокер подносит пистолет к виску и нажимает на курок. (В основной части: адвокат допрашивает Софи — бывшую соседку Артура. Она рассказывает, что мать подсудимого предполагала, будто ее сын — девственник, только выдумывавший отношения с женщинами, и что он никогда не сможет исполнить свою мечту стать клоуном, потому что он — несмешной. Это — момент предельного унижения Артура, после чего он отказывается от адвоката и объявляет себя Джокером.)

4. Победа в судебном процессе. Джокер в обнимку с Харви выходят из зала суда. Соло Харви Квинн — Gonna Build A Mountain из мюзикла «Остановите мир — я хочу сойти» / Stop the World — I Want To Get Off.

Звучат слова:
*Мы собираемся возвести гору из маленького холма.
 Я собираюсь возвести ее для себя.
 По крайней мере, надеюсь.
 Я собираюсь возвести высокую гору.
 Не знаю, как мы это сделаем, но знаю,
 что мы попробуем.*

Далее: выйдя из здания суда, Джокер и Харви оказываются в сценическом пространстве, схематично обозначающем дорогу, ведущую к церкви. Следует сцена венчания (в образе священника предстает гость шоу Мюррея, на глазах которого Джокер убивает ведущего в первой части).

Звучат слова:
*Я собираюсь построить для нас рай
 из маленького ада.
 Я собираюсь построить для нас рай,
 и я ч*ртовски хорошо знаю,
 Что, если возведу эту гору с большим
 усердием,
 То заберусь со своей мечтой на эту гору,
 и там меня будет ждать рай.*

Далее герои переносятся на сцену клуба Pogo's. За роялем сидит Харли, продол-

жая свою партию, в то время как Джокер отбивает чечетку под ее аккомпанемент. На последних нотах герой замирает в позе распятия. (В основной части: заканчивается унижительный допрос Гари Паддлса, и Артур-Джокер объявляет, что защита в его лице закончила свою работу. Сторонники Артура-Джокера аплодируют своему кумиру.)

5. Финал — окончание второго номера в студии Мюррея. Джокер с простреленным животом под хохот зрителей падает на колени и, глядя на Харли Квинн, свою убийцу, поет предсмертную партию — последний запев предыдущей песни *Gonna Build A Mountain*.

Звучат слова:

*Поскольку однажды я построю рай,
Господь посылает Гавриила забрать меня.
Я хочу, чтобы добрый юный сын занял мое место.*

*Мне нужен сын в земном раю,
наделенный благодатью благого Господа.*

(В основной части: сцена убийства Артура. С окровавленным животом он падает на пол и умирает в позе, отсылающей к сцене его избиения в начале первой части.)

Этого краткого описания достаточно, чтобы сделать ряд выводов. Каждый из номеров разворачивается в пространстве, которое ассоциируется с тем или иным видом шоу, таким образом представляется разыгранным на потеху толпе, а главным аттракционом становится смерть героя. Если в основной части главную партию ведет Артур, то в побочной Харли не просто царит, оставляя за Джокером всего лишь функцию повинования (не случайно в одном из номеров герой танцует под фортепьянную игру своей возлюбленной), именно она оказывается источником смерти для героя — из номера в номер Джокер ста-

новится ее постоянной жертвой. Подобную кровожадность героини сложно объяснить, если мы будем опираться исключительно на внешний слой истории, игнорируя изначально демоническую суть самого образа Харви Квинн, с одной стороны, а с другой — религиозный подтекст «Безумия на двоих», который во многом задается здесь посредством текстов музыкальных номеров.

В самом имени Харли Квинн создатели персонажа заложили отсылку к Арлекину — одной из самых известных масок итальянской комедии дель арте [13]. Однако изначально этот весельчак был далек от того комического образа, к которому привык современный зритель. От Арлекина тянутся нити к сомну всевозможной нечисти [16]. Это и вооруженный дубиной гигант в маске по имени Эллекен, возглавляющий армию демонов, гонящихся за монахом из «Церковной истории» средневекового хрониста Ордрика Виталия. Это и чернолицый посланник дьявола Эллекин, в компании демонов бродящий по сельским округам, чтобы загнать души грешников напрямик в ад [9]. Это и зловецкий эльф Эрлкинг, выслеживающий в лесных чащах детей и убивающий одним прикосновением [10]. Это и озорной демон из французских театрализованных мистерий, посвященных страстям Христовым. Это, наконец, демон Аликино — один из провожатых Данте и Вергилия в «Божественной комедии» Данте. И подобно своему прародителю, Харли Квинн в «Безумии на двоих» отчасти приоткрывает свою демоническую сущность. Она не только присваивает себе жизнь Артура, но претендует заменить его в статусе антимессии. Если образ Джокера в первой части был связан с идеей апокалиптического крушения мира, в котором каждый получает «то, что заслужил». То с Харли связан другой антимессиянский проект.

«Мы возведем гору, — отвечает Ли в «основной части» на вопрос журналистов о ее планах с Артуром-Джокером. — Из маленького холма». Этот ответ предсказуемо непонятен журналистам. Не может он быть понят и зрителем. Только при учете образного строя песни, который раскрывается в «побочной части» — вслед за возведением горы из маленького холма следует постройка рая из «маленького ада», — образы горы и холма раскрывают свой сакральный смысл. Гора с холмом — это святая гора Сион с холмом Офель — царственным городом Божиим, жилищем Бога. Впрочем, в контексте американской культуры холм также может вызывать ассоциации и с Градом на холме — религиозно переживаемым символом Америки как Нового Израиля и Земли Обетованной, метафизическим основанием собственной национальной исключительности.

Как бы то ни было, очевидно, что планы Ли — не бытового, а демонического свойства. Именно поэтому ей необходим Джокер в его статусе антимиессии — ниспровергателя в ад миров, на пепелище которого можно построить земной рай. Таким образом, Харли в «побочной части» проявляет себя не столько как Тень, сколько как демоница (не случайно одно из ее свойств — ложь), мстящая за то, что с ней не пошли до конца. Она даже является Артуру ночью, как суккуб, демон сна, чтобы совокупиться с ним как со своей жертвой.

И только в свете подобной, демонической, подноготной персонажей и их конфликта обретает смысл история с беременностью Харли. Зачатия ребенка в момент, когда Артур начинает свой путь к Джокеру, для сюжета не играет никакой роли. Однако последними словами Джокера в картине становится что-то вроде благовестия наоборот (об этом поет герой в последней

своей партии): архангел Гавриил забирает героя, который вместо себя, в «земном раю» оставляет «доброе юного сына», наделенного «благодатью благого Господа». Какой благодатью может быть наделен сын таких родителей — вопрос, а вот в контекст различных легенд о зачатом ребенке дьявола история вписывается довольно легко. Сложно сказать, насколько целенаправленно авторы выстраивали эту смысловую линию, но в картине она прослеживается довольно четко. Впрочем, не будем забывать и того, что одной из особенностей художественного текста является самопорождение смыслов. Вряд ли Джокер и Харви Квинн могли породить что-то иное.

IV. АРТУР И СУДНЫЙ ДЕНЬ

Тема суда — важнейшая в дилогии Филлипса о Джокере. Только если в первой части в качестве мстителя, выносящего приговор несправедливому миру, выступает сам Артур-Джокер, то вторая часть полностью посвящена суду над ним самим.

Фактически все действие в «Безумии на двоих» разворачивается на фоне сначала ожидания и подготовки к судебному разбирательству, затем самого судебного процесса, а потом его окончания и вынесения приговора массовому убийце. Однако этот «суд человеческий» — лишь внешняя канва событийного ряда, за которым проступает тема «суда Божьего» — Судного дня. И тогда как на процессе «суда человеческого» еще лежит печать некоторой интриги — авторы картины пытаются убедить зрителя в том, что судьба Артура зависит от того, сочтут ли присяжные заседатели его вменяемым или не сочтут. Однако это еще одна уловка, уводящая нас в сторону от темы Судного дня, в контексте которого судьба Артура заведомо predetermined. Он — уже приговоренный к казни смерт-

ник. И в этом смысле «Безумие на двоих» разворачивается даже не как низвержение в человеческое, слишком человеческое, суперзлодея, а как своеобразная католическая *Dies irae* [4]⁷. И вновь эта тема раскрывается через образ Харли Квинн.

Вспомним, как обставляется первое появление героини в фильме. Артур под надзором охранников идет по коридору и в одной из открытых дверей видит молодую женщину (Харли Ли), поющую в группе каких-то людей. Она также замечает его — их взгляды встречаются. Артур проходит дальше, но его окликает женский голос. Он оборачивается и видит, как Харли приветствует его тем самым «самоубийственным приветствием», о котором шла речь выше: имитирует выстрел в висок. Если рассмотреть этот жест вне контекста заявленной темы, перед нами — всего лишь отсылка к сцене встречи Артура и его соседки Софи, с которой он вымышляет себе роман. В этом смысле единственное, на что жест может нам намекать, — вымышленность самой Харли. Однако вспомним, что это действие — выстрел в висок — неоднократно воспроизводит и сам Артур как в первой, так и во второй части: он либо имитирует этот самоубийственный жест, либо подносит настоящий пистолет к виску. В конце концов в «побочной части» фильма он действительно нажимает на курок и вышибает себе мозги. В совокупности с почти навязчивым мотивом убийства Артура в той же «побочной части», которое совершает Харли, тот самый приветственный жест перестает казаться лишь своеобразным «приветствием для двоих», но превращается в знак угрозы, намекающий на финальную участь самого героя.

Не менее интересной предстает тема знакомства Артура и Харли. Здесь героиня предстает не только как фанатка Джокера, но как еще одна психопатка с патологической склонностью к пиромании. Эта откровенность сразу же располагает Артура, и он тут же признается в том, что до сих пор было скрыто от всех, кроме зрителей первой части, — убийстве матери. Далее Харли говорит в какой восторг ее привел просмотр убийства Джокером Мюррея, за которым она наблюдала в прямом эфире. Артур приятно польщен — очевидно, что ему нравится об этом вспоминать. Это перечисление событий из первой части, вкупе с новым признанием, — ничто иное как перечисление обвинений, за которые Артур будет судим «иным судом». Не случайно, прощаясь после знакомства, Харли провожает Артура, напевая слова песни *Get Harry* из бродвейского шоу «Ревю в 9:15» 1930 года, ставшего настоящим хитом благодаря исполнению Джуди Гарленд в мюзикле «Летние гастроли» (1950) Чарльза Уолтерса:

*Забудь о своих проблемах,
Давай, будь счастлив.
Лучше гони все заботы прочь.
Воскликни: Аллилуйя!
Давай, будь счастлив,
Приготовься к Судному дню.
Солнце сияет,
Давай, будь счастлив,
Господь ждет, чтобы взять тебя за руку.
Воскликни: Аллилуйя!
Давай, будь счастлив...*

При этом последняя строчка запева остается произнесенной: «...Мы отправляемся в Обетованную землю».

Еще раз мотив Судного дня возникнет в сцене «трапезного бунта». Артур возвра-

⁷ При этом в начале картины звучит анекдот, профанирующий католическое отпевание, про пса-католика.

щается в лечебницу после заседания, когда он объявил, что отказывается от адвоката и будет защищать себя сам. Его проводят в помещение тюремной столовой, заполненной ужинающими заключенными. Они приветствуют Артура одобрительными криками, после чего Артур вскакивает на один из столов и приветствует толпу тем же торжествующим жестом, которым приветствовал погромщиков в первой части картины. Рикки, исполненный восторга почитатель Артура, не выдерживает и начинает петь один из традиционных негритянских госпелов *When the Saints Go Marching In* — «Когда святые маршируют» (именно эта песня должна была звучать, согласно ремаркам в сценарии, при первом упоминании Джокера):

*О! Когда святые маршируют,
О! Когда святые маршируют!
Я хочу быть в их числе,
Когда святые маршируют!*

В основной части песни речь идет о знаках наступающего конца света: солнце отказывается светить, луна делается красной, как кровь, после чего происходит рождение нового мира. Святые, идущие маршем, в данном случае отсылают к образу 144000 девственников из Откровения Иоанна Богослова. Они стоят на Сионе рядом с победившим Агнцем, и на челах их начертано «имя Отца»: «Лица их всех носят печать Божественного света, и поэтому кажутся страшными для погибших ангелов» [7]. Однако то, что должно было обернуться торжеством преобразования в новой жизни, превращается в «Безумии на двоих» сначала в бунт: остальные заключенные подхватывают экзальтированную песню Рикки, и вот уже десятки голосов орут про грядущих святых, в числе

которых хотят оказаться самые отпетые уголовники. Охрана пытается заставить их замолчать, и в результате торжество Артура закономерно превращается в бунт и массовое избиение, поверх которого звучит зловеще-истерический хохот. Второй раз исполнение этой песни приведет уже не к бунту, но убийству Рикки. Возмущенный избиением Артура, из своей одиночной камеры молодой человек начинает иступленно выкрикивать эту же песню, чем вызывает гнев охранника — он впадает в бешенство, вытаскивает Рикки из камеры и душит его. Неспетое Харли обещание Обетованной земли; марш святых, приводящий не к Сиону, а к смерти, — все это становится для Артура предвестием Судного дня возмездия — не воскресения.

Интересным в контексте темы Судного дня представляются и сцены судебного заседания. Умышленно или нет, но артисты, играющие представителей судебной системы, во второй части дилогии подобраны таким образом, что типажно дублируют жертв Джокера в первой: адвокат Артура напоминает приведшую себя в порядок и поменявшую цвет волос его мать; прокурор принадлежит к той же социальной страте, что и первые жертвы Джокера, убитые в метро; наконец, строгий судья Герман Ротвак инструктирует Артура на предмет поведения в суде почти так же, как Мюррей Франклин в первой части предупреждает Джокера о правилах поведения в телевизионной студии. Достаточно сравнить их реплики, чтобы схожесть была очевидна:

Мюррей Франклин («Джокер»): «Но у нас есть пара правил: не материться, никакой безвкусицы. У нас приличное шоу».

Судья Ротвак («Джокер: Безумие на двоих»): «Я понимаю, для вас это непросто, но мы все-таки в суде. Я не потерплю неподобающего поведения».

В совокупности с чередой свидетелей из первой части судебный процесс над Артуром в какой-то момент превращается в атаку на него прошлого, где решение о судьбе Артура будут принимать его жертвы.

Но есть в сценах судебного разбирательства еще одна важная деталь. Судья Герман Ротвакс, ведущий процесс над Артуром, не только соотносится с одной из жертв Джокера. В его образе — почти прозрачная отсылка к реальному судье Верховного суда штата Нью-Йорк — Гарольду



Рис. 6. Судья Ротвакс в жизни...

Ротваксу (помимо фамилии и схожему имени, от настоящего Ротвакса экранному достались очки в толстой черной оправе), который за свой резкий стиль ведения заседаний и суровые приговоры был прозван адвокатами Князем Тьмы и... Яхве. Коренной ньюйоркец Тодд Филлипс не мог не знать эту одиозную фигуру американского судопроизводства, о работе которого в 1989 году писали в *Vanity Fair* [15], а о смерти которого в 1997 году сообщили в *The New York Times* [14]. Очевидно, что отсылка к зловещему демоническому образу и к «карающему грозному Богу» одновременно превращает «суд человеческий» в аллгорию Судного дня. Именно потому Артур, приговоренный присяжными к смертной казни, принимает смерть не от системы, а от рук безымянного психопата, убивающего Артура со словами: «Получи, что заслужил».

Этот безымянный и бессловесный персонаж-убийца, обозначенный в титрах как Психопат, — один из заключенных Аркхема, который пересекается с Артуром на протяжении всего фильма лишь в комнате «отдыха». И мы можем по косвенным признакам догадываться, что он — один



Рис. 7. ...и на экране. Кадр из фильма «Джокер: Безумие на двоих»

из фанатов Джокера. Оттого в «земном» смысле его действия — лишь месть безумного поклонника за лишения его своего «божества». Однако финальная сцена выстроена таким образом, что убийство Артура Психопатом в «основной части» монтажно сопоставлено с убийством Джокера Харли в части «побочной»: и в то время как Джокер складывается и опускается на пол с простреланным животом, чтобы спеть свою финальную партию, Артур хватается за изрезанный ножом живот, падает на пол и замирает в той же позе униженного ничтожества, в которой когда-то замирал, избитый толпой злобных мальчишек в начале первой части. Совершивший свой апокалиптический суд над миром в первой части, антимессия-Джокер был осужден и приговорен миром — во второй. Круг замкнулся.

* * *

Итак, в картине «Джокер: Безумие на двоих» (2024) Тодд Филлипс сознательно идет против зрительских ожиданий. Руководствуясь внутренней логикой своего персонажа, вечно изменчивого и непредсказуемого трикстера, режиссер создает неожиданный образ «поверженного» Артура, лишённого, как кажется на первый взгляд, каких бы то ни было притязаний на антимессиянскую суц-

ность своей версии из первой части. Однако это не так. Благодаря введению нового персонажа Харли Ли Квинзель авторы актуализируют целый пласт смыслов, углубляющих замысел фильма 2019 года. С одной стороны, речь идет об актуализации архетипа Тени — отсюда важнейшим сквозным сюжетом второго «Джокера» станет выстраивание сложных взаимоотношений между личностью и ее теневой стороной. С другой — иначе, чем в первой части, но уже более последовательно через образ Харли Ли входит в картину и мотив Судного дня, отсылающий и развивающий антимессиянский контекст фильма 2019 года.

Представленный анализ позволяет утверждать, что фильмы Тодда Филлипса 2019 и 2024 года о Джокере, одном из самых известных суперзлодеев комиксов, представляют собой дилогию, пронизанную темой преступления и наказания, совершаемых на двух уровнях: буквальном и сакральном. И если на первом уровне перед нами — история преступника, лишившегося своего преступной притягательности, тогда как на втором — перед нами разворачивается история восстания антимессии и его низвержения в Судный день. Таким образом, мы имеем основания считать дилогию Тодда Филлипса о Джокере — религиозной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брудный А.А., Демильханова А.М. Феномен двойника и «стадия зеркала». Историческая психология и социология истории. 2009. Т. 2, № 2. С. 42–54.
2. Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. М.: Альпина нон-фикшн, 2015. 476 с.
3. Дрейден С. Театр кукол зарубежных стран. Л.-М.: Искусство, 1959. 528 с.
4. Левик Б.В. Dies irae Музыкальная энциклопедия, 1973–1982 гг. URL: https://www.belcanto.ru/dies_irae.html (дата обращения: 02.11.2024).
5. Пальшкова М. «Ты получишь то, что заслужил»: антимессиянский подтекст в картине «Джокер» (2019) Тодда Филлипса // Современный кинематограф. Основные векторы развития. Сборник статей. Материалы научно-практической конференции (18 мая 2023 г.) / ред.-сост. Смагина С.А. М.: ВГИК, 2024. 292 с.

6. Рождественская К. Безумству поем мы славу. Коммерсант Weekend. 08.11.2024. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/7267312> (дата обращения: 01.11.2024).
7. Справочник MSD. URL: <https://www.msmanuals.com/ru-ru/professional/%D0%BD%D0%B0%D1%80%D1%83%D1%88%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F-%D0%BF%D1%81%D0%B8%D1%85%D0%B8%D0%BA%D0%B8/> (дата обращения: 23.11.2024).
8. Толкование на Апокалипсис святого Апостола и Евангелиста Иоанна Богослова в 24 главах и 72 главах / святитель Андрей архиепископ Кесарии Каппадокийской; [пер. с греч. В. Юрьева]. М.: Сибирская Благовонница, 2016. 347 с. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Andrej_Kesarijskij/tolkovanie_na_apokalipsis/14#source (дата обращения: 23.11.2024).
9. Jean-Claude Schmitt. Ghosts in the Middle Ages: The Living and the Dead in Medieval Society. University Of Chicago Press, 1999. 298 p.
10. Matthew, J., Matthew, C. British and Irish Mythology: An Encyclopedia of Myth and Legend. Publisher, Diamond Books, 1995. 176 p.
11. McClintock, P. Francis Ford Coppola Praises Todd Phillips as ‘Joker: Folie à Deux’ Flails: “He’s Always One Step Ahead of the Audience” The Hollywood Reporter. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/francis-ford-coppola-comforts-todd-phillips-joker-folie-a-deux-flails-1236025277/> (дата обращения: 23.11.2024).
12. Murphy, J. One on One with Paul Dini. Hobo Trashcan. January 3, 2006. Retrieved August 21, 2021. URL: <https://www.hobotrashcan.com/2006/01/03/one-on-one-with-paul-dini/> (дата обращения: 02.11.2024).
13. Oreglia, G. Commedia dell'arte — History and criticism, Commedia dell'arte, New York: Hill & Wang, 1968. 158 p.
14. Raab, S. Harold Rothwax, Stern Criminal Courts Judge, Dies at 67. The New York Times. 23.11.1997. URL: <https://www.nytimes.com/1997/10/23/nyregion/harold-rothwax-stern-criminal-courts-judge-dies-at-67.html> (дата обращения: 23.11.2024).
15. Rosenbaum, R. Rothwax. Here Comes the Judge. Vanity Fair. URL: <https://archive.vanityfair.com/article/1989/6/rothwax-here-comes-the-judge>.
16. Scuderi, A. Arlecchino Revisited: Tracing the Demon from the Carnival to Kramer and Mr. Bean. Theatre History Studies. 2000. Vol. 20. pp. 143–155.
17. Sharf, Z. Quentin Tarantino Praised ‘Joker 2’ and Got Called a ‘F—ing Asshole’ by Toxic Fanboys; He Fires Back: ‘What Do You Care What the F— I Like?’. Variety. URL: <https://variety.com/2024/film/news/quentin-tarantino-fan-outrage-joker-2-praise-1236246338/> (дата обращения: 02.11.2024).
18. Taylor, T. Kiss with a Fist. The Gendered Power Struggle of the Joker and Harley Quinn // The Joker: A Serious Study Of The Clown Prince Of Crime / edited by Robert Moses Peaslee and Robert G. Weiner. The University Press of Mississippi is a member of the Association of American University Presses. 2015. 288 p.
19. Tenreiro T., Rahman A. Mixed ‘Joker: Folie À Deux’ Reviews Highlight Lack of Excitement, Underused Lady Gaga in Sequel. The Hollywood Reporter. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/joker-folie-a-deux-reviews-1235991525/> (дата обращения: 23.11.2024).
20. Unmasking The Joker Card. Daily Tribune. 8 August 2023. URL: <https://sports.tribune.net.ph/2023/08/08/unmasking-the-joker-card> (дата обращения: 17.03.2024).

REFERENCES

1. Brudnyj, A.A., Demil'hanova A. M. Fenomen dvojnika i “stadiya zerkala”. Istoricheskaya psihologiya i sociologiya istorii [The Doppelgänger Phenomenon and The “Mirror Stage”. Historical Psychology and Sociology of History], vol. 2. no. 2, 2009. pp. 42–54. (In Russ.)
2. Vogler, K. Puteshestvie pisatelya. Mifologicheskie struktury v literature i kino [The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers]. Moscow, Al'pina non-fikshn Publ., 2015. 476 p. (In Russ.)
3. Drejden, S. Teatr kukol zarubezhnyh stran [The Puppet Theatre in Foreign Countries]. Leningrad-Moscow, Iskusstvo Publ., 1959. 528 p. (In Russ.)
4. Levik, B.V. Dies irae. Muzykal'naya enciklopediya, 1973–1982 gg. [Dies Irae. Musical Encyclopedia, 1973–1982] Available at: https://www.belcanto.ru/dies_irae.html (Accessed: 02 December 2024) (In Russ.)

5. Smagina, S.A. ed. Pal'shkova, M. "Ty poluchish' to, chto zaslužil": Antimesianskij podtekst v kartine "Dzhoker" (2019) Todda Fillipsa // *Sovremennyy kinematograf. Osnovnye vektory razvitiya. Sbornik statej. Materialy nauchno-prakticheskoy konferencii* (18 maya 2023). ["You'll Get What You Deserve": The Anti-Messianic Subtext in Todd Phillips' Film "Joker" (2019) // *Modern Cinema. The Main Vectors of Development. Collection of Articles. Materials of the Scientific and Practical Conference*]. Moscow, VGIK Publ., 2024. 292 p. (In Russ.)
6. Rozhdestvenskaya, K. Bezumstvu poyom my slavu [To the Madness We Sing a Song]. *Kommersant Weekend*. 08.11.2024. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/7267312> (Accessed 01 December 2024) (In Russ.)
7. Spravochnik MSD [The Merck Manual]. Available at: <https://www.msmanuals.com/ru-ru/professional/%D0%BD%D0%B0%D1%80%D1%83%D1%88%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F-%D0%BF%D1%81%D0%B8%D1%85%D0%B8%D0%BA%D0%B8/> (Accessed 23 December 2024). (In Russ.)
8. Tolkovanie na Apokalipsis svyatogo Apostola i Evangelista Ioanna Bogoslova v 24 slovah i 72 glavah / svyatitel' Andrej arhiepiskop Kesarii Kappadokijskij [Commentary on the Apocalypse of st. John the Revelator, the Apostle and the Evangelist, in 24th Parts and 72nd Chapters / Andrew of Caesarea, bishop of Caesarea in Cappadocia]. Moscow, Sibirskaya Blagovonnica Publ., 2016. 347 p. Available at: https://azbyka.ru/otechnik/Andrej_Kesarijskij/tolkovanie_na_apokalipsis/14#source (Accessed 23 December 2024). (In Russ.)
9. Jean-Claude, Schmitt. *Ghosts in the Middle Ages: The Living and the Dead in Medieval Society*. University Of Chicago Press, 1999. 298 p.
10. Matthew, J., Matthew, C. *British and Irish Mythology: An Encyclopedia of Myth and Legend*. Publisher, Diamond Books, 1995. 176 p.
11. McClintock, P. Francis Ford Coppola Praises Todd Phillips as 'Joker: Folie à Deux' Flails: "He's Always One Step Ahead of the Audience". *The Hollywood Reporter*. Available at: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/francis-ford-coppola-comforts-todd-phillips-joker-folie-a-deux-flails-1236025277/> (Accessed 23 December 2024).
12. Murphy, J. One on One with Paul Dini. *Hobo Trashcan*. January 3, 2006. Retrieved August 21, 2021. Available at: <https://www.hobotrashcan.com/2006/01/03/one-on-one-with-paul-dini/> (Accessed 02 December 2024).
13. Oreglia, G. *Commedia dell'arte — History and criticism, Commedia dell'arte*, New York: Hill & Wang, 1968. 158 p.
14. Raab, S. Harold Rothwax, *Stern Criminal Courts Judge, Dies at 67*. *The New York Times*. 23.11.1997. Available at: <https://www.nytimes.com/1997/10/23/nyregion/harold-rothwax-stern-criminal-courts-judge-dies-at-67.html> (Accessed 23 December 2024).
15. Rosenbaum, R. Rothwax. Here Comes the Judge. *Vanity Fair*. Available at: <https://archive.vanityfair.com/article/1989/6/rothwax-here-comes-the-judge> (Accessed: 23 December 2024).
16. Scuderi, A. Arlecchino Revisited: Tracing the Demon from the Carnival to Kramer and Mr. Bean. *Theatre History Studies*. 2000. Vol. 20. pp. 143–155.
17. Sharf, Z. Quentin Tarantino Praised 'Joker 2' and Got Called a 'F—ing Asshole' by Toxic Fanboys; He Fires Back: 'What Do You Care What the F— I Like?'. *Variety*. Available at: <https://variety.com/2024/film/news/quentin-tarantino-fan-outrage-joker-2-praise-1236246338/> (Accessed 02 December 2024).
18. Taylor, T. Kiss with a Fist. *The Gendered Power Struggle of the Joker and Harley Quinn. The Joker: A Serious Study Of The Clown Prince Of Crime*, edited by Robert Moses Peaslee and Robert G. Weiner. The University Press of Mississippi is a member of the Association of American University Presses. 2015. 288 p.
19. Tenreyro T., Rahman, A. Mixed 'Joker: Folie À Deux' Reviews Highlight Lack of Excitement, Underused Lady Gaga in Sequel. *The Hollywood Reporter*. Available at: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/joker-folie-a-deux-reviews-1235991525/> (Accessed 23 December 2024).
20. Unmasking The Joker Card. *Daily Tribune*. 8 August 2023. Available at: <https://sports.tribune.net.ph/2023/08/08/unmasking-the-joker-card> (Accessed 17 March 2024).

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **18.03.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **28.04.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **05.05.2025**



Человек и мир в фильмах Вахида Джалильванда



Н.Г. Григорьева¹, И.В. Морозова²

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

ORCID ID: 0000-0003-0589-4966

nloskutova@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0009-0863-2399

jazzforbliss@gmail.com

АННОТАЦИЯ

Имея обширную фильмографию как актер и сценарист, Вахид Джалильванд добился мирового признания именно как режиссер. Авторы подчеркивают, что его работы демонстрируют основные черты сформировавшейся национальной киношколы, а также экспортный потенциал иранской киноиндустрии. В своем творчестве Джалильванд все больше обращается к исследованию взаимодействия человека и мира на глобальном уровне, что делает его фильмы более доступными для понимания массовым зрителем по всему миру.

ключевые слова

иранское кино, Вахид Джалильванд, «За стеной», «Среда, 9 мая», «Ни даты, ни подписи», эмоции, социальные проблемы, культурные контексты

для цитирования

Григорьева Н.Г., Морозова И.В. Человек и мир в фильмах Вахида Джалильванда. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 3. С. 108–123.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-108-123>

¹ **Наталья Геннадьевна Григорьева**

доцент кафедры русского и иностранных языков ВГИКа, кандидат искусствоведения, доцент. AuthorID: 508191

² **Ирина Викторовна Морозова**

кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского и иностранных языков ВГИКа. AuthorID: 1160341

Man and the World Around in Vahid Jalilvand's

Natalya G. Grigorieva¹, Irina V. Morozova²

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

ORCID ID: 0000-0003-0589-4966

nloskutova@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0009-0863-2399

jazzforbliss@gmail.com

ABSTRACT

With an extensive filmography as an actor and screenwriter, Vahid Jalilvand has attained international recognition most notably as a film director. The authors emphasize that his works manifest the main features of the established national film school, as well as the export potential of the Iranian film industry. In his films, Jalilvand is increasingly exploring the interaction of man and the world on a global scale, which makes them more accessible for the mass audiences worldwide.

keywords

Iranian cinema, Vahid Jalilvand, “Beyond the Wall”, “Wednesday, May 9”, “No Date, No Signature”, emotions, social issues, cultural contexts

for citation

Grigorieva N.G., Morozova I.V. Man and the World Around in Vahid Jalilvand's Films. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 3, pp. 108–123.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-108-123>

¹ **Natalya G. Grigorieva**

Cand. Sci. (in Art History), Associate Professor, Associate Professor at the Russian and Foreign Languages Department, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK). AuthorID: 508191

² **Irina V. Morozova**

Cand. Sci. (in Art History), Associate Professor at the Russian and Foreign Languages Department, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK). AuthorID: 1160341

За минувшие четверть века иранские кинематографисты значительно расширили свои горизонты в вопросах мировой культуры и политики, что проявляется в более глобализованном характере их произведений. В свою очередь, мировая общественность сегодня тоже хорошо осведомлена об Иране — и о его богатой культурной традиции, и об особенностях его уникального политического устройства. Это взаимное обогащение способствовало формированию новых тенденций в иранском кино, которое стремится стать значимой частью глобального кинематографического дискурса.

Настоящая статья посвящена детальному анализу картин иранского режиссера Вахида Джалильванда, чье имя пока не очень широко известно отечественному зрителю. Авторы статьи поставили перед собой цель познакомить его с творчеством этого многообещающего автора. Достижение цели исследования потребовало постановки и выполнения следующих задач: проанализировать полнометражные фильмы Джалильванда и выявить, каким образом основная тема его творчества — взаимодействие человека и мира — вписывается в контекст развития иранского кино в целом.

К моменту написания статьи Джалильванд, имеющий длинный послужной список как актер и сценарист, выступил режиссером трех полнометражных картин, где с разных ракурсов исследуется тема человека и общества. В выборе темы как таковой нет ничего нового. Любой фильм, даже фантастический, в той или иной степени затрагивает это взаимодействие, которое постоянно находится в движении и настолько многогранно, что никогда не может быть ни тематически, ни эстетически исчерпано. При ка-

жущейся простоте конфликты Джалильванда по-шекспировски многослойны, всегда с трагедийным началом или концом и неизбежно являются следствием взаимодействия индивида с безжалостной или равнодушной средой. Как правило, это среда совершенно безлика, поэтому героям Джалильванда сложно определить источник зла. Антигерои у него либо вообще отсутствуют, либо совершают неблагоприятные поступки ненамеренно — в силу собственных сложных обстоятельств или служебного долга. Поэтому подлинная драма разыгрывается не в виде экшена, а в душах героев, и эти внутренние противоборства обуславливают сложные сюжетные коллизии.

ДЕБЮТНЫЙ ФИЛЬМ О НЕСООТВЕТСТВИИ ОЖИДАНИЙ И РЕАЛЬНОСТИ

Первый полнометражный фильм «Среда, 9 мая» (2015) принес Вахиду Джалильванду Международную премию на Венецианском фестивале.

Немолодой учитель по имени Джалал (Амир Агаи) публикует необычное объявление в одной из утренних газет Тегерана о том, что пожертвует 30 миллионов самому нуждающемуся человеку. Утром по указанному адресу собирается большая толпа доверчивых, полных надежды бедняков. Для того, чтобы беспристрастно выявить единственного претендента на 30 миллионов, Джалал и его друг разработали анкеты. Получив к концу дня огромное количество анкет, друзья понимают, что выбор одного претендента будет крайне субъективным, поэтому в итоге «победившая» анкета выбирается наугад.



Рис. 1. Ники Карими и Вахид Джалильванд в фильме «Среда, 9 мая»

Картина разбита на три отдельные новеллы. Первая повествует о Лейле (Ника Карими), бывшей невесте Джалала, о которой он много лет ничего не знал. Как выяснилось, Лейла жила спокойной и обеспеченной жизнью до тех пор, пока ее муж Али (Вахид Джалильванд) не стал инвалидом. Об этом она сама рассказывает Джалалу, надеясь, что их прежние отношения помогут ей получить деньги на операцию мужу, которая с вероятностью в 80% вернет его к нормальной жизни. Однако к тому моменту, когда появляется Лейла, Джалал уже пообещал «выигрыш» другой женщине, и, таким образом, претендентов на 30 миллионов становится двое.

История другой претендентки рассказывается во второй новелле. Девятнадцатилетняя сирота Сетаре (Сахар Ахмадпур) живет в доме своей строгой тети, чей агрессивный сын Исмаил (Борзоу Арджманд), по-видимому, питает к ней безответную страсть. Однажды он узнает, что Сетаре втайне вышла замуж за бедного сироту Мортезу. Сетаре уже беременна — правду скрывать долго не получит-

ся, и Мортеза в очередной раз приходит просить ее руки. Исмаил затевает драку, в которой Мортеза случайно ломает ему нос и попадает в тюрьму. Теперь, чтобы выйти оттуда, ему нужно заплатить 30 миллионов отступных Исмаилу или развестись с Сетаре. Таковы условия потерпевшей стороны.

Третья новелла проливает свет на историю самого Джалала и его жены. Одиннадцать лет назад супруги потеряли пятилетнего ребенка, и от этой раны Джалал так и не смог оправиться. Он надеется, что деньги от продажи автомобиля (здесь мы узнаем источник этих 30 миллионов), потраченные на помощь ближнему, помогут ему избавиться от страшного чувства вины и утраты. Жена Джалала проявляет благородство и не отговаривает его от этого сомнительного плана, хотя их семья, пусть не бедна, но совсем не богата. Ее страстный монолог предостерегает мужа от наивной веры в то, что небольшая сумма сможет избавить кого-либо от вечных страданий, а самое главное — не «купит» покой ему самому.

В финале Джалал ожидает обеих женщин к назначенному часу, но Лейла не приходит. Сетаре забирает деньги, а Джалал остается с мыслью, что снова предал свою бывшую невесту.

Положительно оценивая фильм в целом, Олаф Мёллер, кинокритик Film Comment, охарактеризовал этот фильм как «воплощение простоты и ясности» [11], а Крейг Матисон из The Sydney Morning Herald нашел, что рамочная композиция фильма является самым слабым звеном этой во всем остальном «изящной и интересной картины». Он пишет: «Чем больше... <...> ...истории внутри картины... <...> ...оказываются связанными между собой, тем больше теряет фильм в целом» [10]. На наш взгляд, рамочная композиция как раз удачное решение, поскольку она позволила режиссеру уместить большое количество информации о героях в события одного дня. Герои Джалильванда мало говорят, но много что рассказывают о своей прошлой жизни. Благодаря рамочной композиции их пути пересекаются в обезличенном пространстве большого города ровно на сутки, чтобы затем вновь разойтись и найти новые траектории.

Самой убедительной из трех новелл является, пожалуй, история Лейлы, во многом благодаря великолепной игре Ники Карими. Ее имя хорошо известно тем, кто следит за успехами иранского кино с начала 1990-х годов. В то время режиссеры Ирана часто работали с непрофессиональными актерами и достигли в этом такого мастерства, что это воспринималось не как необходимость, диктуемая малыми бюджетами, а как изюминка национального кино. Однако вскоре стало очевидно, что развитие полноценной киноиндустрии диктует необходимость развивать собственную актерскую школу,

причем такую, которая будет удовлетворять исламским канонам. Ники Карими внесла огромный вклад в формирование этой школы. Яркая внешность этой замечательной актрисы предполагает амплу героини, но в исламских картинах женщинам не суждено играть роли роковых красавиц. Их в ее фильмографии нет. С другой стороны, в исламском мире, в отличие от западного, красивым женщинам нет необходимости постоянно доказывать, что они не глупые. Пользуясь этим, Карими с успехом создавала экранный образ благородных, сильных, умных и по-исламски эмансипированных женщин («Сара» [1993], «Пари» [1995], «Две женщины» [1999], «Скрытая половина» [2001]), работая с лучшими режиссерами тех лет (Дариуш Мехрджуи, Тамине Милани).

У Джалильванда Ники Карими смиренна и благородна, но до неузнаваемости неказиста. В новом образе она играет в паре с самим режиссером в роли ее мужа Али. Джалал не видит страдания этого беспомощного мужчины, чье эго не позволяет воспользоваться шансом на спасение и тем самым облегчить долю своей жены. Но Джалильванд-режиссер его не осуждает. Как и не осуждает его Лейла. Ее реакция на отказ мужа взять деньги на операцию — полное смирение, что типично для мусульманской женщины и надежной спутницы жизни. Наверное, она могла бы не послушаться, скандалом добиться его согласия или просто соврать. Но тогда и мотив Лейлы состоял бы в получении денег, а не в заботе о духовном и физическом благополучии мужа, а значит, и всей семьи. В тех немногочисленных рецензиях на картину, которые удалось найти, злоключения героев связываются с проблемой бедности

в Иране и тяжелым положением женщин в фундаменталистском государстве. Конечно, бедность является источником многих бед, но фильм, на наш взгляд, совсем не о бедности как таковой. В противном случае Али с готовностью принял бы деньги от Джалала. Лейла и Али не всегда были бедны. Их жизнь строится на таких ценностях, как любовь, забота о ребенке, взаимовыручка, взаимоуважение, что помогает им выживать в бедности, которая, кстати, тягостна не только в Иране, но и в любой другой стране мира. Фундаментальное обязательство быть вместе «в радости и в горе, в богатстве и в бедности, в болезни и в здравии» звучит в клятве молодоженов во всех культурах мира, и Лейла как раз ей следует. Судя по той смелости, с какой она пускается на поиск решения своих проблем, ее семья не пропадет. Она устроилась на работу, нашла врачей для мужа — значит, она совсем не беспомощна. Вероятно, до конца жизни ей придется нелегко, но она трудолюбива, находчива, настойчива и очень добра! Смогла же она вновь поставить свою жизнь на рельсы, после того как много лет назад ее бросил Джалал, как только у него появился шанс уехать из деревни в город. И теперь все говорит о том, что она не собирается сдаваться, а эти 30 миллионов — удача, которая прошла стороной.

А вот для Сетаре 30 миллионов — это действительно средство неожиданного спасения. Теперь и она сама, и ее молодой муж точно усвоят простую истину, состоящую в том, что все тайное всегда становится явным. Наверное, эта сумма и есть цена за их наивное желание держать свой брак в тайне. Джалильванд подчеркивает, что в иранском обществе, плохо это или хорошо, все еще силен

авторитет семьи и общины — мы же помним, как сосед Исмаила, не разбираясь, кинулся избивать жениха Сетаре, увидев, что у соседей конфликт с «чужаком». Само слово «семья» вызывает, как правило, положительные эмоции и часто воспринимается как безопасная гавань. Однако Джалильванд показывает, что семьи и общины могут жестоко угнетать своих членов, особенно когда у тех нет выбора. Современный историк Юваль Ной Харари утверждает, что ослабление роли семьи в жизни общества находится в обратно пропорциональной зависимости от сильной роли государства и рынка. Он пишет: «Романтическая литература часто представляет индивида как человека, втянутого в борьбу с государством и рынком. Ничто не может быть дальше от истины. Государство и рынок — мать и отец индивида, и он может выжить только благодаря им» [9]. Принято считать, что в фундаменталистском Иране именно государство подавляет свободы граждан, однако в данной ситуации именно государство позволило двум сиротам вступить в брак, тем самым подтвердив их право на свободный выбор, а вот семья оказалась против. На этом Джалильванд и делает акцент. Государственные органы выполняют свои непосредственные обязанности в соответствии с законами правового государства. Полиция, приехав разнимать драку, арестовывает именно Мортазу, но то же самое правоохранительные органы сделали бы и в любой другой стране, поскольку в нанесении телесных повреждений усматривается состав преступления. Критика исламского государства была бы здесь не уместна. Не осуждает Джалильванд и молодоженов, которые наверняка знали о последствиях запретной

любви в исламской культуре, и в век интернета уж точно встречались с такими понятиями, как планирование семьи и ответственность за свои поступки. В этой новелле Джалильванд пытается донести до зрителя, что взросление и обретение самостоятельности даются людям нелегко. Сетаре и Мортаза женились по любви (что правильно), но при этом их ближайшее окружение отвернулось от них (что случается). Суровая реальность теперь такова, что они предоставлены сами себе. Сетаре рада нечаянно обретенным деньгам, но они (если Сетаре не потеряет их по дороге в тюрьму) как будто выполнили роль калыма, который она сама же для себя и добыла. С практической точки зрения деньги лишь возвращают молодоженов ровно в исходную точку (у них ни жилья, ни работы). Но с точки зрения обретения свободы, ситуация для них в корне изменилась — теперь им не надо прятаться и стесняться того, что они молодая семья.

А. Саймон из *Variety* права лишь отчасти, утверждая, что «сценарий, написанный Джалильвандом совместно с Али Зарнегаром и Хоссейном Махкамом, нацелен на критику общества, провоцируя интересные вопросы о ложной благотворительности и подчеркивая страдания женщин в этой патриархальной культуре» [14]. Соглашаясь с аргументом о ложной благотворительности, мы не склонны считать, что Джалильванд говорит только о женщинах. Джалал и муж Лейлы Али страдают не меньше, а среди бедняков, жаждущих денег, были и те, и другие. Само название фильма отражает бытовой характер подобных ситуаций и проблем. После 9 мая наступит 10-е, и Джалал опять почувствует опустошенность, усугубленную вновь обретенным

чувством вины перед Лейлой, а Лейла, Сетаре и их мужья продолжают искать способы выживания. Джалильванд отлично демонстрирует принцип, сформулированный Л.Н. Толстым в романе «Анна Каренина»: счастливые семьи похожи друг на друга, а каждая несчастливая семья несчастна по-своему.

ФИЛЬМЫ ДЖАЛИЛЬВАНДА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ИРАНСКОГО КИНО

Вторая картина Джалильванда «Ни даты, ни подписи» (2017) была отмечена первыми премиями за лучшую режиссуру и за лучшую мужскую роль в конкурсной программе «Горизонты» Венецианского кинофестиваля. Эта программа ориентирована на поиски новых тенденций в мировом кино, и в ней часто представлены более экспериментальные работы, чем в основном конкурсе. Таким образом, уже со второй картиной в качестве режиссера Джалильванд уверенно вошел в мировую кинематографическую элиту, пополнив тем самым внушительный список своих соотечественников, призеров самых авторитетных кинофестивалей мира.

Уходя от столкновения, врач-патологоанатом Каве Нариман (Амир Агае) случайно сбивает мотоциклиста с женой и двумя детьми. Муса, отец семейства (Навид Мохаммадзаде), хочет вызвать полицию, но доктор Нариман предлагает ему взять деньги, потому что у него просрочена страховка. Один из детей жалуется на головную боль, Каве осматривает мальчика, ничего серьезного не находит, но все-таки советует родителям ребенка заехать в больницу. Они игнорируют его совет, а через день Каве уже видит



Рис. 2. Амир Агае в роли доктора Наримана (справа) и Навид Мохаммадзаде в роли Мусы (слева) в фильме «Ни даты, ни подписи»

тело мальчика в морге. Вскрытие проводит его жена, доктор Сая Бехбахани (Хеди Теграни). Согласно ее заключению, смерть произошла в результате острого пищевого отравления. Муса преисполнен решимости отомстить торговцу некондиционной курятиной, которой отравился ребенок. Он приходит на птицефабрику и избивает обидчика до состояния комы. Теперь Мусе грозит судебное разбирательство и тюрьма.

С одной стороны, доктор Нариман ни в чем не виноват, а с другой — оказывается причастен ко всему, что происходит в картине. Если бы в день ДТП вызвали полицию, потребовалось бы медицинское освидетельствование, и ребенка, скорее всего, удалось бы спасти. Доктор Нариман чувствует необходимость найти стопроцентное подтверждение своей невиновности или же убедиться в обратном, поэтому он настаивает на эксгумации тела и повторном вскрытии, которое уже

проводит сам, — а вдруг повреждение позвоночника все-таки имело место? В лучших традициях современного иранского кино, Джалильванд оставляет этот вопрос без ответа. Но сама постановка вопроса привносит в сюжет много возможных линий дальнейшего развития событий, которые одновременно и усложняют сюжет, и позволяют персонажам раскрыться с совершенно неожиданной стороны. Если мальчик умер от травмы позвоночника, то действия Кавае перешли бы в плоскость уголовно-наказуемых преступлений, что, в свою очередь, усугубило бы и положение Мусы. Суть в том, что суровость приговора Мусе в деле о драке теперь также будет зависеть от того, какую причину смерти выявит повторное вскрытие тела. Если подтвердится ботулизм, это будет смягчающим обстоятельством в линии защиты Мусы, а если перелом позвоночника — то и Мусе, и доктору Нариману грозят серьезные сроки. Преисполнен-

ный виной Муса, похоже, не стремится избежать наказания, но вот что будет с его женой и их вторым ребенком, остается за пределами хода его мыслей. Каве тоже готов ответить по справедливости, но действительно ли он допускает свою вину в произошедшем или просто играет в гипертрофированное благородство? Несмотря на то, что Каве — врач, а значит, человек науки, его позиция глубоко религиозна: сам Аллах устроил этот дорожный инцидент, чтобы мальчик, уже больной ботулизмом, оказался в больнице, но Каве как будто не допустил этого, вмешавшись тем самым в промысел божий. Переживая чувство вины, он отчетливо распознает в себе гордыню, однако борется с ней, возвращая еще одну, но с противоположным знаком. Он гордился тем, что всегда был принципиальным и правильным, не терпящим никакой халатности в работе, а тут вдруг совершил сразу несколько неблагоприятных поступков. Ему необходимо себя показательно наказать, даже если это навредит убитым горем родителям и доставит им еще больше душевных мук. Доктор Бехбахани была уверена, что причина смерти ботулизм, и сам Каве осматривал еще живого ребенка и ничего не заподозрил. Настояв на эксгумации, Каве, скорее всего, осознавал, что вероятность обнаружения перелома позвоночника стремится к нулю, и тем не менее провел это бессмысленное повторное вскрытие.

Основная проблема, затрагиваемая Джалильвандом в этой картине, — тонкая грань между законностью и моралью, которую режиссер исследует на разных уровнях. Он присвоил картине вполне говорящее название. Наличие даты и подписи делает любой документ легитимным, в то время как отсутствие этих

элементов указывает на незавершенность и неопределенность ситуации. Судебное разбирательство в конце фильма устанавит и накажет виновных, основываясь на медицинских документах, протоколах допросов и свидетельских показаниях. Но все это будет иметь лишь опосредованное отношение к тому, что случилось на самом деле. Чудовищное чувство вины, которое испытывают Муса и Каве, останется вне рамок официальной истории. А ведь именно оно служит главной мотивацией их поступков после трагедии. Снова всплывает тема бедности, поскольку именно из-за нее Муса согласился взять деньги от Каве и не настоял на вызове полиции; именно из-за нее он купил дешевое мясо у сотрудника птицефабрики, минуя контроль качества. Что ж, бедность действительно зачастую диктует людям такие модели поведения, которые не доводят их до добра и еще больше усугубляют их тяжелое положение. Но опять же, ни в одном законе не может быть прописано, что бедность как таковая освобождает от ответственности или, наоборот, усугубляет вину. Исследование Джалильванда тем и интересно, что глубокий драматический конфликт между нравственными позициями персонажей разгрызается как в поле доказуемого и видимого, скрепленного «датой и подписью», так и в замысловатой логике спонтанных решений, мотивированных переживаниями, которые известны только самим героям и скрытанными глубоко внутри.

Давая положительные оценки драматургии фильма, его монтажу, особенно в финальной сцене повторного вскрытия, кинокритик С. Семенчук довольно снисходительно оценивает картину в контексте развития иранского кино в целом. «Хорошо узнаваемый стиль, — пишет

она, — вероятно, вскоре рискует застыть в своей форме, и, увы, Джаилильванд никак не препятствует этому закоснощению. Отдавая дань уважения Аббасу Киаростами, Джафару Панахи и особенно Асгару Фархади, он показывает себя прилежным учеником и даже зрелым мастером, но — апологетом *“папиного кино”* (*выделено нами*), крепко придерживающимся всемирно известного бренда» [5]. Пренебрежительное обобщение французского кино до «новой волны» вряд ли подходит для описания творчества упомянутых С. Семенчук режиссеров. Как раз наоборот, их кинематограф отличался незаштампованностью и назывался критиками всего мира иранской «новой волной», что как раз противопоставляет их гипотетическому «папиному кино». Скорее всего, речь идет об ощущении повторяемости сюжетов в иранском кино последних лет, что также отмечает кинокритик В. Бурдыгин в рецензии на фильм «Братья Лейлы» (2022, реж. С. Рустаи). Он пишет, что «Рустаи продолжает дело своего прославленного соотечественника Асгара Фархади» и низводит фильм до «пятидесятого пересказа давно известной истории о неумении разговаривать с близкими» [2]. Добавим, что этот фильм стал обладателем приза ФИПРЕССИ Каннского фестиваля, а значит, это был все-таки очень хороший пересказ. Сходство картин Джаилильванда с работами Фархади отмечает и один из самых авторитетных исследователей иранского кино с начала 1990-х годов, американский кинокритик Годфри Чешир. Но он как раз признает, что Джаилильванд может по праву считаться «одним из самых ярких иранских режиссеров последнего десятилетия» [6].

Конец иранскому кино предрекал также известный отечественный критик Ан-

дрей Плахов еще в 2010 году [4], но тогда ни о какой «закоснощенности» речи не было. Слава Киаростами гремела на весь мир; другие кинематографисты из Ирана тоже уверенно пробивали себе дорогу. «Конец», который так и не случился, по мнению Плахова, предвещала не творческая инертность, а тревожные политические решения. Многие картины Киаростами запретили к показу, в знак протеста он уехал снимать за рубеж, за ним последовал Махмальбаф, а Панахи вступил в долгий конфликт с исламской цензурой. Прошло 15 лет. Арест резонансных личностей в Иране стал регулярным событием ленты новостей, хотя суровые приговоры редко приводятся в исполнение. Таким образом, политических предпосылок для заката иранского кино пока нет. Что касается эстетических, на наш взгляд, их тоже нет. Иранский кинематограф наработал достаточно опыта и воспитал большое количество профессионалов в разных кинопрофессиях, чтобы заявить о том, что в Иране есть своя собственная кинематографическая школа, обладающая способностью к воспроизводству. Эта школа смогла стать основой динамично развивающейся индустрии, которая с конца 1980-х существенно расширила свою жанровую палитру, с успехом впитывая мировой опыт.

Мы не разделяем обвинения иранского кино в «закоснощенности», но нам очевидно, почему существует такое мнение. Одна из причин заключается в том, что иранского кино стало много. На 44-м ММКФ в 2022 году было представлено 16 иранских картин! Они участвовали не только во всех конкурсах ММКФ, но и вошли почти во все внеконкурсные программы. В иранских фильмах мы часто видим одних и тех же акте-

ров — они стали узнаваемы. К тому же стереотипен и имидж самого Ирана в широком смысле, из-за чего визуальные образы и сюжеты крепко оседают в памяти, и любые драматические и эстетические решения воспринимаются как набор выработанных клише. Кроме того, растет объем кинопроизводства, поэтому и продукцию, возможно, следует рассматривать уже не как «штучный товар» ручной работы, а как продукты киноиндустрии, которая живет по законам рынка. По данным медиагруппы, «Евразия сегодня» в год в Иране снимают 120 полнометражных фильмов [1]. Эта цифра говорит о том, что переход от «стихийного» авторского кинопроизводства к промышленному осуществлен. Он был и неизбежен. Если бы его не случилось, нам не пришлось бы слышать утверждения о том, что иранское кино — это «всемирно известный бренд» [5]. Чтобы обрести видимость на международной арене, иранскому кино необходимо было наращивать объемы производства, и отрадно видеть,

что опыт «ремесленного» кино придал ему узнаваемый почерк, который вывел кинопроизводство на новый уровень. Иранский кинематограф в своей современной форме уже занял достойное место среди мировых шедевров киноискусства и теперь осваивает рынки, где, да, есть всемирно известные бренды, которые как раз известны тем, что не скупятся на контроле качества и практикуют клиентоориентированный подход.

ОТРАЖЕНИЕ ГЛОБАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ НА ИРАНСКОМ МАТЕРИАЛЕ

Свое заслуженное место в плеяде иранских режиссеров Джалильванд подтвердил последним фильмом «За стеной» (2022), премьера которого состоялась на 79-м Венецианском кинофестивале. Награды фестиваля в тот год в отдельных номинациях получили и другие иранские картины: «Без медведей» Джафара Пана-



Рис. 3. Навид Мохаммадзаде в роли Али и Диана Хабиби в роли Лейлы в фильме «За стеной»

хи и «Третья мировая» Хумана Сейеди. Джалильванд призы не привез, но тем не менее картина «За стеной» получила положительные отзывы за актерскую игру и режиссуру.

Во время полицейского разгона забастовки из-за невыплаты зарплаты Лейла (Диана Хабиби), отчаявшаяся женщина в бегах, находит убежище в квартире практически слепого мужчины Али (Навид Мохаммадзаде). О том, что в доме прячется беглянка, Али узнает от консьержа, который звонком в дверь прерывает его попытку самоубийства, с чего и начинается картина. Случайно обнаружив Лейлу в своей квартире, Али вдруг обретает цель в жизни. Ему хочется защитить ее и помочь ей найти больного ребенка. Лейла куда-то постоянно исчезает, но потом вновь появляется. К концу картины между героями возникает глубокая эмоциональная связь. Понимая, что надолго Лейлу не спрятать, Али советует ей, как лучше скрыться от погони, а сам открывает огонь по полицейским. Так сюжет выглядит в сознании Али. На самом деле все обстоит совсем иначе.

История о том, как Лейла оказалась в этих ужасных обстоятельствах, рассказывается во флешбэках, которые изобретательный режиссер переводит в настоящее: выстрелы в прошлом неотличимы от стука в дверь в настоящем, крики соседа становятся криками бастующего рабочего, эпилептический припадок Лейлы в автозаке переносится в квартиру Али. Главная интрига картины — почему к Али приходят представители спецслужб и спрашивают его о письмах какой-то женщины, — разрешится ближе к концу фильма, когда все флешбэки и плоды воспаленного воображения Али встанут на свои места. Выяснится,

что Али — водитель автозака, где среди других арестованных ехала Лейла и пыталась убедить офицера остановить автобус и дать ей выйти забрать ребенка. Началась потасовка, и автозак попал в аварию. В результате офицер полиции погиб, Али ослеп и сидит в тюрьме, а Лейла скрылась. Лейла (она и есть та сама таинственная женщина) в знак благодарности пишет ему письма, не раскрывая своего местоположения, а спецслужбы не теряют надежды ее найти и призвать к ответу.

Авторы рецензий на картину сходятся в том, что таким образом Джалильванд выражает протест против существующего режима. Названия публикаций говорят сами за себя: «Изнурительный экскурсионный тур по кошмарам иранского полицейского государства» [10] и «Многозначительная, запутанная драма о государственных репрессиях в Иране» [8]. Безусловно, фильм затрагивает сразу несколько неудобных тем, начиная с самоубийства и заканчивая полицейским произволом. Однако насколько они характерны исключительно для Ирана, это очень спорный вопрос. Неужели в какой-либо другой стране мира полиция не стала бы расследовать обстоятельства смерти офицера при исполнении? Неужели простила бы сопротивление при задержании и побег из-под стражи? Неужели полицейские не прибыли к месту массовых беспорядков и позволили бастующим и их недобросовестным работодателям разбираться в рукопашную? Ситуация, обрисованная Джалильвандом, слишком сложна, чтобы без разбирательства указать на виновных. Помимо полицейского произвола имело место трагическое стечение сразу нескольких обстоятельств. Не потеряй Лейла ребенка или знай она, что он в безопасности с ее подругой, она



Рис. 4. Иранский актер Амир Агае, игравший во всех трех картинах Джалильванд: Джалала («Среда, 9 мая»), Каве Наримана («Ни даты, ни подписи»), тюремного врача («За стеной»)

бы доехала до полицейского участка и дала бы показания. Не случись у нее эпилептического удара, в автозаке не возникло бы паники и не произошло бы роковое столкновение. Но все это в итоге случилось. Джалильванд, конечно, критикует государственную машину, но не суживает проблему до одной-единственной страны. Это и входило в намерение режиссера, что подтверждается в его интервью [7]. Новый период развития иранского кинематографа как раз характеризуется тем, что обобщения в нем стали носить универсальный, глобальный характер. Джалильванд работает на иранском материале и важно, что от своих предшественников он унаследовал любовь к своим соотечественникам и глубокую связь со своей культурой. В отрыве от Ирана мало кому из кинематографистов этой страны удалось добиться такого же уровня успе-

ха, который им сопутствовал на родине (вспомним, например, Махмальбафа и Фарахани). Джалильванд с огромным сочувствием относится к своим дорогим иранцам, как до него это делали Киаростами, Маджиди, Махмальбаф, Гобادي и другие. И не потому что они жалкие и раздавленные государственной машиной, а потому что оказались в обстоятельствах, из которых нет хорошего выхода. Был бы Иран полностью либеральным¹, это не избавило бы Али от слепоты и не вывело бы его из-под стражи. Он страшно одинок, но до своего увечья он об этом просто не знал. Чтобы хоть как-то показать, что он все еще кому-то нужен, Джалильванд своей могущественной рукой посылает к нему внима-

¹ Политический строй Исламской Республики Иран считается уникальным, поскольку сочетает республиканские и теократические черты.

тельного тюремного врача (Амир Агае), пытающегося сохранить ему остатки зрения, и письма от Лейлы, пропитанные благодарностью и состраданием.

Намек Джалильванда властям совершенно ясен, и они его поняли. В своем интервью режиссер сообщил, что иранские власти не запретили его последний фильм, но и не поддержали его [7]. А вот то, что из всей сложной коллизии мировая общественность больше всего заиклилась на тоталитаризме Ирана, это жаль. Наоборот, фильм Джалильванда представляет собой часть эмпирического опыта, заставляющего убедиться в том, что разделение форм политического режима на тоталитарный, либеральный и авторитарный весьма условно. Бедные при любом политическом режиме страдают больше, чем богатые, информированные всегда лучше ориентируются в ситуации, чем необразованные, и так далее.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Принимая во внимание то, что каждый из трех полнометражных фильмов Джалильванда участвовал в главных кинофестивалях мира, режиссер ориентируется как на иранского, так и на международного зрителя. Это не означает какой-то дополнительной ангажированности, но накладывает определенные обязательства — работать в рамках тех тем и тенденций, которые витают в мировом пространстве, и участвовать в их создании. Тот факт, что страна до сих пор находится под санкциями, только стимулирует ее интерес к внешнему миру. Этот интерес к другим реалиям и огромное желание быть услышанными и понятыми мировой аудиторией приводит к тому, что иранское кино продолжает впитывать

достижения мирового кинематографа. Развитие технологий информационного общества существенно способствует этому процессу, а расширение собственных горизонтов позволяет режиссерам трактовать внутренние проблемы в контексте глобальных.

Ход развития иранского кино за последние 35–40 лет можно описать следующим образом: продолжительное существование в условиях цензуры обусловило образование особого пластического языка. Выход на мировую кинематографическую арену потребовал более тщательной драматургической проработки историй, что, в свою очередь, создало необходимость придать больше веса актерской игре. Если в 1990-х годах нас больше интересовало, каким образом «преобладающее влияние ислама сочеталось с ассимиляцией стилистических поисков мирового кинематографа и с обращением к человеческим ценностям» [3, с. 6], то теперь можно с уверенностью сказать, что развитие иранского кинематографа обуславливается динамикой чуткого взаимодействия творцов с цензорами, мировым сообществом и друг с другом. Режиссеры нового поколения, такие как Вахид Джалильванд, продолжают развивать национальную кинематографическую традицию, которая, по сути, все это время исследовала один-единственный конфликт — между человеком и обществом. Радиус этого конфликта варьируется от узкого круга семьи до планеты в целом. Анализ фильмов Джалильванда показывает, что режиссер не боится затрагивать острые социальные вопросы, при этом картины его не пересекают ту тонкую линию, которая разделяет призыв к человечности и открытую политическую конфронтацию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иранское кино: от зарождения до современности // Евразия сегодня, 04.03.24. URL: <https://eurasia.today/actual/iranskoe-kino-ot-zarozhdeniya-do-sovremennosti/> (дата обращения: 30.01.2025).
2. Бурдыгин В. Рецензия на фильм «Братья Лейлы» — иранский номинант на каннскую «Золотую пальмовую ветвь» // Film.ru, 22.04.2023. URL: <https://www.film.ru/articles/recenziya-na-film-bratya-leily-iranskiy-nominant-na-kannskuyu-zolotuyu-palmovuyu-vev> (дата обращения: 30.01.2025).
3. Лоскутова Н.Г. Кино Ирана: Ведущие тенденции 1950-х — 2000-х годов: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2006. 155 с.
4. Плахов А. Конец иранского фильма // Сеанс, 15.12.2010. URL: <https://seance.ru/articles/kiarostami/> (дата обращения: 30.01.2025).
5. Семенчук С. Ирана рань: «Ни даты, ни подписи» Вахида Джалильванда // КиноТВ, 21 июня 2018. URL: <https://kinotv.ru/read/retsenzii/irana-rany-ni-daty-ni-podpisi-vahida-dzhalilvanda/> (дата обращения: 30.01.2025).
6. Cheshire G. No Date, No Signature // RogerEbert.com, Aug.1, 2018. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/no-date-no-signature-2018> (дата обращения: 30.01.2025).
7. Dhruv S. Filmmaker Vahid Jalilvand opens up about “irreversible” protests in Iran. URL: <https://faroutmagazine.co.uk/vahid-jalilvand-irreversible-protests-iran/> (дата обращения: 30.01.2025).
8. Felperin L. “Beyond the Wall” Review: A Powerful, Twisty Drama About Iranian State Repression. The Hollywood Reporter. Sept. 9, 2022. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/time-is-a-spiral-in-writer-director-vahid-jalilvands-third-feature-beyond-the-wall-which-stars-navid-mohammadzadeh-as-a-man-sheltering-diana-habibis-fugitive-1235215404/> (дата обращения: 30.01.2025).
9. Harari Yu.N. Sapiens: A Brief History of Humankind. L.: McClelland & Stewart, 2014. URL: https://onlinereadreenovel.com/yuval-noah-harari/232951-sapiens_a_brief_history_of_humankind_read.html (дата обращения: 30.01.2025).
10. Kiang J. “Beyond the Wall” Review: A Grueling Guided Tour of an Iranian Police-State Nightmare. Variety Sept 8, 2022. URL: <https://variety.com/2022/film/reviews/beyond-the-wall-review-1235363731/> (дата обращения: 30.01.2025).
11. Mathieson C. Film reviews: Equity, Wednesday, May 9 and I Am Not a Serial Killer // The Sydney Morning Herald, Sept. 20, 2016. URL: <https://www.smh.com.au/entertainment/movies/m24filmshortcuts-20160915-grh9ib.html> (дата обращения: 30.01.2025).
12. Möller O. History Men. Venice’s old guard kept the International Art-House whippersnappers at bay // Film Comment, November-December, 2015. URL: <https://www.filmcomment.com/article/venice-international-film-festival-2015/> (дата обращения: 30.01.2025).
13. Sadr H.R. Iranian cinema: a political history. London, New York: I.B. Tauris, 2006. 303 p.
14. Simon A. Film Review: ‘Wednesday, May 9’ // Variety, Oct. 27, 2015. URL: <https://variety.com/2015/film/festivals/wednesday-may-9-review-1201617446/> (дата обращения: 30.01.2025).

REFERENCES

1. Iranskoe kino: ot zarozhdeniya do sovremennosti [Iranian cinema: from onset to this day]. Evraziya segodnya, 04.03.24. Available at: <https://eurasia.today/actual/iranskoe-kino-ot-zarozhdeniya-do-sovremennosti/> (Accessed 30 January 2025). (In Russ.)
2. Burdygin, V. Recenziya na film “Bratya Lejly” — iranskij nominant na kannskuyu “Zolotuyu palmovuyu vetv” [Review on the film “Leyla’s Brothers”, the Iranian nominee for the Cannes Film Festival’ Golden Palm]. Film.ru, 22.04.2023. Available at: <https://www.film.ru/articles/recenziya-na-film-bratya-leily-iranskiy-nominant-na-kannskuyu-zolotuyu-palmovuyu-vev> (Accessed 30 January 2025). (In Russ.)

3. Loskutova, N.G. Kino Irana: Vedushhie tendencii 1950-x — 2000-x godov [Iranian cinema: the key trends from the 1950s through the early 2000s]: diss. ... kand. iskusstvovedeniya. Moscow, 2006. 155 p. (In Russ.)
4. Plaxov, A. Konecz iranskogo filma [The end of Iranian film]. Seans, 15.12.2010. Available at: <https://seance.ru/articles/kiarostami/> (Accessed 30 January 2025). (In Russ.)
5. Semenchuk, S. Irana rany: “Ni daty, ni podpisi” Vahida Jalilvanda [Iran’s wounds: “No date, no signature” by Vahid Jalilvand]. KinoTV, June 21, 2018. Available at: <https://kinotv.ru/read/retsenzii/irana-rany-ni-daty-ni-podpisi-vahida-dzhalilvanda/> (Accessed 30 January 2025). (In Russ.)
6. Cheshire, G. No Date, No Signature. RogerEbert.com, Aug. 1, 2018. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/no-date-no-signature-2018> (Accessed 30 January 2025).
7. Dhruv, Bose S. Filmmaker Vahid Jalilvand opens up about “irreversible” protests in Iran. Available at: <https://faroutmagazine.co.uk/vahid-jalilvand-irreversible-protests-iran/> (Accessed 30 January 2025).
8. Felperin, L. ‘Beyond the Wall’ Review: A Powerful, Twisty Drama about Iranian State Repression. The Hollywood Reporter. Sept. 9, 2022. Available at: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/time-is-a-spiral-in-writer-director-vahid-jalilvands-third-feature-beyond-the-wall-which-stars-navid-mohammadzadeh-as-a-man-sheltering-diana-habibis-fugitive-1235215404/> (Accessed 30 January 2025).
9. Harari, Yu.N. Sapiens: A Brief History of Humankind. Available at: https://onlineread-freenovel.com/yuval-noah-harari/232951-sapiens_a_brief_history_of_humankind_read.html (Accessed 30 January 2025).
10. Kiang, J. ‘Beyond the Wall’ Review: A Grueling Guided Tour of an Iranian Police-State Nightmare. Variety Sept. 8, 2022. Available at: <https://variety.com/2022/film/reviews/beyond-the-wall-review-1235363731/> (Accessed 30 January 2025).
11. Mathieson, C. Film reviews: Equity, Wednesday, May 9 and I Am Not a Serial Killer. The Sydney Morning Herald, Sept. 20, 2016. Available at: <https://www.smh.com.au/entertainment/movies/m24filmshortcuts-20160915-grh9ib.html> (Accessed 30 January 2025).
12. Möller, O. History Men. Venice’s old guard kept the International Art-House whippersnappers at bay. Film Comment, November-December, 2015. Available at: <https://www.filmcomment.com/article/venice-international-film-festival-2015/> (Accessed 30 January 2025).
13. Sadr, H.R. Iranian cinema: a political history. London, New York: I.B. Tauris, 2006. 303 p.
14. Simon, A. Film Review: ‘Wednesday, May 9’. Variety, Oct. 27, 2015. Available at: <https://variety.com/2015/film/festivals/wednesday-may-9-review-1201617446/> (Accessed 30 January 2025).

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **03.03.2025**
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **01.04.2025**
Принята к публикации / Accepted for publication **10.04.2025**



Ценностно-смысловые аспекты взаимодействия массового российского кино со зрителем



Р.В. Фролова¹

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

ORCID ID: 0009-0007-4640-6152

emiliri@mail.ru

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена исследованию роли общего культурного кода в процессе восприятия российской аудиторией массовых кинематографических произведений. В работе проводится ретроспективный анализ эволюции коммуникативных моделей для выявления культурного кода как неотъемлемой составляющей кино-коммуникативной системы. Особое внимание уделяется рассмотрению дополнительных философско-прагматических аспектов, взаимодействующих с культурным кодом в процессе восприятия.

ключевые слова

коммуникативные модели, культурный код, массовое российское кино, диалог кино со зрителем, российский кинематограф, отечественная киношкола, советское кино, «Приоритет-2030»

для цитирования

Фролова Р.В. Ценностно-смысловые аспекты взаимодействия массового российского кино со зрителем. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 3. С. 124–141.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-124-141>

¹ **Римма Владимировна Фролова**

аспирант ВГИКа.

AuthorID: 9641-6216

© Р.В. Фролова, 2025

Axiological Aspects of the Interaction Between the Mainstream Russian Cinema and the Audience

Rimma V. Frolova¹

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

ORCID ID: 0009-0007-4640-6152

emiliri@mail.ru

ABSTRACT

The article studies the role of common cultural values in the perception of mainstream pieces of screen by Russian audiences. It analyses the evolution of communicative models to identify the cultural code as an integral component of the cinematic communicative system. Special attention is given to additional philosophical and pragmatic aspects interacting with the cultural code in the process of perception.

keywords

models of communication, cultural code, mainstream Russian cinema, dialogue between cinema and the audience, Russian cinema, Russian film school, Soviet cinema, “Priority 2030”

for citation

Frolova R.V. Axiological Aspects of the Interaction Between the Mainstream Russian Cinema and the Audience. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 3, pp. 124–141.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-124-141>

¹ **Rimma V. Frolova**

Post-graduate student, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK).
AuthorID: 9641-6216

Важнейшим показателем художественной ценности произведения искусства является стремление публики вновь и вновь обращаться к нему. Если кинопроизведение выдерживает проверку временем, оно признается классическим образцом и становится элементом культуры. Современную российскую массовую кинопродукцию отечественная публика готова смотреть не более одного раза, что подтверждено результатами авторского опроса на платформе Yandex Forms в августе — сентябре 2024 года [11]¹: в 52,76 % случаев российские зрители выбирают для многократного пересмотра советское кино, в 38,67 % — предпочитают качественные иностранные фильмы, а частота пересмотров современного российского массового кино стремится к нулю. (Рис. 1).

Неутешительная тенденция такова: если в 2008 году советские фильмы предпочитало смотреть 60 % российских зрителей [14], то спустя 16 лет, характеризующихся значительным повышением качества аудиовизуального контента и обогащением жанрового спектра, аналогичные показатели по-прежнему высоки [11] (Рис. 1), следовательно, советское кино является носителем «чего-то неведомого» российским кинематографистам, что позволяет ему до сих

пор сохранять позитивную рецепцию отечественной аудиторией. Логично предположить, что причины низкой востребованности² нового массового российского кино следует искать в разладе самого акта коммуникации. Подавляющее большинство исследователей — теоретиков и практиков кинематографа: С.М. Эйзенштейн, Л.В. Кулешов, Ж. Эпштейн, Б. Балаж, А. Базен, Ж. Делёз и др. определили тенденции и философию киноискусства, фокусируя свое внимание на особенностях экранной выразительности, стремясь найти способы укрепления коммуникации именно в центральном ее звене — «канале коммуникации». Это закономерно, ведь кино — искусство молодое, следовательно, требовало и до сих пор нуждается в осмыслении своей природы, а именно в раскрытии и совершенствовании способов овеществления идеи и замысла, визуализации чувств и мыслей, а потому кинематографисты искали и продолжают искать ответы на вопрос: «Как показать?» Кроме того, кинематограф, являясь синтетическим искусством с выраженной технологической составляющей, демонстрирует прямую корреляцию между уровнем технического развития материально-технической инфраструктуры и качеством конечного продукта. Но коммуникативная цепь состоит из множества звеньев, и если качество звена «канал коммуникации» российского кино сегодня в целом высоко оценивается как публикой, так и критиками, то, ставя целью нахождение разрывов цепи автор — зритель, целесообразно обратить взор и на другие ее компоненты.

² Здесь и далее под востребованностью понимается желание аудитории не единственный раз посмотреть фильм, а потребность многократно возвращаться к нему и пересматривать.

1 Анализ результатов опроса по шести возрастным группам — тема отдельной статьи, готовящейся к публикации. В опросном листе предлагалось «перечислить не менее десяти любимых игровых художественных фильмов, независимо от страны и периода создания, которые они с удовольствием пересматривают время от времени» [11]. Главный критерий — желание пересматривать. В опросе приняли участие люди различных возрастов и родов занятий как из России, так и соотечественники, проживающие за рубежом. Анкетирование не предполагало участия профессионально занимающихся кинематографом респондентов.

все возрастные категории		Кол-во голос
№	Название фильма	
1	Любовь и голуби	53
2	Москва слезам не верит	47
3	Служебный роман	41
4	Бриллиантовая рука	36
5	Девчата	35
6	Иван Васильевич меняет профессию.	34
7	Ирония судьбы или с лёгким паром 1976 г	34
8	Гарри Поттер	34
9	Кавказская пленница	24
10	Офицеры	21
11	Операция "Ы" и другие приключения Шурика	20
12	В бой идут одни старики 1973	20
13	Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона (сов.)	20
14	Семнадцать мгновений весны 1973 г	20
15	Джентельмены удачи	18
16	Покровские ворота 1982 г	17
17	Властелин колец», трилогия. Реж.Питер Джексон.	16
18	Красотка -1990г.	16
19	"1+1" Оливье Накаш и Эрик Толедано	15
20	Жестокий романс	15
21	А зори здесь тихие 1972 г.	15
22	Весна на Заречной улице 1956 г	12
23	Обыкновенное чудо	12
24	Пираты карибского моря	12
25	Собачье сердце	12
26	Ищите женщину	11
27	Тот самый Мюнхгаузен	11
28	Гардемарины, вперед	10
29	Джентельмены	10
30	Место встречи изменить нельзя	10
31	Белое солнце пустыни	9
32	Вокзал на двоих	9
33	Карнавал	9
34	Ликвидация 2007 г.	9
35	Мужики (сов)	9
36	Назад в будущее	9
37	Не может быть 1975 г.	9
38	Они сражались за Родину	9
39	Собака на сене	9
40	Тихий Дон (Герасимов)	9

Рис. 1. Интегральные результаты анкетирования³

- 3 Присутствие сериала «Ликвидация» 2007 года в этом списке — ничтожно малая погрешность, однако заслуживает анализа в соответствии с методикой, указанной ниже.

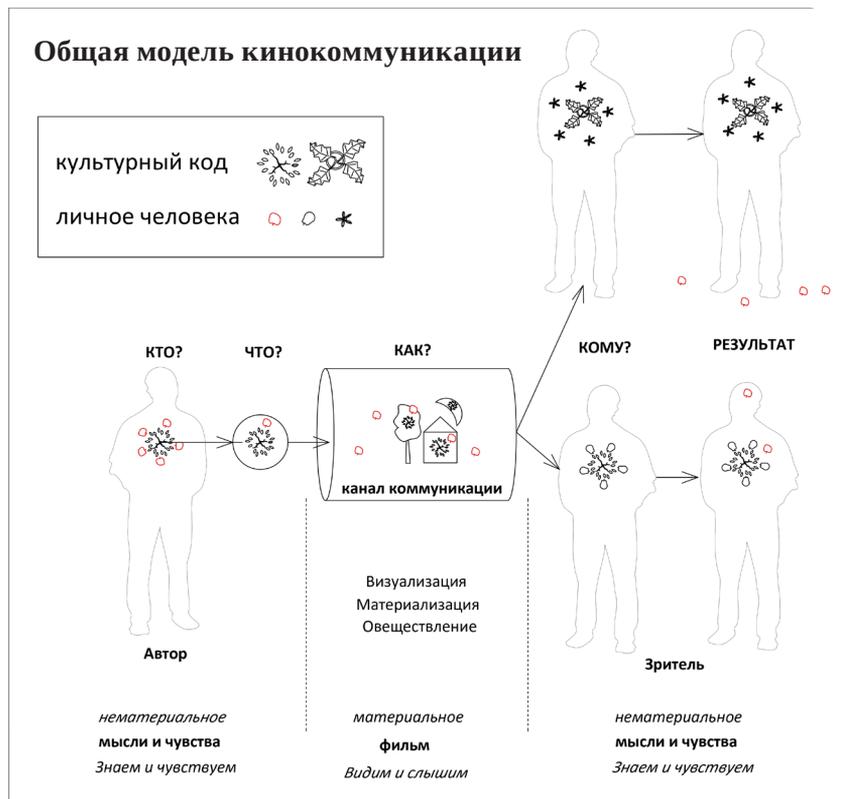


Рис. 2. Авторская стволовая модель кинокоммуникации на основе модели Лассуэлла

Модель кинокоммуникации (Рис. 2) показывает каркасные звенья цепи «автор — зритель» — ее скелет, ствол⁴.

Комплексное исследование привлекательности массового кино, безусловно, предполагает всесторонний анализ многоуровневой системы критериев: каждого коммуникативного звена отдельно, их взаимодействия и всей цепи в целом, но настоящее прикладное исследование

намеренно исключает из рассмотрения среднее модельное звено «как» — «канал коммуникации» (Рис. 2) — формальные характеристики произведения от жанровой поэтики до диалоговой структуры, от визуальной составляющей до звукового оформления, в том числе визуализированные знаки и символы, являющиеся материализацией изначально существующих в нематериальной форме мыслей и чувств, и фокусируется на первичных для культуры и искусства ценностно-смысловых модельных звеньях «что» и «кому» (Рис. 2), ядром которых является общий культурный код. Такой методо-

⁴ Поскольку целью данного исследования являются определение и описание именно ствольных разрывов, настоящее исследование намеренно не акцентируется на таких важных переменных как, например, шум.

логический подход в значительной мере обусловлен недостаточной степенью научной разработанности именно этого направления.

Актуальность исследования ценностно-смысловых, мировоззренческих звеньев подчеркивается и в Стратегии национальной безопасности Российской Федерации: «ситуация в России и в мире оценивается как требующая принятия неотложных мер по защите традиционных ценностей» [17, п. 12], которые являются ядром культурного кода страны. С этой целью сформирован госзаказ на проведение научных изысканий непосредственно в этой области [17, п. 24(э)] — государственный «иммунитет» решает задачу оздоровления и исцеления собственного «организма» (отечественной культуры) путем избавления от чужеродных ментальных вирусов. Программа «Приоритет-2030» не случайно характеризует современное состояние кинематографической отрасли следующим образом: «Вторжение и доминирование иностранных культурных кодов в кинематографе, замещение традиционного отечественного мировоззрения на суррогаты ценностей, агрессивная экспансия рыночной кинематографии, которая, используя превосходящий ресурсный потенциал, массово привносит в сферу культуры низкопробные образцы и мемы» [15].

Релевантность и актуальность выбранного вектора исследования подтверждается еще и тем, что в течение последних трех десятилетий не было создано ни одного кинематографического произведения, которое бы соответствовало таким критериям культурной значимости, как наличие широко цитируемых фраз, узнаваемых музыкальных композиций и песен, интегрированных в массовую

культуру. Не сложилось ни одного анекдота о персонажах нового российского кино, в то время как образы Штирлица, Шерлока Холмса, Василия Ивановича Чапаева, Винни-Пуха стали нарицательными. Актер Андрей Мерзликин, комментируя свои любимые фильмы «Офицеры», «Они сражались за Родину», «А зори здесь тихие...» [20], объединяет многочисленные примеры зрительских отзывов, приведенные М.А. Правдиной в статье «Советское кино как объект современной культурной рецепции и зрительской привязанности» [14]: «Я их пересматриваю, они, мне кажется, даже по современным технологиям, сняты круче, чем сейчас снимают режиссеры. Я это говорю тихим голосом, боясь, что режиссеры услышат и подумают, что я их ругаю. Но это не так. Просто киноязык, которым владели в советское время кинорежиссеры, в разы выше, сильнее, художественнее. Вот я не знаю, что это: то ли школы нет, то ли вымылось у нас все, то ли задач таких не стоит. Но эти фильмы — просто шедевры. Хотя фильм “Офицеры” снимал далеко не известный режиссер — это был дебют. А какие эмоции вызывает! Сотый раз смотришь, сидишь и плачешь в одних и тех же местах» [20]. Если предположить, что формула успеха советских фильмов — жанр, синтез драматического и комического (лидеры опроса — преимущественно комедии [Рис. 1]), а также особый характер диалогов или гэги, то возникает научная проблема: почему современные кинематографические произведения аналогичной жанровой принадлежности не демонстрируют сопоставимую эффективность и каковы детерминанты различий в восприятии современных диалогов и юмористических элементов аудитории?

В рамках исследования механизмов формирования позитивной зрительской рецепции массовых кинематографических произведений возникает гипотеза о детерминантной роли общего культурного кода в процессе восприятия. Для верификации данной гипотезы представляется целесообразным:

1. Провести ретроспективный анализ эволюции коммуникативных моделей с целью выявления императивности включения культурного кода как неотъемлемой составляющей кинокоммуникативной цепи.
2. Для полноты исследования рассмотреть другие аспекты, связанные с общим культурным кодом и взаимодействующие с ним.

Методология исследования включает культурологический, коммуникативный и прагматический подходы. Обзорно-аналитический метод позволяет проследить динамику институционализации в научном дискурсе понятия «общий код».

ОБЩИЙ КОД КАК ЭВОЛЮЦИОННОЕ ЗВЕНО КОММУНИКАТИВНЫХ МОДЕЛЕЙ

Теория коммуникации развивалась вместе с совершенствованием технических передающих средств. Существует более ста определений понятия коммуникация, включающих односторонний процесс передачи информации, обмен ею, охват различных целей, таких как воздействие. Этимология термина восходит к латинскому *communicatio*, от *communico* — делать общим, делать сообща, связывать, общаться [4]. Соответственно, общий код прямо или косвенно является общим ядром императивных звеньев

большинства коммуникативных моделей, которые в зависимости от контекста исследования и области применения варьируются как по своему составу, так и количеству элементов.

1. Линейные модели

Линейные модели хорошо описывают процесс передачи информации без обратной связи: коммуникатору есть что сказать реципиенту, он (автор) создает посыл, отправляет, зритель принимает его. Такие модели иллюстрируют в том числе коммуникацию, ориентированную на целенаправленное воздействие на зрителя, что соответствует, например, концепции С. Эйзенштейна.

Модель Аристотеля: «Оратор — Речь — Аудитория».

В своем труде «Риторика» Аристотель писал: «Речь слагается из трех элементов: из самого оратора, предмета, о котором он говорит, и из лица, к которому он обращается; оно-то и есть конечная цель всего (я разумею слушателя)» [1, с. 19]. По Аристотелю, коммуникация автора (оратора) и зрителя сводится к узнаванию⁵, и, если оно состоялось, зритель получает удовольствие, как маркер состоявшейся коммуникации. Несмотря на то что во времена Аристотеля не существовало кинематографа, его открытия не просто применимы к киноискусству, но эффективно использовались советскими кинематографистами. Цитируя зрителей, исследователь М.А. Правдина [14] пишет:

«На один и тот же фильм по несколько раз ходили. Каждый сеанс — событие. <...> Ключевой момент подобного пере-

⁵ Связь между «узнаванием» и общим «кодом» будет рассмотрена ниже при анализе более поздних моделей.

смотрим — коммуникация зрителей: поскольку фильм давно знаком всем членам семьи, то значение приобретает <...> сам процесс кинопросмотра, который связан с общением и перерастает в немедленное обсуждение...» [14, с. 121–125].

«Поскольку зритель избирателен и сознательно фиксирует внимание на том, что связано с приятными ассоциациями...» [12, с. 121].

Модель Г. Лассуэлла (1948) [10]:

«Кто говорит» — «Что говорит» — «По какому каналу» — «Кому» — «С каким результатом».

Каждая составляющая модели — совокупность переменных. Звенья цепочки «Что говорит» и «Кому» являются ключевыми для нашего исследования, так как подразумевают важность наличия в цепочке изначально «общего» — близкого, как для коммуникатора, так и реципиента, но еще не названного «кодом».

Модель Шеннона (1948) [12]:

1. «Источник» — «Кодирующее устройство» — «Сообщение» — «Канал» — «Декодирующее устройство» — «Получатель».
2. «Шум» — искажает информацию, затрудняя коммуникацию.

Модель Шеннона в контексте данного исследования интересна тем, что, указывая звеном кодировку, уже артикулирует существование некое «кода»: звено «Декодирующее устройство» подразумевает раскодирование, которое, по сути, эволюционно представляет собой «узнавание» в рамках теории Аристотеля.

2. Нелинейные модели

Спиральная (Helix) модель Ф. Дэнса (1967) [10], [12]: Модель Helix американского профессора коммуникации Фрэнка Дэнса — нелинейна, так как вклю-

чает звено полноценной обратной связи. Она ценна тем, что в отличие от своих предшественниц описывает общение (отношения между коммуникатором и реципиентом) и учитывает как информационное, так и личностно-экзистенциальное взаимодействие сторон диалога, аналогично замкнутой в круг модели М. де Флера⁶ (1970) [12], но кроме того позволяет представить процесс общения как накопительный (усложняющийся), меняющийся с опытом во времени (повторение прошлого невозможно), циклический и непрерывный [10]. Дэнс не считал целесообразным расписывать все звенья, так как они переходят сюда из предыдущих моделей, но изобразил саму суть процесса (Рис. 3):

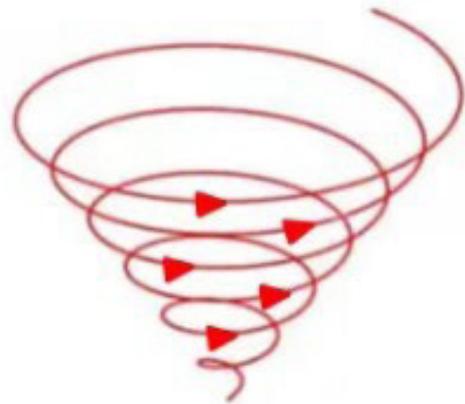


Рис. 3. Модель Фрэнка Дэнса

Указанные преимущества спиральной модели Дэнса позволяют ей наиболее полно отражать природу коммуникации киноискусства со зрителем. Дэнс утвер-

⁶ Модель М. де Флера, учитывающая обратную связь, замыкает модель Шеннона в круг, что легко представить, не прибегая дополнительно к ее изображению.

ждает, что обратная связь динамична и существует не в виде замкнутого круга, как у М. де Флера, а в виде спирали: отправитель и получатель, взаимообогащая когнитивные поля друг друга, расширяя их элементы во времени, попеременно меняются местами на новых уровнях [12]. В кинокоммуникации обратная связь может иметь место, когда зритель творчески наполняет художественное пространство затронувшего его фильма собственными субъективными эмоциями, переживаниями и мыслями (личное зрителя [Рис. 4]), оживляя это пространство в своем воображении своими же красками, получает усиленную отдачу второго уровня и опять желает окунуться в уже дополненную им самим кинематографическую реальность. Так зритель становится «соавтором» понравившегося ему фильма, и модель Дэнса вполне может описывать долгосрочную позитивную коммуникацию советского кино со зрителем как процесс, разворачивающийся во времени по спирали (Рис. 4). Необходимое звено, благодаря которому на первом уровне

принятия у реципиента запускается механизм этого «вечного двигателя» — общий культурный код, он, аналогично искре ДВС, дает импульс раскручиванию. Такую коммуникацию зрителя с фильмом можно сравнить с дружбой человека с человеком, ведь мы выбираем в друзья исключительно близких по духу, мировоззрению и разделяющих с нами одинаковые ценности людей — узнаем друг друга по общему культурному коду («искре») и долгие годы испытываем удовольствие от взаимообогащающего искреннего общения.

На данной ступени исследования уместно вернуться к стволу модели (Рис. 2) и отметить, что эффективная коммуникация не осуществляется в случае отсутствия общего кода («искры») между компонентами системы на уровне звена «что» и звена «кому». При несоблюдении данного коммуникативного императива авторское послание (представленное на схеме в виде яблочка) не транслируется адресату. Визуализация негативного коммуникативного эффекта (верхний

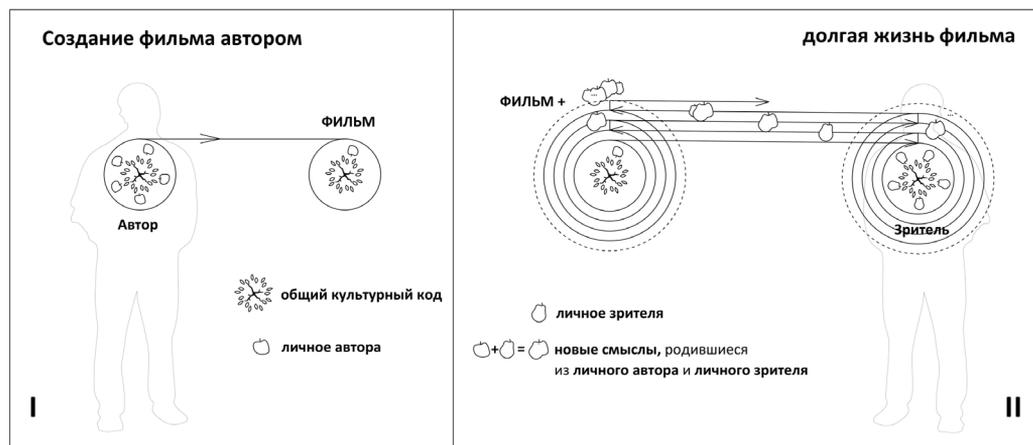


Рис. 4. Авторская модель долгосрочной позитивной коммуникации кинофильма со зрителем на основе спирали Фрэнка Дэнса

человечек) демонстрирует, что авторские послы (яблочки) остаются не восприняты реципиентом и, как следствие, «рассыпаются по полу», тогда как при наличии в цепи общего кода послы передаются адресату и остаются с ним (нижний человек).

Разумеется, не все советское кино качественное, существует большой пласт не востребовавшихся кинокартин — так называемый поток «серых» фильмов, но факт остается фактом: 85 % современных российских зрителей (Рис. 1) выбирает для многократного просмотра фильмы, снятые в нашей стране более полувека назад, сравнивая встречи с ними с погружением души в целебный бальзам, открывая новое в, казалось бы, неприятных сюжетах, наслаждаясь актерской игрой, а фразы, непринужденно оброненные с экрана незатейливыми персонажами, стали неотъемлемой частью нашего языка и культуры. Это и есть модель Дэнса в действии!

Чтобы продемонстрировать работу модели долгосрочной позитивной коммуникации, надо показать методику тестирования кинопроизведения на наличие общего с целевой аудиторией культурного кода («искры»). Поскольку код — понятие математическое, в статье «Методология определения соответствия произведения киноискусства отечественному культурному коду»⁷ автором данного исследования предпринята попытка обоснования методики создания модели-матрицы

Русского Отечественного Культурного Кино-Кода (РОККК) и продемонстрирован пример практического сравнительного анализа согласно разработанному методу (Рис. 5). Площадь окрашенной фигуры (Рис. 5) представляет собой модель-матрицу РОККК. Синие и красные линии соответствуют зрительским оценкам ценностно-смыслового содержания конкретных фильмов. Не трудно заметить, что красные оценочные линии фильма «Служебный роман» (1977) практически вписываются в окрашенную фигуру-образец, зажигая «искру» долгосрочной позитивной коммуникации (Рис. 4), в то время как синие линии оценок ремейка «Служебный роман. Наше время» (2011) далеко отстоят от окрашенной площади, а потому «зажигания» не случилось, и фильм забыт отечественной публикой.

Сериал «Ликвидация» (2007) реж. С. Урсуляка, называемый зрителями в качестве многократно пересматриваемого, выступает в качестве репрезентативного эмпирического материала, подтверждающего теоретическую концепцию о ключевой роли культурного кода в структуре коммуникативных процессов (Рис. 6). Зеленые линии графика зрительских оценок релевантны матрице.

3. Семиотические модели

Модели Р.О. Якобсона (1960) и Ю.М. Лотмана (1973).

Коммуникационная модель Р.О. Якобсона уже вербально содержит код, с его помощью пишется сообщение, передаваемое адресантом адресату [13]. Ю.М. Лотман, ссылаясь на схему акта речевого общения, разработанную Р.О. Якобсоном, утверждает, что для успешной коммуникации нетождественные коды [9]

⁷ Наука. Культура. Искусство: Актуальные проблемы теории и практики: сборник материалов Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции (Белгород, 06 февраля 2025 года). В 4 т. / отв. ред. В.В. Кистёнов, С.А. Енина, М.Е. Мережко, Н.Е. Мережко, О.Г. Ерёмкина, А.А. Никиташова. Белгород: БГИИК, 2025. Т. 2. 445 с.

Название фильмов:		Интегральный код
«СЛУЖЕБНЫЙ РОМАН. НАШЕ ВРЕМЯ» 2011	«СЛУЖЕБНЫЙ РОМАН» 1977 г.	
Фильм прямо или косвенно несёт следующие смыслы и ценности:		
	Тематика произведения	
Социальные темы, физиологические материальные аспекты жизни	Цель произведения	Метафизические вечные темы, философские нематериальные аспекты жизни
Разрушение целого - воспитание индивидуализма (замкание на себя) как расчленение через развлечение	Смысловые структуры и околорядовую явку автора	Созидание целого - воспитание коллективной души (включённость в Мир) как очеловечивание через развлечение
Текстовая шаблонная точность изложения	Персонажи как террасы идеи	Структурная вариативность текста, фрактальная бесконечность смыслов, ёмкость, многогранность
Персонаж обретает счастье, достигнув личного успеха (царь Горы - мне отдаёт Мир)	Отношение произведения к человеку	Персонаж обретает счастье, воспитав свою Душу как часть Мира (Царь Горы - я отдаю Миру)
Ориентация на достижение конкретной осязаемой цели	Отношения между людьми	Ориентация на путь, восторг преодоления
Психология физиологична - Персонажа заботит удовлетворение физиологических потребностей	Отношение произведения к себе	Психология метафизична - Персонаж задумывается о смысле жизни
Человек - тело с эмоциями (биологический механизм)	Отношение произведения к Родине	Человек - Душа в теле (Создание Божье)
Маска дружелюбия и искренности - норма (ничего личного - только бизнес)	Отношение произведения к жизни	В отношении ценна искренность, бескорытность
Брак - партнёрство, договор между людьми как единицами общества (Атом культуры - человек). Молодым - почёт, старикам - забвение.	Отношение произведения к власти	Семья - неделимая единица общества, соответствующая природной традиционной иерархии (атом культуры - семья). Молодым - дорога, старикам - почёт.
Любовь как сексуальная совместимость и удовлетворение потребностей тел	Отношение произведения к закону	Любовь как близость душ
Религия - способ достижения земного счастья как материального благополучия и достатка	Отношение произведения к общественному устройству	Вера - не религия, выход в сферу Духа, путь бескорыстного постижения счастья
Родина - комфортное место проживания		Родина - сердчно близкая реальность, место силы, земля предков
Жизнь - бесконечные удовольствия и наслаждение		Жизнь - бесконечная школа Духа в Служении, созидании, познании
Власть в поглощении и подчинении		Власть в объединении ради взаимообогащения (духовного и физического), развития и защиты
Главное мерило - Закон как писанные правила (Человек - животное, нуждающееся в клетке)		Главное мерило - совесть (Человек - дитя Бога)
Порядок - хаос в "наморднике"		Хаос - непознанный Порядок порядков
Общественное как материально выгодное		Общественное как вселенское согласие
Ценность смиренного терпения		Ценность перехода за "черту" терпения - праведного Бунта
Ценность в подражании трендам		Ценность в самобытности
Автор не уважает массового зрителя, считая его индифферентным (Быдлом)		Автор уважает массового зрителя, считая его вдумчивым собеседником, товарищем, другом
Автор презирает массового зрителя: цинично указывает на недостатки, не предлагая способов исцеления - унижает зрителя		Автор любит зрителя: тактично указывает на недостатки, предлагая способы исцеления - возвышает зрителя

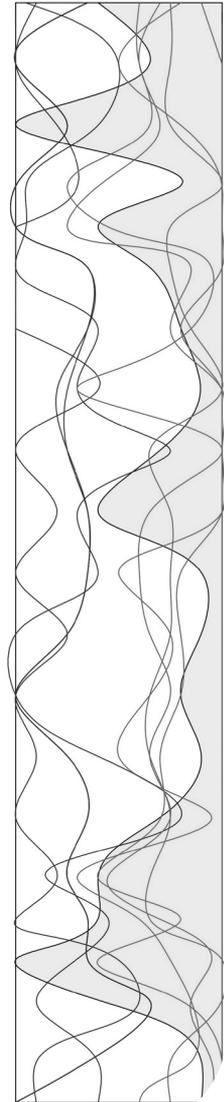


Рис. 5. Пример оценки соответствия ценностей и смыслов, транслируемых фильмами «Служебный роман» 1977 года (красные линии) и «Служебный роман. Наше время» 2011 года (синие линии) при наложении на матрицу РОККК

Название фильма: Сериал "Ликвидация" 2007 г. реж. С. Урсуляк		Интегральный код
Фильм прямо или косвенно несёт следующие смыслы и ценности:		
	Тематика произведения	
Социальные темы, физиологические материальные аспекты жизни		Метафизические вечные темы, философские нематериальные аспекты жизни
Разрушение целого - воспитание индивидуализма (замыкание на себя) как расчеловечивание через развлечение		Созидание целого - воспитание коллективной души (включённость в Мир) как счеловечивание через развлечение
Текстовая шаблонная точность изложения		Структурная вариативность текста, фрактальная бесконечность смыслов, ёмкость, многогранность
Персонаж обретает счастье, достигнув личного успеха (царь Горы - мне отдаёт Мир)		Персонаж обретает счастье, воспитав свою Душу как часть Мира (Царь Горы - я отдаю Миру)
Ориентация на достижение конкретной осязаемой цели		Ориентация на путь, восторг преодоления
Психология физиологична - Персонажа заботит удовлетворение физиологических потребностей		Психология метафизична - Персонаж задумывается о смысле жизни
Человек - тело с эмоциями (биологический механизм)		Человек - Душа в теле (Создание Божье)
Маска дружелюбия и искренности - норма (нижего лично - только бизнес)		В отношениях ценна искренность, беспритворность
Брак - партнёрство, договор между людьми как единицами общества (Атом культуры - человек). Молодым - почёт, старикам - забвение.		Семья - неделимая единица общества, соответствующая природной традиционной иерархии (атом культуры - семья). Молодым - дорога, старикам - почёт.
Любовь как сексуальная совместимость и удовлетворение потребностей тел		Любовь как близость душ
Религия - способ достижения земного счастья как материального благополучия и достатка		Вера - не религия, выход в сферу Духа, путь бескорыстного постижения счастья
Родина - комфортное место проживания		Родина - сердечно близкая реальность, место силы, земля предков
Жизнь - бесконечные удовольствия и наслаждение		Жизнь - бесконечная школа Духа в Служении, созидании, познании
Власть в поглощении и подчинении		Власть в объединении ради взаимообогащения (духовного и физического), развития и защиты
Главное мерило - Закон как писанные правила (Человек - животное, нуждающееся в клетке)		Главное мерило - совесть (Человек - дитя Бога)
Порядок - хаос в "наморднике"		Хаос - непознанный Порядок порядков
Общественное как материально выгодное		Общественное как вселенское согласие
Ценность смиренного терпения		Ценность перехода за "черту" терпения - праведного Бунта
Ценность в подражании трендам		Ценность в самобытности
Автор не уважает массового зрителя, считая его индифферентным (быдлом)		Автор уважает массового зрителя, считая его единственным собеседником, товарищем, другом
Автор презирает массового зрителя: цинично указывает на недостатки, не предлагая способов исцеления - унижает зрителя		Автор любит зрителя: тактично указывает на недостатки, предлагая способы исцеления - возвышает зрителя

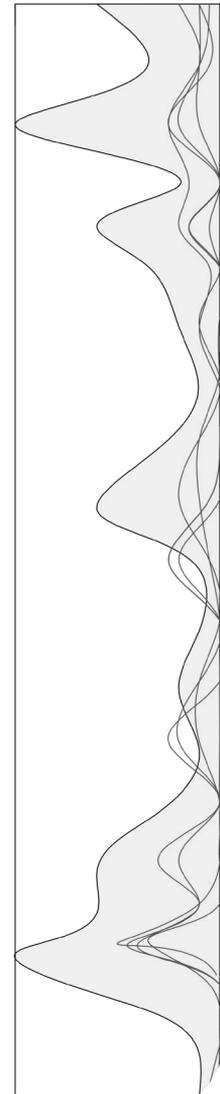


Рис. 6. Результат проверки сериала «Ликвидация» (2007)

ее участников должны иметь «пересекающиеся множества» [9]. Лотмана интересует линейная модель: активный автор, режиссер (адресант) тотализирует пространство, пассивный слушающий, зритель (адресат) воспринимает (принимает) речь говорящего. Чтобы коммуникация «автор — фильм — зритель» состоялась, нужно учесть:

1. Режиссер и зрители должны находиться на примерно одинаковой ступени культурного развития, или же режиссер спускается на уровень зрителей, чтобы в дальнейшем подтянуть их до более высокой ступени (если режиссер — создатель).

2. Режиссера и зрителей необходимо соединяет общая система культурных смыслов, которые делают киносообщение (кинофильм) понятным зрительскому обществу [13].

Не отрицая важность отклика, Лотман интересуется самим механизмом успешной передачи информации, для рассмотрения которого достаточно линейной модели. Но описанные им общие коды, «пересекающиеся множества» [9] — то самое позитивное звено декодирования-узнавания, искра, импульс, ключ зажигания «вечного двигателя» зрительской привязанности (Рис. 2).

Советские фильмы 30–40-х годов XX века («Путевка в жизнь», [реж. Н. Экк], «Волга-Волга», «Цирк» [реж. Александров], «Свинарка и пастух», «Трактористы» [реж. И. Пырьев]) сегодня кажутся наивными, но в то время были приняты и до сих пор любимы народом. Их персонажи и дух оказались близки населению настолько, что зрители снова и снова ждали встречи с ними. Режиссеры, встав на одну ступень с целевой аудиторией, относясь к своему зрителю с любовью

и эмпатией, стремились поднять малообразованную публику того времени на более высокую ступень. Кроме того, режиссеров и зрителей объединяла общая система ценностей и смыслов, именно общие коды давали возможность авторам образовывать и неназойливо воспитывать население, развлекая его. Поколение интеллигентов-шестидесятников, чье детство и юность пришлось именно на тот период — живое свидетельство успеха режиссерских работ Эйзенштейна, Александрова, Пырьева, Довженко, Пудовкина и др. корифеев советской кинематографической школы.

ДРУГИЕ АСПЕКТЫ, СВЯЗАННЫЕ С ОБЩИМ КУЛЬТУРНЫМ КОДОМ

М.М. Бахтин, говоря об общих кодах, подчеркивает важность еще одного коммуникативного звена — контекста. Согласно его теории диалогизма, смыслы возникают только в диалоге и только на границе «Я — Другой» (тире замечает понятие бесконечных эфемерных смыслов). Бахтин расширяет модель Аристотеля: «Другой» становится слушателем, а предметом разговора становятся смыслы, которые раскрывают и разворачивают контекст. «Контекст и код. Контекст потенциально незавершим, код должен быть завершимым. Код — только техническое средство информации, он не имеет познавательного творческого значения. Код — нарочито установленный, умерщвленный контекст» [3, с. 431]. Коды, по Бахтину, способны оживать только в контексте, а возникающие вечные смыслы всегда лежат в прошлом и перемещаются в будущее посредством произведения

искусства, создаваемого в настоящем: «...произведение не может жить в будущих веках, если оно не вобрало в себя как-то и прошлых веков. Если бы оно родилось все сплошь сегодня (то есть в своей современности), не продолжало бы прошлого и не было бы с ним существенно связано, оно не могло бы жить и в будущем. Все, что принадлежит только настоящему, умирает вместе с ним» [2, с. 331]. Контекст служит своеобразной живительной влагой для семян общего кода. Каждый советский массовый фильм, ставший классикой, отвечает этому требованию, разматывая нить прошлого в будущее, непосредственно существуя в органичном себе настоящем: «Любовь и голуби», «Москва слезам не верит» (реж. В. Меньшов), «Служебный роман» (реж. Э. Рязанов), «Бриллиантовая рука» (реж. Л. Гайдай), «Девчата» (Ю. Чулюкин) — за каждым персонажем отстоявшие родную землю отцы, деды, прадеды: деликатно, ненавязчиво они присутствуют даже в комедиях, делая художественное пространство укорененным, а потому реальным и прочным. Есть ли прошлое у персонажей ремейка 2011 года «Служебный роман. Наше время»? Нет. Нет и будущего.

Несмотря на то что не все исследователи считают кино средством коммуникации, подавляющее большинство так или иначе декларируют необходимым компонентом искусства смысл и говорят об обязательности его соответствия зрительскому мировоззрению. Ж. Делёз видит кинопроизведение как некий мир, эстетического посредника, свободного от автора [21, с. 159, 161], поверхность, на которой отражается мышление зрителей, и называет кино «имманентным полем смыслов» [22, с. 179], отсутствие

которых сегодня и констатируют российские зрители [14]. Важность созидательного смысла убедительно доказывают в своих работах австрийский психиатр, психолог, философ и невролог Виктор Франкл [19] и русско-американский социолог Питирим Сорокин [16], еще в середине XX века предсказавший потерю ценностно-смысловой составляющей искусства в результате его коммерциализации: «Подобная ситуация творит из коммерческих дельцов высших ценителей красоты» [14, с. 452]. Искусствовед Е.В. Жаринов констатирует, что сегодня мы судим о фильме по кассе, а продюсерское кино ликвидировало даже авторское: «Вроде бы все дозволено... <...> ...но наступает другая цензура — цензура пошлого вкуса» [5]. Отрадно, что за последние десятилетия даже при продюсерском подходе авторское российское кино все же сформировало вполне узнаваемую «новую волну»: Василий Сигарев («Жить», «Страна Оз»), Сергей Лобан («Шапито-шоу»), Константин Лопушанский («Роль») и другие, но массовый продюсерский кинематограф, воспринимая своих зрителей как некую индифферентную толпу и стремясь заговорить с ней на понятном всему миру ценностно-смысловом «кино-эсперанто» Элочки-людоедки с целью извлечения прибыли, не сумел найти отклика в зрительских сердцах⁸ (Рис. 1). На практике с его помощью в России незаметно размывалась отечественная культура, что подчеркивается в программе «Приоритет-2030», указывающей на доминиро-

8 Намеренно опуская детальный анализ примеров негативной рецепции, фокусируем исследовательское внимание на выявлении потенциальных векторов совершенствования массового отечественного кинематографа.

вание в российском кино низкопробных западных образцов. Разумеется, западная массовая культура неоднородна, невозможно умалять значение созданных ею вневременных шедевров, таких как золотая коллекция Голливуда, более поздняя классика, трогательные, глубокие французские и итальянские комедии и другие. Эти кинопроизведения являются достоянием всего человечества, поскольку содержат не только универсальные, но и уникальные коды своих цивилизаций. Они сняты ими, о них, и потому живые (Рис. 3), и органичные. Э.О. Кранк [7] приводит показательные примеры, как национальное кино итальянского неореализма, французской новой волны, шведское кино Ингмара Бергмана, датский кинематограф, помеченный «Догмой-95», превратились из национального кино в мировое именно потому, что говорили со своим зрителем на собственном оригинальном киноязыке и оказались интересны миру именно благодаря самобытности, выражающейся в соответствии собственному культурному коду, а не вторичности и подражательности. Использовать Русский Отечественный Кино-Код как «ключ зажигания» необходимо не только, чтобы вернуть отечественной публике массовое российское кино, но и чтобы наше кино ожило для мира.

ВЫВОДЫ

В сфере креативной деятельности любая продуктивная работа имеет ценность. Одноразовый стаканчик, форма которого создана художником-дизайнером, обладает практической пользой и добавленной стоимостью, его производство окупается. Аналогичным образом в кинематографе

допустимо существование произведений разового потребления, однако подлинную художественную значимость приобретают лишь те творения, которые сохранили актуальность, зрительскую эмоциональную привязанность и остаются востребованными, выдержав проверку временным фактором. Ретроспективный анализ эволюции коммуникативных моделей выявил императивность общего культурного кода как неотъемлемой составляющей кинокоммуникативной цепи. Назначение контекста — «распаковывать» общий код, в результате чего образуется смысл, формирующий художественную ценность произведения.

Для дальнейшего глубокого исследования проблем взаимодействия отечественного массового кино с аудиторией недостаточно существующей периодической статистики финансовых результатов кинопроката. Не выстраивают системной картины и поверхностные опросы, связанные с выявлением наиболее популярных жанров [6]. Необходим глубокий всесторонний анализ эмпирического материала, раскрывающего ценностный социокультурный запрос современных зрителей, нужна свежая философская мысль и комплексное изучение отечественного культурного кода. Необходим конструктивный междисциплинарный диалог, сотрудничество ученых, авторов, государства как творца и аудитории. Нужно детальное изучение проблемы, направленное на выявление особенностей трансформации культурного кода молодой публики, понимание современных тенденций и уверенная опора на существующий позитивный коммуникативный опыт. Только так можно решить неотложную стратегическую задачу, поставленную кинографистам государством.

ЛИТЕРАТУРА

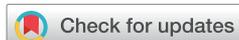
1. Аристотель. Риторика. М.: АСТ, 2017. 352 с.
2. Бахтин М.М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.
3. Бахтин М.М. Разрозненные записи // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Художественная литература, 2005. Т. 6.
4. Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/c/kommunikatsiia-v-psikhologii-501008> (дата обращения: 10.01.2025).
5. Жаринов Е. Евгений Жаринов: беседы о кино. URL: <https://youtu.be/k300wnA8AHQ?si=VjZZUI-gwZUASZM9> (дата обращения: 10.01.2025).
6. Кино: предпочтения россиян // ФОМ, 11 ноября 2020. URL: <https://fom.ru/Kultura-i-dosug/14491> (дата обращения: 10.01.2025).
7. Кранк Э.О. Национальный кинематограф и национальный менталитет // Этническая культура. 2020. № 1 (2). С. 21–25.
8. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 137 с.
9. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
10. Минин А. Спиральная модель коммуникации: Фрэнк Дэнс — 1967 / А. Минин. Маркетинг для практиков статьи по маркетингу: теория и практика, 27 ноября 2022 г. URL: <https://marketing-course.ru/spiralnaya-model-kommunikacii/> (дата обращения: 20.01.2025).
11. Наше любимое кино (анкета на Yandex Form). URL: <https://forms.yandex.ru/u/66b1d6df6b6146ac93e4a5bf/> (дата обращения: 10.11.2024).
12. Окладникова Е.А. Социология коммуникаций: учебное пособие. СПб.: СПбГИЭУ, 2009. 325 с. URL: <https://studfile.net/preview/7105425/page/17/> (дата обращения: 20.01.2025).
13. Постникова Т.Б. Коммуникация кинематографа в семиотике Ю.М. Лотмана: философско-антропологический анализ // Вестник Московского университета. Сер. 7, Философия. 2006. № 3. С. 11–31.
14. Правдина М.А. Советское кино как объект современной культурной рецепции и зрительской привязанности // Вестник общественного мнения. Данные. Анализ. Дискуссии. 2009. № 2 (100). С. 114–126.
15. Программа «Приоритет-2030». URL: <https://vgik.info/prioritet-2030/> (дата обращения: 10.11.2024).
16. Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество / общ. ред., сост. и предисл. А.Ю. Согомонов. М.: Политиздат, 1992. 543 с.
17. Указ Президента РФ № 809 от 09.11.2022 г. «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей», пункт 12. URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502> (дата обращения: 18.01.2024).
18. Филиппов К.А. Лингвистика текста: курс лекций. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2003. 336 с.
19. Франкл В. Логотерапия и экзистенциальный анализ: статьи и лекции. М.: Альпина нон-фикшн, 2016. 344 с.
20. Альперина С. Андрей Мерзликин: киноязык советских режиссеров в разы сильнее современных // Российская газета — Неделя, Федеральный выпуск № 90 (7553), 30 апреля 2018. URL: <https://rg.ru/2018/04/25/andrej-merzlikin-kinoiazyk-sovetskih-rezhisserov-v-razy-silnee-sovremennyh.html> (дата обращения: 10.11.2024).
21. Deleuze G. Cambridge: Polity Press, 2007.
22. Parr A. et al. The Deleuze Dictionary. Revised Edition. Edinburgh: University Press, 2010.

REFERENCES

1. Korostylyova, O.A. Aristotel'. Ritorika [Rhetoric]. St. Petersburg, AST Publ., 2017. 352 p. (In Russ.)
2. Bakhtin, M.M. Otvet na vopros redaktsii "Novogo mira" [Answer to the Question of the Editorial Board of "Novy Mir"]. Bakhtin, M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. (In Russ.)
3. Bakhtin, M.M. Razroznennye zapiski [Scattered Notes]. Bakhtin, M.M. Sobranie sochineniy: v 7 t. [Collected Works: in 7 vols.], vol. 6. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 2005. (In Russ.)
4. Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya [Big Russian Encyclopedia] [Online resource]. Available at: <https://bigenc.ru/c/kommunikatsiia-v-psikhologii-501008> (Accessed 10 January 2025). (In Russ.)
5. Zharnov, E. Evgeny Zharnov: besedy o kino [Evgeny Zharnov: Conversations about Cinema] [Online resource]. Available at: <https://youtu.be/k300wnA8AHQ?si=VjZZUI-gwZUASZM9> (Accessed 10 January 2025). (In Russ.)
6. Kino: predpochteniya rossiyan [Cinema: Preferences of Russians] [Online resource]. FOM, November 11, 2020. Available at: <https://fom.ru/Kultura-i-dosug/14491> (Accessed 10 January 2025). (In Russ.)
7. Krank, E.O. Natsional'nyy kinematograf i natsional'nyy mentalitet [National Cinema and National Mentality]. Etnicheskaya kul'tura [Ethnic Culture]. no. 1 (2), 2020, pp. 21–25. (In Russ.)
8. Lotman, Yu.M. Semiotika kino i problemy kinoestetiki [Semiotics of Cinema and Problems of Film Aesthetics]. Tallinn, Eesti Raamat Publ., 1973. 137 p. (In Russ.)
9. Lotman, Yu.M. Struktura khudozhestvennogo tekst [Structure of the Artistic Text]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 384 p. (In Russ.)
10. Minin, A. Spiral'naya model' kommunikatsii: Frenk Dens — 1967 [Spiral Model of Communication: Frank Dance — 1967] [Online resource], A. Minin. Marketing dlya praktikov: stat'i po marketingu, teoriya i praktika [Marketing for Practitioners: Theory and Practice], November 27, 2022. Available at: <https://marketing-course.ru/spiralnaya-model-kommunikatsii/> (Accessed 10 January 2025). (In Russ.)
11. Nashe lyubimoe kino (anketa na Yandex Form) [Our Favorite Cinema (Survey on Yandex Form)] [Online resource]. Available at: <https://forms.yandex.ru/u/66b1d6df6b6146ac93e-4a5bf/> (Accessed 10 January 2025). (In Russ.)
12. Okladnikova, E.A. Sotsiologiya kommunikatsiy: uchebnoye posobiye [Sociology of Communications: A Textbook]. St. Petersburg, SPbGEU, 2009. 325 p. Available at: <https://studfile.net/preview/7105425/page:17/> (Accessed 10 January 2025). (In Russ.)
13. Postnikova, T.B. Kommunikatsiya kinematografa v semiotike Yu.M. Lotmana: filosofsko-antropologicheskii analiz [Communication of Cinema in the Semiotics of Yu. M. Lotman: Philosophical-Anthropological Analysis]. Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 7, Filosofiya [Vestnik of Moscow University. Series 7, Philosophy]. no. 3, 2006, pp. 11–31. (In Russ.)
14. Pravdina, M.A. Sovetskoe kino kak ob'ekt sovremennoy kul'turnoy retseptcii i zritel'skoy privyazannosti [Soviet Cinema as an Object of Contemporary Cultural Reception and Viewer Attachment]. Vestnik obshchestvennogo mneniya. Dannye. Analiz. Diskussii [Vestnik of Public Opinion. Data. Analysis. Discussions]. no. 2 (100), 2009, pp. 114–126. (In Russ.)
15. Programma "Prioritet 2030" [Program "Priority 2030"]. Available at: <https://vgik.info/prioritet-2030/> (Accessed 10 November 2024). (In Russ.)
16. Sogomonov, A.Yu. (ed.) Sorokin, P.A. Chelovek. Tsivilizatsiya. Obshchestvo [Man. Civilization. Society]. Moscow, Politizdat Publ., 1992. 543 p. (In Russ.)
17. Ukaz Prezidenta RF № 809 ot 09.11.2022 g. "Ob utverzhdenii Osnov gosudarstvennoj politiki po sohraneniyu i ukrepleniyu traditsionnyh rossijskikh duhovno-nravstvennyh

- cennostej” [‘On Approval of the Fundamentals of State Policy for the Preservation and Strengthening of Traditional Russian Spiritual and Moral Values’], punkt 12. Available at: <https://vgik.info/prioritet-2030/http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502> (Accessed 18 January 2024) (In Russ.)
18. Filippov, K.A. Lingvistika teksta: kurs lektsiy [Linguistics of the Text: A Course of Lectures]. St. Petersburg, Izdatel'stvo S.-Peterburgskogo universiteta Publ., 2003. 336 p. (In Russ.)
 19. Frankl, V. Logoterapiya i ekzistentsial'nyy analiz: stat'i i lektsii [Logotherapy and Existential Analysis: Articles and Lectures]. Moscow, Alpina Non-Fiction Publ., 2016. 344 p. (In Russ.)
 20. Alperina, S. Andrey Merzlikin: kinoyazyk sovetskikh rezhisserov v razy sil'nee sovremennykh [Andrey Merzlikin: The Language of Cinema of Soviet Directors is Much Stronger than the Modern One]. Rossiyskaya gazeta — Nedelya, Federal'nyy vypusk, no. 90 (7553), April 30, 2018. Available at: <https://rg.ru/2018/04/25/andrey-merzlikin-kinoyazyk-sovetskikh-rezhisserov-v-razy-silnee-sovremennykh.html> (Accessed 10 November 2024). (In Russ.)
 21. Due, R. Deleuze. Cambridge: Polity Press, 2007.
 22. Parr, A. et al. The Deleuze Dictionary. Revised Edition. Edinburgh: University Press, 2010.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **31.01.2025**
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **14.02.2025**
Принята к публикации / Accepted for publication **20.04.2025**



Кросс-культурные аспекты становления выразительного языка технических визуальных искусств на Западе и в Китае



С.А. Дзикевич¹, Ху Цзямин²

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова (МГУ), философский факультет, кафедра эстетики, Москва, Ломоносовский проспект, 27, корпус 4.

ORCID ID: 0000-0002-9222-3599

aesthesis@philos.msu.ru

ORCID ID: 0009-0006-9554-8782

aesthesis@philos.msu.ru

АННОТАЦИЯ

Распространение фотографической технологии оказало значительное влияние на визуальную культуру, прежде всего на кинематограф. Настоящая статья имеет целью выявить интеркультурные основания формирования выразительного языка технических визуальных искусств на основании ранних процессов распространения фототехнологий на Западе и в Китае, очень по-разному освоивших эстетический потенциал создания фотоизображений.

ключевые слова

эстетическое сообщение, визуальная эстетическая информация, выразительный язык технических визуальных искусств

для цитирования

Дзикевич С.А., Ху Цзямин. Кросс-культурные аспекты становления выразительного языка технических визуальных искусств на Западе и в Китае. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 3. С. 142–155.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-142-155>

¹ **Сергей Анатольевич Дзикевич**

кандидат философских наук, доцент кафедры эстетики философского факультета МГУ.

AuthorID: 311703

² **Ху Цзямин**

аспирант кафедры эстетики философского факультета МГУ.

© С.А. Дзикевич, Ху Цзямин, 2025

Cross-Cultural Aspects of the Expressive Language of Technical Visual Arts Becoming in the West and in China

Sergey A. Dzikevich¹, Hu Jiaming²

Lomonosov Moscow State University (MSU), Faculty of Philosophy, Department of Aesthetics, 27–4 Lomonosovsky prospekt, Moscow, 119991, Russia.

ORCID ID: 0000-0002-9222-3599

aesthesis@philos.msu.ru

ORCID ID: 0009-0006-9554-8782

aesthesis@philos.msu.ru

ABSTRACT

The spread of photographic technology had a significant impact on visual culture, especially on cinema. This paper aims to identify the intercultural foundation for the rise of the expressive language of technological visual arts based on analyzing the early stages of the spread of photographic technology in the West and in China, where the aesthetic potential of photographic images was mastered in very different ways.

keywords

aesthetic message, visual aesthetic information, expressive language of technological visual arts

for citation

Dzikevich S.A., Hu Jiaming. Cross-Cultural Aspects of the Rise of the Expressive Language of Technological Visual Arts in the West and in China. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 3, pp. 142–155.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-142-155>

¹ **Sergey A. Dzikevich**

Cand. Sci. (in Philosophy), Associate Professor, Faculty of Philosophy, Department of Aesthetics, Lomonosov Moscow State University (MSU). AuthorID: 311703

² **Hu Jiaming**

Post-graduate student, Faculty of Philosophy, Department of Aesthetics, Lomonosov Moscow State University (MSU).

ЗАРОЖДЕНИЕ ФОТОГРАФИИ И ЕЕ ПОЯВЛЕНИЕ В КИТАЕ

В 1839 году Луи Дагер изобрел фотографию и светочувствительный материал, который можно было использовать для съемки; изобретение этой технологии, несомненно, стало, по мере освоения и осознания ее возможностей, прорывом в мышлении и воображении людей всего мира. Запечатление и описание людьми реального мира больше не ограничивалось средствами графики или живописи, сохранить «здесь и сейчас» стало возможно менее трудоемким способом — непосредственной фиксацией изображения. Конечно, на заре становления фотографии съемка была процессом, требующим привлечения специалистов и выполнения ряда сложных процедур с помощью специального оборудования для получения изображения. Однако постепенно фотография благодаря инновациям и развитию различных технических материалов, а также освоению их особых выразительных возможностей стала как распространенной и самой массовой практикой передачи визуального перцептивного опыта, так и самостоятельным видом визуального искусства.

Хотя контрасты и противоречия, например, между фотографией и традиционным ручным искусством создания изображений существовали всегда. В связи с этим один из самых авторитетных исследователей в области психологии визуального восприятия *Р. Арнхейм*¹ писал примени-

тельно к живописи как самому многостороннему по возможностям способу ручной передачи визуальной информации: «...у живописи в лице фотографии появился очень сильный соперник, поскольку фотограф, хотя ему с помощью аппарата нелегко достичь ощущения реальности снимаемых объектов, достигает эффекта достоверности, недоступного живописи с момента ее рождения» [1, с. 125]. Современная фотография дает точность передачи информации, полную синхронизацию с событием, эффект присутствия воспринимающему фото субъекту, воспроизводимость, удобство хранения и обработки сообщений и возможность быстрого и разнообразного распространения его носителей. Это сделало ее важным средством современной визуальной передачи эстетического опыта, более того, благодаря способности фотографии быстро воспроизводить «здесь и сейчас»² в ее произведениях заключается беспрецедентный опыт визуального выражения чувства времени³ человека современного и постсовременного культурного типов, независимо от региона культуры, особенно в связи с появлением глобальных медиа, начавшихся с практики мирового кинопроката⁴.

«К психологии искусства», «Визуальное мышление», «Энтропия и искусство. Очерки о порядке и хаосе в искусстве».

1 *Арнхейм Р.* (1904–2007) — американский (эмигрировал из Германии по политическим мотивам) теоретик, киновед и кинокритик, эстетик, психолог педагог, теоретик кино и изобразительного искусства в целом. Среди его ставших уже хрестоматийными работ отметим применительно к содержанию настоящей статьи «Кино как искусство», «Искусство и визуальное восприятие»,

2 Наиболее важной работой, исследующей эту возможность фотографии, является труд *Р. Барта* «Camera lucida» [2].

3 Мы имеем в виду неотчуждаемое от статуса человеческого субъекта переживание времени, впервые в этом качестве наряду с переживанием пространства упомянутое *И. Кантом* в разделе «Трансцендентальная эстетика» в его работе «Критика чистого разума». [6].

4 См. о деталях этого процесса: *Мирзоефф, Н.* Введение в визуальную культуру / пер. и комм. Ни Вэй. Нанкин: Народное издательство Цзянсу, 2006. с. 69.

Хотя фотография зародилась в Европе в XIX веке, Китай познакомился с технологиями и оборудованием для получения изображений гораздо раньше, чем это можно предполагать, и, как это происходило и в ряде других случаев, первоначальная научная динамика здесь была самостоятельной, несвязанной с заимствованиями и внешними факторами. Еще в Древнем Китае некоторые ученые открыли феномен применения для визуализации малых отверстий⁵. Согласно историческому тексту «Моцзин» (墨经)⁶, это относится к VI веку до н. э. Подобное открытие можно назвать прототипом оптического принципа фотографической технологии, оно получило развитие в работе последующих поколений китайский ученых, таких как Шэнь Куо, Чжао Юйцин и др.

Однако по ряду исторических причин эти исследования не получили технологического воплощения, и фотографические технологии пришли в Китай из Европы после их промышленной реализации. В этом отношении следует заметить, что ранняя история распространения фотографии в Китае прекрасно музеефицирована, подробно представлена в целом ряде общеисторических и художественных собраний⁷.

- 5 Когда луч света проходит через небольшое отверстие, происходит физическое явление формирования сплошного изображения, затем проецируемого на экране.
- 6 Философский трактат V–III вв. до н. э., излагающий учение школы Мо Цзя (учение по имени основателя получило известность как моизм).
- 7 Согласно сохранившимся письменным свидетельствам, первым человеком в Китае, который занялся фотографией был Цзоу Боци (1819–1869), ученый, физик, один из пионеров современной науки в Китае во времена династии Цин (середина XIX в.), который стал известен как «отец китайской камеры». Этот оптический аппарат

Первые годы, когда Китай по-настоящему соприкоснулся с практикой фотографии, были очень специфическими: начало фотографической истории Китая относится к периоду вооруженного вторжения в Китай западных держав и началу так называемой Первой опиумной войны (1840). В этот период западные представители различных социальных групп и профессий, пользуясь возникшей открытостью Китая для внешнего мира, оказались на территории Китая и оставили множество фотографических свидетельств о китайском обществе того времени в паттернах сложившейся визуальной культуры западного мира, в том числе и ранних фаз становления фотографической культуры построения изображений при долгих процессах съемки (дагеротипирования). В этом контексте 1840-е годы появились как портретные и бытовые снимки, так и самые ранние фотоизображения природных и культурных ландшафтов Китая, исторический анализ имеющихся документов требует признать, что это стало результатом ранней *иностранной* фотографической деятельности в Китае⁸, то есть

не был единственной созданной им оптико-технической конструкцией: кроме этого он создавал телескопы и микроскопы, что подтверждает системность его занятий. Кроме того, он изучал средства нанесения изображений, в чернила в их современном понимании, что давало возможность получения фиксаций фотоизображений. Единственный оставшийся от его деятельности стеклянный негатив портретной фотографии хранится в Музее Гуанчжоу в Гуанчжоу, провинция Гуандун. Но процессы распространения фотографии в апроприированных западных технологиях представлены в различных коллекциях, подробно показывающих происходившее их культурное освоение в окружении многовековых визуальных практик, сложившихся в Китае.

- 8 Среди таких носителей иностранной визуальной культуры выделяется представитель родины фотографической технологии фран-

признать *хронологическое первенство инокультурной психологической оптики* в создании фотосвидетельств о реальности природных и социальных обстоятельств жизни китайского социума.

Анализ документальных свидетельств показывает, что китайцы уже в период проникновения фотографических технологий на культурную территорию Поднебесной уже имели эстетическое знакомство с западной визуальной системой, которое было сформировано масляной живописью, причем имелся и опыт

цузский фотограф *Альфонс-Эжен-Жюль Итье* (1802–1877), он заслуживает более детального представления как характерный психологический кейс для понимания инокультурных фотоизображений раннего периода, связанных с Китаем. А.-Э.-Ж. Итье — офицер таможенной службы, самый ранний из задокументированных иностранных фотографов, сделавших снимки в Китае, он приехал в Китай в 1883 году, его *панорамный вид города Гуанчжоу* (1844) — пожалуй, самая ранняя корректно атрибутированная фотография, сделанная иностранцем в Китае, из когда-либо найденных. Аутентичные отпечатки снимков Итье хранятся во Французском музее фотографии в Париже, в коллекции которого собраны и другие ранние работы западных фотографов, сделанные в Китае. Работы Итье и других авторов показывают, что эти снимки представляют собой свидетельства о контакте носителей западной (портретной, пейзажной, натюрмортной и т. д.) визуальной культуры с некоторыми необычными для нее объектами. Авторы принимают позицию добросовестного документирования, чему способствует долгий и тщательный процесс съемки, что выступает эмоциональной фоновой информацией для интерпретации реципиентом фотографий. Они не воспринимаются как личные свидетельства, например, человека по имени Итье об увиденном, а воспринимаются как не подлежащее сомнению свидетельство о факте облика Китая на тот момент. Примерно так же будет восприниматься позднее фильм братьев Льюмьер о прибытии поезда. В этом мы также должны видеть влияние более раннего языка фотографии на формирование первоначальных психологических позиций снимающего человека в первых опытах кинематографа.

ее культурной апроприации в форме так называемой *экспортной живописи*⁹. Это означает, что если европейские фотографы переносят свой визуальный опыт на территорию новой культуры, рассматривая и фиксируя ее реалии в паттернах западной визуально-коммуникационной традиции, то и представители китайской культуры рассматривают новые визуально-коммуникационные технологии не «с нуля», а как продолжение прежнего знакомства с западной масляной живописью и на основании результатов апроприации ее возможностей. Это кардинально меняет представление о генезисе выразительного языка художественной фотографии в Китае, а также уточняет основания для построения корректной истории формирования глобального языка «недискурсивной риторики»,¹⁰ используемой в современных технических визуальных искусствах.

Мы можем согласиться с позицией относительно характера апроприации выразительного языка фотографии китайской визуальной культурой, высказанной одним из аналитиков этого процесса: «С точки зрения традиционных китайских законов моделирования искусства и эстетических интересов фотография и реалистическая масляная живопись оказывают на китайцев одинаковое влияние» [16]. Иными словами, до появления фотографии европейское живописное искусство уже оказало определенное влияние на эстетическое отношение и зрительские

9 Произведения, созданные в середине XIX века и специализирующиеся на подражании западным живописным техникам и стилям с использованием в качестве сюжетов китайских пейзажей, персоналий и сцен.

10 Термин *Сьюзан Лангер* для характеристики средств визуальной коммуникации, см.: *Langer, S. Non-discursive Rhetoric*. Albany: State University of New York Press, 2009.

привычки китайцев в отношении западного изобразительного искусства. Это так же, как и сама фотографическая технология, заложило основу для развития языка художественной фотографии в Китае, так что неверно считать ранний собственно китайский опыт простым копированием западного, пришедшим «в одном пакете» с чисто техническими средствами. Затем это коснется и языка кинематографа, а также всего комплекса как технических визуальных искусств, так и современного искусства в целом, где медиаарт занимает очень важные позиции, причем китайские авторы и китайские экспозиционные институции внесли в это очень серьезный вклад в последние десятилетия.

Начало развития фотографии в Китае совпало с важным периодом в трансформации китайского общества от традиций к современности. Чжоу Сянь¹¹, исследователь визуальной культуры в Китае, считает, что с точки зрения социологии и культурологии современная китайская визуальная культура тесно связана с трансформацией всего китайского общества, и 1840-е годы были именно периодом ее начала: «...со времен Опиумной войны Китай находится в сложном процессе трансформации из традиционного в современное общество» [17, с. 8]. Этот важный трансформационный период китайской культуры получил название Просвещения (название аналогично известному европейскому процессу культурной модернизации, но в Китае содержание этого процесса было совершенно

11 Чжоу Сянь (1954) — профессор Нанкинского университета, в сферу научных интересов входят теория и история искусства, эстетика, теория литературы и культурология. Среди публикаций: «Культурные исследования в визуальном повороте», «Визуально-культурный поворот», «Художественная трансмедийность и художественное единство».

иным); он распадается на две различные по историческому значению фазы, и в первой фазе апроприация технических визуальных искусств сначала фотографии, а затем кинематографа оказались очень важным фактором: в условиях языкового барьера и особенностей письменной иероглифической культуры «визуальная риторика» этих искусств оказалась очень важным фактором адаптации ранее герметичной культуры Поднебесной к общемировому информационному контексту.

Уровень развития науки и техники в Китае того времени был действительно недостаточным, и кроме того фотография для части традиционного общества Китая того времени в силу могла выглядеть как нечто сверхъестественное, практически не находящее аналогов в прежнем локальном опыте, поэтому вызывающее настороженность. Впрочем, следует заметить, что и в западном традиционном восприятии раннего фотографического опыта религиозно-суеверных эксцессов было также более чем достаточно. Более того, в китайском обществе того времени, возможно, из-за отсутствия креационистской догматики, предубеждение к фотографии было не столь сильным, как в Европе, побеждал здравый конфуцианский рациональный прагматизм и вытекающее из него стремление к новому и функционально эффективному.

Британский исследователь истории фотографии *Терри Беннетт*¹² в своей ра-

12 Беннетт Т. — известный британский ученый, историк фотографии, много лет посвятивший сбору и изучению фотоматериалов из Китая начиная с XIX века. Серия его книг по истории фотографии в Китае содержит подробные сведения и исследования о фотографах, работавших в Китае с момента появления фотографии в Китае до конца XIX века, что значительно восполняет недостатки исследований по истории фотографии в Китае и имеет высокую академическую ценность.

боте «История китайской фотографии. Китайские фотографы 1844–1897 годов» приводит ряд примеров, когда западные фотографы путешествовали по провинциям Китая и делали снимки, в том числе и портретные, и эти примеры документально показывают, что на самом деле «в то время китайцы не испытывали особой враждебности к фотографии» [3, с. 17]. На Западе, напротив, многие убежденно полагали, что существование фотографии — это кощунство по отношению к Богу и божественному творению в принципе. В целом китайское общество того времени к фотографии относилось с относительно высокой степенью благосклонности, негативное отношение к камере и фотографии зависело в большей степени от приверженности собственным тысячелетним культурным традициям, а не от неприятия новых технических устройств и технологий, поскольку излишне напоминать, что Китай и сам был открывателем многих из них.

В результате процесс укоренения фотографии в китайской культуре прошел не менее динамично, чем в Европе, «распространение фотографии в Китае было не более исключительным, чем ее распространение в других частях мира» [3, с. 30], по указанным же конфессиональным параметрам, добавим мы, этот процесс был даже более сжатым во времени. Это создавало хорошие условия для быстрого качественного роста искусства создания собственно фотографических изображений. Визуальное искусство создания фотоизображений неизбежно в дальнейшем стало интегрировано с традиционной культурой, с китайскими особенностями и социальным фоном дальнейшего времени, и китайская версия фотографии стала со временем

оказывать важное влияние и на внешние культурные традиции. В настоящий период Китай, по общему признанию, представляет собой важнейшую инновационную территорию фотокультуры, причем как в области практики создания, так и в области практики экспонирования фотоизображений.

До того как фотографическая технология сформировала свой собственный уникальный визуальный язык, как в Китае, так и на Западе в раннем фотографическом стиле и технике съемки существует стадия нащупывания, и на этой ранней стадии подражание художественной форме живописи стало наиболее логичным способом. Поскольку и те, и другие используются в качестве средств коммуникации для передачи информации через изображение, их символические атрибуты представляют собой относительно аналогичные приемы создания недискурсивных сообщений, фигуры «недискурсивной риторики», если вновь использовать классический термин С. Лангер.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ИНФОРМАЦИЯ В ФОТОГРАФИИ

Р. Барт описывает роль фотографии в передаче информации в своей упомянутой нами выше работе «Camera lucida». Так, он считает, что фотограф может передать через свои снимки, как люди одевались в разных стилях и с разными деталями в разных регионах и в разное время, причем фотография гораздо более точна в таких деталях, чем графика, масляная живопись или даже текст [2, с. 17]. С точки зрения Барта, информация, передаваемая фотографией, воспринимается и понимается зрителем в зависимости от культурного фона, а также

уровня социальных знаний и опыта субъекта восприятия. Аудитория с разным культурным прошлым, системами знаний, эстетическим опытом и социальным опытом неизбежно будет иметь разные психологические активности и визуальные переживания также и при просмотре картины. Но фотография, несомненно, усиливает эту особенность, подчеркивая детали изображения и создавая эффект присутствия. Аналогичной точки зрения на значение культурного фона при восприятии субъектом визуального сообщения придерживается и современный китайский исследователь *Тан Хунфэн*¹³: «Между субъектом и тем, что он видит, существует социокультурный символический контекст, который позволяет видению проявляться в одной форме, а не в другой» [13, с. 39]. Это означает, что различие в отношении реципиента в Китае и на Западе к фотографии как к сообщению обусловлено прежде всего культурным фоном. Это же касается и других визуальных искусств, использующих технические медиа.

*У. Эко*¹⁴ рассмотрел проблему эстетического сообщения в контексте семиологии. В своей книге «Отсутствующая структура», опираясь на лингвистические исследования *Р.О. Якобсона*¹⁵: «сообщение

обретает эстетическую функцию, когда оно построено так, что оказывается неоднозначным и направлено на само себя, т. е. стремится привлечь внимание адресата к тому, как оно построено» [19, с. 98]. Это означает, что эстетическая функция сообщений — это динамичный, интерактивный процесс, в котором субъекты восприятия реагируют на информацию по-разному. Он утверждал, что эстетическое сообщение как система кодов прежде всего — неоднозначность, и именно эта неоднозначность мотивирует получателя информации к ее эмоциональной интерпретации: «Плодотворной неоднозначностью может считаться такая неоднозначность, которая привлекает мое внимание, побуждает к усилии интерпретации, помогает подобрать ключ к пониманию, обнаружить в этом кажущемся беспорядке порядок, более сложный и совершенный, чем тот, что характерен для избыточных сообщений» [19, с. 99].

В случае с произведениями искусства, по его мнению, форма законченного произведения искусства закрыта, но зритель, получающий информацию, открыт для интерпретации произведения. Поскольку эти сообщения представляют собой сложные системы символических кодов, субъект, получивший сообщение, не может полностью разгадать первоначальный замысел создателя из-за неоднозначности, которую имеет сообщение, и из-за включения большого количества символов избыточности в эстетические послания, зрителю приходится заполнять пробелы с помощью личного опыта, культурных традиций и вообра-

ные свои работы написал в эмиграции, в Европе и США. Опубликованные на русском языке работы см.: *Якобсон, Р.* Работы по поэтике / пер., сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987.

13 *Тан Хунфэн* (1979) — доцент, факультет искусства и медиа, Пекинский нормальный университет; основные направления исследований: теория искусства, изучение визуальной культуры.

14 *Эко У.* (1932–2016) — один из самых влиятельных современных философов и семиологов, выдающийся писатель, почетный доктор Московского университета. Рассматриваемой в настоящей статье проблематике прямо посвящена его большая работа «Отсутствующая структура. Введение в семиологию».

15 *Якобсон Р.О.* (1896–1982) — выпускник Московского университета, один из основателей и классиков современной науки о языке, основ-

жения. Поэтому, когда зритель сталкивается с фотографиями, потому что их значение не является фиксированным и единичным, оно по необходимости зависит от процессов расшифровки, осуществляемых зрителем: «...воспринимая всю совокупность стимулов и осмысляя их, любой человек привносит в этот процесс конкретную экзистенциальную ситуацию, свое по-особому обусловленное чувственное восприятие, определенную культуру, вкусы, склонности, личные предубеждения — таким образом, постижение изначальной формы совершается в определенной индивидуальной перспективе» [20, с. 103].

РАЗЛИЧИЯ МЕЖДУ КИТАЙСКОЙ И ЗАПАДНОЙ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКОЙ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ТРАДИЦИОННОГО ИСКУССТВА ЖИВОПИСИ И КУЛЬТУРНОГО ФОНА

Выдающийся аналитик визуальной коммуникации *Сьюзан Сонтаг* начала свою книгу о фотографии со слов: «Человечество все так же пребывает в Платоновой пещере и по вековой привычке тешит лишь тенями, изображениями истины» [12, с. 12]. С момента рождения фотографии наши визуальные привычки приняли новый по интенсивности режим действия. По сравнению с живописью, фотография, кажется, сжимает весь мир в образы, с точки зрения ее предполагаемой подлинности и атрибутов простоты коммуникации (например, раннее использование фотографии в качестве средства рекламы в газетных иллюстрациях, рекламе и т. д.).

Влияние западной визуальной культуры на китайскую, как мы заметили ранее, имело место уже и до знакомства с фотографическими технологиями, и на ранних этапах апроприации искусства фотографии. В дальнейшем в рамках первого периода китайского Просвещения Движение за новую культуру¹⁶, активно действовавшее в Китае с 1915 по 1923 год, стало важным фактором, усилившим это влияние.

Китайские интеллектуалы этого движения, особенно ученые, учившиеся за границей, подчеркивали необходимость для Китая реформировать свое старое общество и систему и учиться у передовой науки, технологии и идей Запада. На этом фоне внедрение фотографии обеспечило техническую поддержку для записи новостей о важнейших исторических событиях Китая и произвело революцию в форме художественного творчества того времени.

Последняя четверть XIX и начало XX века также стали периодом, когда западная фотография преобразилась и получила большое развитие на художественном уровне. Появилась профессиональная группа, которая стала рассматривать фотографию не только как средство записи и передачи информации, но и как вид искусства, обладающий эстетической и художественной ценностью наравне с традиционными видами искусства. Так всегда происходит в случае институционализации новых художественных явлений¹⁷.

16 Движение за новую культуру продолжалось с 1915 по 1923 год, его главные представители этого движения — *Ли Дачжао*, *Цай Юаньлэй*, *Чэнь Дусю*, *Ху Ши*, некоторые другие персоналии, оставившие глубокий след в китайской интеллектуальной культуре.

17 См. об этом: *Дики, Дж.* Искусство и эстетическое: институциональный анализ / пер. и комм. С. А. Дзикевича. М.: Проспект, 2024.

Со времени Движения за новую культуру в Китае постепенно сформировались аутентичная эстетика художественной фотографии и визуальная эстетика, характеризующаяся слиянием восточного и западного искусства. Кроме того, причина, по которой китайская художественная фотография может сочетаться с традиционной китайской живописью, кроется в стремлении китайской художественной фотографии к дуализму между виртуальными и реальными образами. В этом смысле следует отметить сочетание китайской фотографии с древнекитайской литературой, поэзией и другими текстовыми материалами, иероглифической графикой. Эти культурные атрибуты создают наибольшее различие между китайской и западной художественной фотографией. Традиционные китайские эстетические концепции всегда были сосредоточены на стремлении к настроению и основной мысли, а не на буквальном значении этих слов в фотографическом реализме. Это связано с особенностями китайского языка и китайского культурного текста, формирующего отклик реципиента во внутренней речи на визуальное сообщение. Главное заключается в том, что фотографирующий субъект настроен точно так же: они находятся «на одной культурной волне», именно это обеспечивает надежный уровень «качества связи» в эстетико-психологическом отношении. Отсылка к техническим параметрам передачи и приема сигнала здесь неслучайна: действуют общие параметры коммуникации, в данном случае — в эстетико-психологическом режиме. Обращение к потенциальному декодирующему отклику реципиента на изображение во внутренней речи — важнейший признак профессиональной работы

в фотографии и в искусствах с техническими медиа в целом. В Китае профессионализация этого рода художественной деятельности, конечно, сделала поправки на особенности образной структуры китайского языка и китайского базового культурного текста (мифы, сказания, поэтический текст, важнейшие философские трактаты). Поэтому даже конкретно-событийная фотография политического назначения в Китае обязательно отсылает к этим важнейшим культурно-психическим устоям.

Современное фотоискусство, произведения которого создаются в окружении других технических искусств (кинематографа, клипового искусства в социальных сетях Интернета, галерейного медиа-арта), не представляет в этом отношении исключения. Некоторые аналитики полагают, что так называемый «пикториальный поворот»¹⁸ что-то меняет в этом отношении. Однако в действительности — это глубокое заблуждение. Визуальное сообщение либо вызывает эстетический отклик в форме долговременного следа, «эмоции центрального разряда»¹⁹, формирующийся в структурах внутренней речи, либо не вызывает его, но тогда эстетическая обратная связь реципиен-

18 См. об этом концепте: *Mitchell, W.J.T. Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* University of Chicago Press, 1994. *Митчелл, У.Дж.Т.* (1942) — американский ученый в области теории изображения, профессор кафедры истории искусств Чикагского университета (<https://arthistory.uchicago.edu/faculty/profiles/mitchell>), занимающийся в основном визуальными искусствами, литературой и теорией медиа; его текст: «Теория изображения», «Иконология: образ, текст, идеология», «Чего хотят изображения?» и нек. др.

19 Термин Л.С. Выготского, см.: *Выготский Л.С. Психология искусства*. М.: Издательство «Искусство», 1968. С. 249.

та отсутствует, и мы не можем говорить о сообщении в эстетическом режиме, оно в этом качестве не может обсуждаться, так как не зафиксировано само его *эстетическое существование*²⁰. Элиминировать из культурной памяти как создателя фотоизображения в Китае, так и его реципиента то, что тысячи лет в китайском культурном сознании существуют мирозерцательные концептуальные образы единства вещей и меня (物我合一)²¹, единства Неба и человека (天人合一)²², принципиально невозможно.

Цзун Байхуа²³ справедливо отмечал в связи с этим, имея в виду аналогичные в этом жанры китайского визуального пейзажа и пейзажной лирики: «Создание художественного настроения — это превращение объективного пейзажа в символ моих субъективных чувств» [16, с. 122]. Это говорит о том, что в китайской культурной психике любого времени произведения искусства сосредоточены на сочетании субъективных эмоций творца и внешней реальности как при их созда-

нии, так и при декодирующем восприятии. Различие между пейзажной лирикой и визуальным пейзажем заключается только в способе доставки кода реципиенту, подготовленному всей своей социально-адаптивной историей к его декодированию. Визуальный пейзаж при этом никогда не сможет заменить пейзажную лирику, это другая форма доставки того же кода, содержащего послание о Дао, но содержащего в себе *другие уницирующие стимулы* для декодирования, как мы видели в случае концептуализации высказывания «эстетическое сообщение» выше. Поэтому два эти вида сообщения о Дао не *заменяют*, а *дополняют* друг друга в культурно-психологической реальности современного искусства в Китае и заключают в себе как характерный архетип восприятия образного языка фотографии, так и других искусств, связанных с современными техническими медиа.

В настоящей статье мы не подвергаем аналогичному анализу западную практику, но это делается в других работах авторов публикации [17], и это дает основания полагать, что, с поправками на особенности культурной психики западного типа, в ней происходят аналогичные процессы. Таким образом, слухи о том, что «все пропало», речевые сообщения перестали играть какую-либо роль и все переменялось вследствие необратимого «визуального поворота», сильно преувеличены в силу своей совершенной несостоятельности. Эстетическое декодирование визуальных сообщений, так же, как и раньше, происходит в психике субъекта в формах внутренней речи либо не происходит вовсе. Другое дело, что язык современных технических медиа, как в технологии фотографии, так и в технологии кинематографа, позволяет находить все больше

20 Термин Э. Жильсона. см.: Жильсон Э. Живопись и реальность. Фрагменты / пер. и комм. С.А. Дзикевича // Современная западноевропейская и американская эстетика. М.: Книжный дом «Университет», 2002. С. 158–186.

21 Древняя китайская философская концепция, в которой человек, природа и Вселенная рассматриваются как единое целое.

22 Также древняя философская концепция, представленная во всех направлениях китайской мысли, с которой связано ключевое для китайского культурного сознания понятие «Дао» как целостного образа мыслей и действий человека в мировом порядке.

23 Цзун Байхуа (1897–1986) — выдающийся современный китайский ученый, философ и переводчик. Начал свою деятельность в период Первого Просвещения, пережил времена так называемой культурной революции и был одним из инициаторов Второго Просвещения в Китае в конце XX века.

весомых и новых по форме стимулов для работы сознания субъекта восприятия по декодированию таких сообщений.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Если кратко подвести итоги и сравнить различия в отношении и трактовках между Китаем и Западом воздействия новых технологий визуальной коммуникации на эстетические концепции искусства, то речь идет о сравнении способов реагирования обеих культур на возможности новых средств²⁴ передачи эстетических сообщений. Авторы приходят к выводу,

опираясь на приведенную выше аргументацию фундаментально-эстетического происхождения, что аналогичным образом как ранние, так и современные китайские и западные произведения фотоискусства фактически неотделимы от традиционных китайских и западных методов художественного творчества, а также понимания и происхождения изображений в различных культурных и цивилизационных контекстах. Китай и Запад апроприировали в своем более раннем, в том числе классическом, художественное наследие все достижения, которые предоставлены возможностями новых технических медиа с точки зрения создания новых образов кодирования базовой культурной информации, все, что не служит этим целям, отброшено культурно-эволюционным процессом.

24 Мы понимаем этот концепт так же, как Г.М. Маклюэн, см.: Маклюэн, Г.М. Понимание медиа. Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева. Закл. ст. М. Вавилова. Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм, Р. Новые очерки по психологии искусства / пер. Г.Е. Крейдлина. М.: Прометей, 1994. 352 с.
2. Барт, Р. *Camera lucida* / пер. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997. 94 с.
3. Беннетт, Т. История китайской фотографии. Китайские фотографы 1844–1897 гг. / пер. Сюй Тингтинга. Пекин: Китайское издательство фотографии, 2014. 406 с. (На кит. яз.)
4. Беньямин, В. Краткая история фотографии / пер. С.А. Ромашко. М.: Медиум, 1996. 165 с.
5. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / пер. С.А. Ромашко. М.: Медиум, 1996. 239 с.
6. Выготский, Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 344 с.
7. Дики, Дж. Искусство и эстетическое: институциональный анализ / пер. и комм. С.А. Дзиковича. М.: Проспект, 2024. 144 с.
8. Жильсон Э. Живопись и реальность. Фрагменты / пер. и комм. С.А. Дзиковича // Современная западноевропейская и американская эстетика. М.: Книжный дом «Университет», 2002. С. 158–186.
9. Кант, И. Критика чистого разума / пер. с нем. Н.О. Лосского. М.: Наука, 1999. 654 с.
10. Маклюэн, Г.М. Понимание медиа. Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. 464 с.
11. Мирзоефф, Н. Введение в визуальную культуру / пер. Ни Вэй. Нанкин: Народное издательство «Цзянсу», 2006. 358 с. (На кит. яз.)
12. Сонтаг, С. О фотографии / пер. В. Гольшев. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 272 с.
13. Тан Хунфэн. Визуальность, современность и медиаархеология. Границы и логика исследований визуальной культуры // Научные исследования. 2020. Т. 6. С. 36–43. (На кит. яз.)

14. Син Цяньли. Краткая история китайской фотографии. Чжэцзян: Издательство «Чжэцзянское фотоиздательство», 2020. 263 с. (На кит. яз.)
15. Флюссер, В. За философию фотографии / пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб.: Изд-во С.-Пб. ун-та, 2008. 146 с.
16. Цзун Байхуа. Путешествие по эстетике. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1981. 262 с. (На кит. яз.)
17. Чжоу Сянь. Исследования визуальной культуры в современном Китае. Нанкин: Издательство «Илин», 2018. 488 с. (На кит. яз.)
18. Чэнь Шэнь, Сюй Сицзинь. История китайского фотоискусства. Шанхай: Книжный магазин «Саньянь», 2011. 342 с. (На кит. яз.)
19. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. В. Резни, А. Погоняйло. М.: Симпозиум, 2006. 548 с.
20. Эко, У. Открытое произведение / пер. с ит. А. Шурбелева. М.: АСТ, CORPUS, 2018. 512 с.
21. Якобсон, Р. Работы по поэтике / пер., сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. 464 с.
22. Langer, S. Non-discursive Rhetoric. Albany: State University of New York Press, 2009. P. 11–30.
23. Mitchell, W.J.T. Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation University of Chicago Press, 1994. 466 p.

REFERENCES

1. Arnxejm, R. Novy`e ocherki po psixologii iskusstva [New Essays on the Psychology of Art]. Moscow, Prometej, 1994. 352 p. (In Russ.)
2. Bart, R. Camera lucida [Camera lucida]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1997. 94 p. (In Russ.)
3. Bennett, T. History of Chinese Photography. Chinese Photographers 1844–1897. Beijing, China Photography Publishing House, 2014. 406 p. (In Chinese.)
4. Ben`yamin, V. Kratkaya istoriya fotografii [Short History of Photography]. Moscow, Medium, 1996. 165 p. (In Russ.)
5. Ben`yamin, V. Proizvedenie iskusstva v e`poxu ego texnicheskoj vosproizvo-dimosti [The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction]. Moscow, Medium Publ., 1996. 239 p. (In Russ.)
6. Vy`gotskij, L.S. Psixologiyu iskusstva [Psychology of Art.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968. 344 p. (In Russ.)
7. Diki, Dzh. Iskusstvo i e`steticheskoe: institucional`ny`j analiz [Art and the Aesthetic: Institutional Analysis]. Moscow, Prospekt, 2024. 144 p. (In Russ.)
8. Zhil`son E`. Zhivopis` i real`nost`. Fragmenty` [Painting and Reality. Fragments]. Sovremennaya zapadnoevropejskaya i amerikanskaya e`stetika [Modern Western European and American aesthetics]. Moscow, Knizhny`j dom “Universitet”, 2002. pp. 158–186. (In Russ.)
9. Kant, I. Kritika chistogo razuma [Critique of Pure Reason]. Moscow, Nauka, 1999. 654 p. (In Russ.)
10. Maklyue`n, G.M. Ponimanie media. Vneshnie rasshireniya cheloveka [Understanding Media. Extensions of man]. Zhukovskij, KANON-press-Cz, Kuchkovo pole Publ., 2003. 464 p. (In Russ.)
11. Mirzoeff, N. Introduction of Visual Culture. Nanjing, People's Publishing House of Jiangsu, 2006. (In Chinese.)
12. Sontag, S. O fotografii [On photography]. Moscow, Ad Marginem Press, 2013. 272 p. (In Russ.)
13. Tan Hongfeng. Visuality, Modernity and Media Archaeology — Boundaries and Logic of Visual Culture Research. Scientific Research. 2020. vol. 6. pp. 36–43. (In Chinese.)

14. Xing Qianli. A brief history of Chinese photography. Zhejiang, Zhejiang Photo Publishing House, 2020. 263 p. (In Chinese.)
15. Flyusser, V. Za filosofiyu fotografii [Towards a Philosophy of Photography]. Saint Petersburg, Izd-vo Saint Petersburg. un-ta Publ., 2008. 146 p. (In Russ.)
16. Zong Baihua. A journey through aesthetics / Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 1981. 262 p. (In Chinese.)
17. Zhou Xian. Research on Visual Culture in Contemporary China. Nanjing, Yilin Publishing House, 2018. 488 p. (In Chinese.)
18. Chen Shen, Xu Xijin. History of Chinese photographic art. Shanghai, San-liang Bookstore, 2011. 342 p. (In Chinese.)
19. E'ko, U. Otsutstvuyushhaya struktura. Vvedenie v semiologiyu [The Absent Structure]. Moscow, Simpozium Publ., 2006. 548 p. (In Russ.)
20. E'ko, U. Otkry'toe proizvedenie [The Open Work]. Moscow, AST, CORPUS Publ., 2018. 512 p. (In Russ.)
21. Yakobson, R. Raboty` po poe'tike [Works on Poetics], Moscow, Progress Publ., 1987. 464 p. (In Russ.)
22. Langer, S. Non-discursive Rhetoric. Albany, State University of New York Press, 2009. pp. 11–30.
23. Mitchell, W.J.T. Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation University of Chicago Press, 1994. 466 p.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **04.05.2025**
 Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **15.06.2025**
 Принята к публикации / Accepted for publication **18.06.2025**



«Медленное кино» и «скучный» видеоарт: к вопросу о темпоральности экранного образа



А.Д. Першеева¹

Школа дизайна факультета креативных индустрий
Национального исследовательского университета
«Высшая школа экономики», 115054, Россия, Москва,
ул. Малая Пионерская, д. 12.

ORCID ID: 0000-0002-2969-2720
apersheeva@hse.ru

АННОТАЦИЯ

Настоящее исследование посвящено анализу художественных приемов, с помощью которых в кино и видеоарте происходит замедление времени. Особое внимание уделено диалектике отношений между тремя аспектами темпоральности движущегося изображения: хронометраж, диегетическое и феноменологическое время. Автор приходит к выводу, что «медленное кино» и «скучные» видеоработы, нарушая конвенции массового кинематографа, раскрывают новые формы зрительского опыта — от медитативного погружения до экзистенциального вопрошания о смысле временной затраты.

ключевые слова

кино, видеоарт, монтаж, современное искусство, эстетика, темпоральность

для цитирования

Першеева А.Д. «Медленное кино» и «скучный» видеоарт: к вопросу о темпоральности экранного образа. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 3. С. 156–170.
<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-156-170>

¹ **Александра Дмитриевна Першеева**

кандидат искусствоведения, доцент Школы дизайна Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

AuthorID: 822215

© А.Д. Першеева, 2025

“Cinema of Slowness” and “Boring” Video Art: Rethinking Time in the Moving Image ”

Alexandra D. Persheeva¹

HSE University Art and Design School, 115054, Russia, Moscow, Malaya Pionerskaya St., 12.
ORCID ID: 0000-0002-2969-2720
apersheeva@hse.ru

ABSTRACT

The study examines artistic techniques used in cinema and video art to slow down the time. Attention is focused on the dialectical relationship between three aspects of on-screen temporality: runtime, diegetic time, and phenomenological time. The author argues that “cinema of slowness” and “boring” video works, by subverting the conventions of mainstream filmmaking, open up new forms of viewer experience ranging from meditative immersion to existential questioning of the purport of time expenditure.

keywords

cinema, video art, montage, contemporary art, aesthetics, temporality

for citation

Persheeva A.D. “Cinema of Slowness” and “Boring” Video Art: Rethinking Time in the Moving Image. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 3, pp. 156–170.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-156-170>

¹ **Alexandra D. Persheeva**

Cand. Sci. (in Art History), Associate Professor, HSE University Art and Design School.
AuthorID: 822215

ВВЕДЕНИЕ

С момента своего возникновения экранный образ ассоциировался со скоростью и динамикой, его метафорой как будто неслучайно стал поезд, который несется прямо на нас, и именно этот образ появляется в сотнях фильмов в момент наивысшего напряжения: от «Нетерпимости» (1916) Гриффита до комедийного индийского фильма «Носильщик № 1» (2020), где герой спасает ребенка на железнодорожных путях, презрев законы физики. Научно-технический прогресс представляется как напряженная гонка, и высокотехнологичное искусство движущегося изображения становится ее частью, давая зрителю возможность получать все больше информации за единицу времени. Ускоренный темп монтажа в блокбастерах, короткие нарезки новостных сюжетов, различные форматы коротких видео в социальных сетях — соревнуются за внимание зрителя, а тот со своей стороны готов включать плеер на скорости $\times 1,5$ или $\times 2$, чтобы получить нужный ему контент еще быстрее. Может быть, человеческий мозг за последнее десятилетие резко изменился и мы открыли способность усваивать больше инфор-

маций за единицу времени? Или же, как считает специалист по теории кино и медиа Лутц Кёпник, «испытывая постоянную перегрузку от избытка информации, накопленных знаний и непрерывного ожидания, мы становимся все более рассеянными, все менее восприимчивыми к интенсивности, атмосферным и резонансным свойствам настоящего момента» [3, с. 12].

В 1998 году Гас Ван Сент снял ремейк фильма «Психо» Альфреда Хичкока, стремясь покрупно повторить этот классический триллер, однако он сделал несколько шагов навстречу современному зрителю: во-первых, сделал фильм цветным, и, во-вторых, в итоговой версии монтажа эта картина получилась несколько более динамичной. При этом интересно отметить, что фильм 1998-го точно воспроизводит все режиссерские находки Хичкока, но благодаря обозначенным выше изменениям кажется, что действие в нем развивается быстрее, что герои действуют активнее, а зритель оказывается больше вовлечен [13]. И фактически движущееся изображение наращивает скорость: оригинал «Психо» идет 1 час 48 минут, а ремейк — 1 час 39 минут, таким образом «ускорение» составило 9 %.



Рис. 1. Раскадровка сцены убийства в двух версиях фильма «Психо» Альфреда Хичкока (1960) и Гаса Ван Сента (1998)

Развивая эту тенденцию, режиссер и видеохудожник Даниэль Мартинико сделал более радикальный жест, превратив фильм Ван Сента в видеоролик «24-секундное "Психо"» (2002), где кадры мелькают с такой скоростью, что даже привыкший к скоротечному визуальным образам зритель может уловить лишь общий смысл и стилистику картины. Интересно, что в этом проекте Мартинико ведет диалог не только с Ван Сентом, но и с художником Дагласом Гордоном, который в 1993 году представил проект «24-часовое "Психо"», вошедший в историю видеоарта. Гордон взял оцифрованную версию фильма Хичкока и замедлил проекцию примерно до двух кадров в секунду, чтобы показ двухчасового фильма растянулся на сутки. При таком радикальном растяжении времени, как и при максимальном его сжатии, становится невозможно уловить смысл происходящего в кадре, но в замедленном темпе у зрителя появляется возможность заметить фактуру изображения, нюансы мимики актера, работу со светом и композицией кадра.

Примеры этих трех «производных» от картины Хичкока дают нам возможность обозначить предмет настоящего исследования как темпоральность экранного образа и его связь с тем опытом, который зритель получает по итогам просмотра. Далее мы обозначим три аспекта течения времени на экране, а также отношения между ними. Взяв в качестве объекта исследования «медленное кино» и монотонные видео, мы покажем, какими эстетическими возможностями обладает кинематограф и видеоарт, идущий против явной тенденции современной культуры к ускорению коммуникативных процессов.

1. Три аспекта темпоральности экранного образа

Одним из заметных кинематографических событий 2024 года стал выход фильма Брейди Корбета «Бруталист», который привлек внимание прессы масштабно-стью режиссерского замысла, выбором 70-миллиметровой пленки и «эпическим» хронометражем в 3 часа 34 минуты с пятнадцатиминутным антрактом. Само по себе такое решение не должно было стать сенсационным, ведь история кино знает немало картин (как блокбастеров, так и авторских лент), длительность которых превышает три часа, а традиция устраивать перерыв во время длительного кинопоказа, которая в начале XX века была обусловлена технической необходимостью, в ряде стран сохраняется и сегодня, поскольку зрители привыкли делать небольшой «перекур». Тем не менее журналисты и кинокритики подчеркивали монументальность оscarоносного «Бруталиста», залогом которой стала неспешность повествования, вспоминали и фильм Мартина Скорсезе «Убийцы цветочной луны» (2023), длящийся 3 часа 26 минут, который также стал поводом для дискуссий о том, насколько сложен для зрителя кинотеатральный опыт такой продолжительности [14]. Однако в подобной реакции несложно заметить противоречие, ведь такие фильмы, как «Титаник» (3 часа 14 минут), «Властелин колец: возвращение короля» (3 часа 21 минута) и «Мстители: финал» (3 часа), не вызвали вопросов и антрактов не требовали. Эти фильмы были весьма успешными в прокате, а зрители были готовы следить за разворачивающейся на экране историей не отрываясь. Когда зрелище динамично и увлекательно, мы теряем счет вре-

мени, если же действие разворачивается неторопливо, а режиссер работает с длинными планами, позволяя своим героям существовать в кадре так, как в реальной жизни, то и сравнительно короткий фильм, например «Слон» Гаса Ван Сента (1 час 21 минуты), может показаться изумительно долгим.

Такие парадоксы обнажают имманентное кинематографу несовпадение трех аспектов темпоральности, которые существуют в экранном образе: хронометраж (фактическое время просмотра), диегетическое время (время рассказываемой на экране истории) и феноменологическое время (субъективное зрительское переживание длительности картины). Три эти вида времени находятся в диалектических отношениях друг с другом, рождая самые разные комбинации и конфликты, делая время важнейшей составляющей кинематографического образа [4]. Хронометраж, диегетическое и феноменологическое время не совпадают даже в том случае, когда режиссер намеренно сближает их, показывая на экране события, которые длятся столько же, сколько идет просмотр. Например, картина Аньес Варда «Клео от 5 до 7» (1962) ощущается как более медленная, чем фильм Тома Тыквера «Беги, Лола, беги!» (1998). Ход повествования и ритм монтажа определяют скорость течения времени в восприятии зрителя, и чем меньше в кадре энергии движения, тем дольше время тянется для нас.

В «зазорах» между обозначенными тремя аспектами темпоральности экранного образа обнаруживается пространство для художественного поиска, этой возможностью пользуются как кинематографисты, так и видеохудожники, которых интересуют особенности зри-

тельского восприятия и воздействия движущегося изображения.

На примере произведений «медленного кино» и видеарта, где художники целенаправленно испытывали терпение зрителя, мы выявим эстетические особенности нарочито замедленного темпа повествования и то, что такие произведения позволяют узнать о возможностях экранного образа.

2. Феномен «медленного кино»

Сам факт существования термина «медленное кино» указывает на то, что референт этого понятия представляет собой нечто, отличное от нормы, требующее специального маркирования. Джеймс Каттинг, психолог-когнитивист, занимающийся изучением кино с точки зрения его физических характеристик и особенностей зрительского восприятия, провел статистическое исследование, в котором показал, что за период с 1935 по 2010 год средняя длина кадра в фильме заметно уменьшилась, а «визуальная активность»¹ изображения на экране возросла [10]. В дополнение к этому Каттинг проанализировал драматургические конструкции современных фильмов и показал, что в массовом кино былработан формат, позволяющий «быстро транслировать сложные повествования» [11, 12] и магнетически удерживать внимание зрителя. Жанровое кино успешно адаптируется к ускоряющемуся темпу жизни коммуникационного общества, донося идеи быстро и доходчиво, используя экранное время максимально эффективно. И именно поэтому парадоксально

¹ Индекс визуальной активности (Visual activity index) фильма учитывает такие параметры, как движение камеры, движение снимаемых объектов и динамику оптических эффектов.

существование целого класса произведений, которые скроены совсем по иным лекалам. «Медленное кино» вкупе с неповествовательным видеоартом развивается уже более шестидесяти лет, однако этот тип произведений не стал «новой нормой», а остается в оппозиции к индустриальным стандартам и ожиданиям массового зрителя. Эти феномены представляются важными для анализа в силу того, что они воплощают альтернативу генеральной линии развития экранной культуры, представляя ту ее часть, что была вытеснена коллективной волей аудитории на периферию, в зону художественного исследования и эксперимента.

В 1972 году Пол Шредер обратил внимание на трех авторов, которые выбирали для киноповествования наиболее лаконичные и даже скудные выразительные средства, чтобы рассказывать истории, в которых за кажущейся простотой скрываются глубокие философские размышления о природе человека и его месте в мире, об отношении к вневременному, к абсолюту. Дальнейшая история развития авторского (или «поэтического») кино показала, что появляется все больше режиссеров, стремящихся с помощью лаконичных и неброских визуальных образов говорить о глубоких переживаниях и незримых сущностях. Возвращаясь к своему тексту в 2018 году, Шредер пишет развернутое предисловие, где продолжает размышлять о духовном начале в кино и упоминает таких авторов, как Андрей Тарковский, Микеланджело Антониони, Роберто Росселини и т. д. Однако в этом новом тексте он смещает фокус внимания с собственно «трансцендентального стиля» на более широкое понятие «медленное кино», относительно которого к тому моменту уже сложилась

конвенция. Термин «cinema of slowness» появляется в 2010-е годы в работах таких кинокритиков, как Мишель Симан, Мэтью Фланаган и Энтони Скотт, а затем проникает и в киноведческий дискурс [2]. Складывается общее представление о наборе художественных приемов, которые выделяют «медленное кино» на фоне более динамичного и напористого по характеру воздействия мейнстрима экранной культуры: упрощение фабулы, снижение драматизма сюжета, использование длинных планов, тяготение к статичности изображения в кадре, подчеркнутое внимание к бытовой стороне жизни героев и незначительным для развития сюжета подробностям, сокращение диалогов, включение кадров, которые не несут повествовательной нагрузки, — словом, все то, что в обычном фильме режиссер монтажа вырезает, чтобы не утомлять зрителя, в «медленном кино» становится предметом поэтического созерцания и придает экранному образу особую «вitalность» [1].

Пол Шредер подводит итог дискуссии своих коллег, выделяя 12 формальных приемов, техник «медленного кино» [8, с. 23–27] и обнаруживая его главный формообразующий принцип, который заключается в том, что режиссер выбирает эмоциональное отчуждение вместо эмпатии. «Медленное кино» идет против самой природы кинематографа. Оно пренебрегает тем, в чем фильмы действительно добились успеха. Оно заменяет действие неподвижностью, а эмпатию — дистанцированием. Техники «медленного кино» в той или иной степени являются приемами дистанцирования. Они намеренно увеличивают расстояние между зрителем и «опытом», то есть препятствуют непосредственной эмо-

циональной вовлеченности» [8, с. 30–31]. Иными словами, режиссеры «медленного кино» выбирают такие приемы, которые позволяют при стандартном хронометраже картины максимально растянуть феноменологическое время, и главным средством достижения этого эффекта становится отказ от использования стандартных приемов работы с эмоциональным строем картины. Аббас Киаростами в беседах со студентами подчеркивал то, как важно сохранять эту дистанцию: «Сегодня широко распространен вид кино, который вообще не требует от зрителя работы воображения. В конце концов, манипулировать чьими-то эмоциями несложно. Плохие фильмы приковывают вас к креслу. Они берут вас в заложники. Все показано на экране, но все закрыто для интерпретации, поскольку режиссер диктует вам, что именно вы должны чувствовать. <...> Я отдаю предпочтение другому кино. Если зрителей — таких уязвимых, когда они сидят в затемненном зале, — не лишать собственного мышления и не подвергать эмоциональному шантажу, они смогут взглянуть на вещи более осознанно» [7, с. 35–36].

«Медленное кино» толерантно к упрекам в том, что зритель может заскучать или что-то недопонять в замысле режиссера, о нем не следует судить по тем же критериям, что определяют качество коммерческой киноленты. В этом экранном образе много «пустот», сюжетных линий, которые никуда не ведут, и действий, лишенных конкретного смысла, время, проживаемое героем на экране, кажется затянутым. Но если мы примем «правила игры» режиссера, то постепенно восприятие меняется, сознание успокаивается, переключается с поисково-ориентировочной активности на созерцательный лад,

мы позволяем экранной реальности мягко окутать нас, начинаем плыть по течению собственных мыслей.

3. Скучный видеоарт

«Медленное кино» адресовано зрителю, который настроен на получение опыта, не схожего с тем, что привычно предлагает киноиндустрия, но тем не менее это все еще кинематограф, то есть искусство рассказывания истории, управления вниманием зрителя, проникновения в его разум и чувства. Пусть медленно, но верно режиссер завоевывает своего зрителя. Если мы не покинем зал и позволим магии кино совершить свою работу, первоначально возникшая скука развеивается, сменяется пониманием и удовольствием от особого медитативного состояния, которое создал этот экранный образ.

Более смелые эксперименты со зрительским опытом проводятся в другом поле, в той зоне экранной культуры, где возможно радикальное переосмысление конвенций: в видеоарте и экспериментальном кино. Именно здесь возникают бесфабульные произведения, единственным сюжетом которых является течение времени.

Работа видеохудожника отличается от деятельности кинорежиссера в двух принципиально важных моментах: во-первых, видеоарт в производстве стоит намного меньше фильма и финансируется культурными организациями, вследствие чего снимается вопрос о кассовых сборах и окупаемости произведения, значимым параметром становится только качество художественного высказывания; во-вторых, видеоарт демонстрируется в пространствах музеев и галерей современного искусства, а не в кинозалах. Показ видео на выставке предпола-

гает, что зритель проведет перед работой то количество времени, которое сочтет нужным, и он таким образом определяет хронометраж работы. Художник создает условия для восприятия экранного образа, и зрительский выбор в каждом конкретном случае просмотра становится частью произведения, фигурой его знака. Проанализируем этот эффект на примере двух близких по духу и принципиально различающихся по форме и производимому ими эффекту видеоработ: «Произведение в реальном времени» Даррена Алмонда (1996) и «Часы» Кристиана Марклея (2010) — оба эти видео имеют фактический хронометраж в 24 часа, однако субъективно течение времени в них воспринимается зрителем неодинаково.

В проекте «Часы» Кристиан Марклея и его команда собрали и смонтировали фрагменты из сотен фильмов, где на экране появляется циферблат. В монтаже эти фрагменты соединялись не по нарративному принципу, а через визуальные и ритмические соответствия — плавные переходы по движению или композиции кадров, — что позволило создать иллюзию «бесшовного» визуального потока. Мы понимаем, что эти кадры связаны друг с другом сугубо формально, но привычка воспринимать цепочку кадров как демонстрацию причинно-следственных связей вызывает ощущение, что на экране все же ведется некий рассказ. Парадоксальным образом, например, сочетание кадра из черно-белого фильма 1950-х, где герой посмотрел на часы и сказал, что торопится, и следующего за ним кадра из цветного фильма 1980-х, где водитель машины, кивнув, прибавляет скорость, в сознании зрителя превращается в сцену диалога двух этих людей. Другая важная особенность «Ча-

сов» — их строгая синхронизация с реальным временем: если в кадре показано «12:00», то и на часах зрителя будет полдень. Каждый следующий эпизод (уже из другого фильма) продолжает эту логику, и спустя две минуты реального времени на экране появится циферблат часов с цифрами «12:02». Диегетическое время становится зеркалом реального времени, а зритель невольно сверяет экранное время со своими часами, осознавая, сколько минут или часов он провел перед экраном. В одном из интервью Марклея говорил, что суть его работы не в том, чтобы «выполнить трюк и заставить вас забыть о времени, я хочу, чтобы вы полностью осознавали его на протяжении всего просмотра» [15]. Однако эффект, который в действительности производит эта видеоработа, оказывается обратным: зрители проводили по несколько часов в зале, где показывали «Часы», совершенно забыв о времени. Журналист из «Нью-Йорк Таймс», проведший ровно 12 часов перед экраном, свидетельствует, что «смотреть на часы в течение суток в буквальном смысле может показаться пыткой. Однако «Часы» странным образом затягивают, и посетители часто задерживались куда дольше, чем планировали. Здесь невозможно потерять счет времени — и все же оно ускользает от вас» [17]. Можно сказать, что мелькание этих кадров чем-то напоминает чередование коротких роликов в социальных сетях, просматривая которые мы теряем ощущение времени, это видео не ощущается скучным.

Видео Даррена Алмонда «Произведение в реальном времени» также длится 24 часа, но представляет собой не динамичную нарезку кадров, а прямой эфир из мастерской художника, проецируемый

на экран в галерее. Мы видим небольшую комнату с рабочим столом и вентилятором, на стене висят массивные часы, отсчитывающие минуты в режиме реального времени, — это все, что составляет экранный образ. Это визуальное высказывание обращается к зрителю с тем же посылом, что и «Часы», словно говоря: смотрите, время идет. Однако на месте виртуозной монтажной работы оказывается скупая документация, и зритель, уделив просмотру от нескольких секунд до пары минут, поняв, что развития событий не будет, переходит к следующему экспонату выставки. И если представить журналиста, который поставил бы перед собой задачу посвятить этой видеоработе 12 часов своего времени, нетрудно догадаться, что он все это время испытывал бы скуку.

Подобных «скучных» произведений в видеоарте довольно много. Бесфабульные, неповествовательные работы в истории видео появляются в период, связанный с эстетическими поисками художников-концептуалистов, в конце 1960-х годов, а затем и следующие поколения видеоартистов ставят перед собой схожие задачи. Подобно тому, как живописцы в середине XX века отказывались сперва от мимесиса, а затем и от фигуративности в своих работах, видеохудожники избавляются от конфликта и фабулы, делая произведение в большей степени визуальным, чем повествовательным. «Скучный» видеоарт, как правило, снимается одним кадром, художник оставляет в стороне главный инструмент повествования — монтаж, тем самым порывая связь как с «магией кино», так и с коммерческим видеоконтентом [6].

В своих исследованиях современной эстетики Питер Осборн отмечает,

что после Второй мировой войны в искусстве началось «производство» скуки, которая должна была противостоять развлекательности укрепляющей свои позиции культурной индустрии: художники предлагают зрителю не расслабленно воспринимать «готовый к употреблению» контент, а концентрировать внимание на нюансах не-аттрактивной художественной формы. Такой, например, как картина в стиле абстрактного экспрессионизма или поэтическое кино. Но дальше Осборн показывает, что в современной ситуации противоположностью отвлечения/развлечения (distraction) становится уже не внимание (attention), а скука [16, с. 178]. В контексте экранного образа скуку можно определить как негативную эмоцию, вызванную несоответствием ожиданиям зрителя от ритма повествования: если диегетическое время идет, но не наполняется событиями, феноменологически оно оказывается сильно растянутым.

Философ Ларс Свендсен посвятил изучению этого состояния книгу под названием «Философия скуки», в ней он собрал различные описания и классификаций этого состояния, в частности видение Мартина Дольмана, выделившего четыре типа скуки:

- ситуативная скука — когда человек находится в ожидании чего-то, например лекции или поезда;
- скука разочарования — когда человек ждет чего-то важного от какого-то события или явления, но все оборачивается банальностью;
- экзистенциальная скука — когда кажется, что душа лишена содержания и мир топчется на месте;
- креативная скука — она не столько характеризуется каким-либо содер-

жанием, сколько результатом, например когда человек вынужден все время создавать что-то новое [5, с. 86].

Анализируя произведения видеоарта, в которых авторы отказываются от увлекательного сюжета, эмоциональности и зрелищности, можно сказать, что перед экраном зритель оказывается в состоянии «ситуативной скуки», которая очень скоро переходит в «скуку разочарования».

Продолжим работать с метафорой поезда и приведем в пример видеоинсталляцию Романа Мокрова «Моя мелодия» (2012), которая представляет собой наблюдение за молодым человеком, в течение почти часа движущегося по привычному маршруту. Он садится в электричку, включает музыку в плеере и едет в полусне, глядя в окно вагона на неспешно меняющийся пейзаж. С похожей сцены начинается фильм Джима Джармуша «Мертвец» (1995), который вполне может быть отнесен к «медленному кино», однако за сценой в поезде там следует продолжение путешествия и метафорический переход героя в инобытие, здесь же

мы остаемся в замкнутом пространстве одной-единственной сцены, которая длится пятьдесят три минуты, а потом начинается заново (поскольку показ видео в выставочном пространстве идет на повторе).

В работе Мокрова не предполагается какого-либо развития действия, художник не критикует действительность и не любит ее, он лишь следит за течением жизни случайного человека из толпы и предлагает нам провести какое-то время рядом с ним, как будто глядя с соседнего пассажирского кресла. Можно сказать, что принцип роуд-муви здесь возведен в абсолют, потому что в экранном образе нет ничего, кроме дороги. Однако это не путь к заветной цели или к чему-то новому, а рутинная, замкнутая, ежедневно повторяющаяся маршрутная «дом — работа — дом», от утомительности которого слегка отвлекает поп-музыка 1970-х. Место рассказа занимает регистрация некоего действия, которое монотонно и не-событийно, хронометраж полностью совпадает с диегетическим временем, но это время как будто тратится впустую.



Рис. 2. Кадры из видео Романа Мокрова «Моя мелодия» (2012)

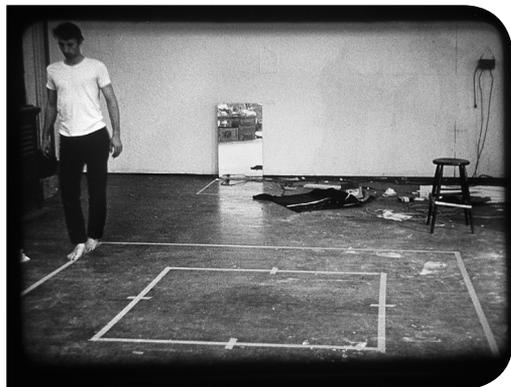


Рис. 3-4. Брюс Науман. Кадры из видео «Хожение в утрированной манере по периметру квадрата» (1967/1968) и «Медленное хождение под углом. Походка Беккета» (1968)

Схожее ощущение вызывает серия работ, которые концептуалист Брюс Науман снимал в 1968–1970 годы, это однокадровые черно-белые видео, снятые в подчеркнуто небрежной манере и напоминающие пластические этюды, которые художник упорно повторяет на протяжении часа, пока идет запись. Он ходит по периметру квадрата, бросает мяч об пол или играет одну и ту же ноту на скрипке — такие бессмысленные действия Науман совершает с полной концентрацией внимания, он тратит на это много времени, что усиливает ощущение «целесообразности без цели», ведь перед нами не единственный жест, а методичное повторение одних и тех же выверенных движений. Художник подчеркивает абсурдность происходящего на экране (характерно, что одно из видео называется «Походка Беккета»), но вместе с тем совершает их с почти ритуальной самоотдачей. Эти работы можно сравнить с видеопроектom Билла Виолы «Комната Катерины» (2001), который представляет собой пять однокадровых сцен, где героиня занимается повседневными делами, погружа-

ясь в них, как в аскетическую практику². Он явно считает значимым то, что делает, а зритель со своей стороны признает ценность происходящего на экране, если продолжает смотреть, и чем дольше длится просмотр, тем труднее он дается, потому что здесь в силу вступает уже «экзистенциальная скука». Экранный образ превращается в своеобразное зеркало, в котором отражаются наши тревоги о скоротечности жизни.

Подобное противопоставление акцентируется также в видеоработах Кимсуджи, где художница переносит не имеющее видимого смысла действие из герметичного мира мастерской в оживленное городское пространство. Видео «Женщина-игла» представляет собой серию однокадровых записей того, как художница неподвижно

² В своей практике Билл Виола часто обращался к темам и образам из истории западных и восточных религий. Работая над проектом «Комната Катерины», художник опирается на житие святой Катерины Александрийской, за непокорность власти и твердость в вере заключенной римским императором в тюрьму, где она, несмотря ни на что, продолжала свой духовный путь.



Рис. 5. Кадры из видео Билла Виолы «Комната Катерины» (2002)

стоит на заполненных людьми улицах — эти видео на выставках демонстрируются как отдельно, так и в виде многоканальной инсталляции. Здесь так же, как в работах Наумана и Виолы, два аспекта темпоральности (хронометраж и диегетическое время) сливаются и противопоставляются аспекту феноменологическому, более того, мы видим явное несовпадение темпа движения людей на улице с тем, как течет время для художницы. Зритель оказывается перед бессознательным выбором: ассоциировать себя с людьми в толпе и их нормальным жизненным ритмом либо мысленно присоединиться к художнице в ее отстранении от потока событий, выпасть из течения времени, присоединиться к ее состоянию ахронии. В зависимости от этого интуитивного выбора зритель получает различный опыт: он либо с интересом наблюдает за жизнью улицы, которая кажется более интенсивной на фоне неподвижной фигуры художницы, либо вместе с Кимсуджей принимает отстраненно-созерцательную позицию, напоминающую практики буддийского созерцания, отсылку можно увидеть в работе «Бездомная» (2000), которая явно отсылает к образу буддийской медитации.

Как было отмечено выше, темпоральность в произведении видеоарта задается усилиями не только автора, но и зрителя, потому что именно выбор зрителя определяет хронометраж работы: видео

для него длится не с начала до конца показа, а от момента, когда человек подходит к экрану, до момента, когда он решает двинуться дальше. В отсутствие завораживающих монтажных приемов и увлекательного сюжета экранный образ становится удобным «экраном» для проекции процессов, протекающих во внутреннем мире зрителя, дает возможность не следить за рассказываемой кем-то историей, а наблюдать разворачивание предложенного художником образа в собственном сознании. Коротко говоря, зрителю понадобится некоторое время, чтобы увидеть в странных движениях Брюса Наумана отсылку к Беккету, античной пластике или дзен-буддизму. И чем больше времени мы уделим монотонному видео, тем больше смысла сможем открыть для себя.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итог рассуждений о темпоральности экранного образа, важно подчеркнуть, что время в искусстве — не просто технический параметр, а значимый инструмент художественного высказывания. Анализ трех ключевых аспектов темпоральности движущегося изображения (хронометраж, диегетическое и феноменологическое время) позволяет увидеть, как режиссеры и видеохудожники играют со зрителем, то ускоряя, то замедляя время для него.



Рис. 5. Кимсуджа. Кадр из проекта «Женщина-игла» (1999–2001) и «Бездомная» (2000)

С одной стороны, современная культура, ориентированная на мгновенное потребление контента, диктует необходимость динамичного монтажа, ясных высказываний и повышенной плотности информации. Видео в социальных сетях и блокбастеры с их ускоренным ритмом повествования определяют эту тенденцию, однако параллельно существует и альтернативный путь — «медленное кино» и монотонный «скучный» видеоарт, где автор сознательно растягивает время, приглашая зрителя к созерцанию (даже если для этого придется преодолеть скуку). «Скучные» произведения создают обнажают механику и паттерны формирования зрительского опыта, предлагая встретиться с пустотой, которая не заполняется «готовыми к употреблению» смыслами, а становится пространством для сотворчества.

Таким образом, темпоральность экранного образа существует между двумя полюсами: стремлением к эффективному захвату внимания и желанием вернуть зрителю право на неспешное, осознанное и независимое восприятие. И если первый подход доминирует в креативных индустриях, то второй сохраняет свою ценность как лаборатория «художественного сопротивления», поля, где время можно не экономить, а качественно проживать. Искусство замедления не просто противостоит культуре скорости — оно раскрывает новые границы эстетического опыта, превращая паузу, пустоту и даже скуку в мощные инструменты смыслообразования. В эпоху клипового мышления такие эксперименты напоминают, что кино и видеоарт могут быть не только «машинами времени», но и зеркалами, отражающими наше отношение к его течению.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зименков Н.А. Историчность, аффект и глубина «медленного» кино // *Художественная культура*. № 4. 2024. С. 698–726.
2. Исаева Ю.В. «Медленное кино» («Cinema of slowness»): к истории понятия // *Телекинет*. № 4. 2018. С. 11–19.
3. Кёпник Л. О медленности. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 344 с.
4. Мариевская Н.Е. *Время в кино*. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 336 с.

5. Свендсен Л. *Философия скуки*. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 256 с.
6. Старусева-Першеева А.Д. Видеоарт: знаковое отсутствие монтажа как художественный прием // *Вестник ВГИК*. 2015. Т. 7, № 3. С. 72–81.
7. Уроки Киаростами / Пол Кронин; пер. с англ. А. Шульгат. М.: Московский международный университет. Издательство Des Esseintes Press, 2024. 256 с.
8. Шредер П. *Трансцендентальный стиль в кино*. М.: Московский международный университет. Московская школа нового кино: Издательство Des Esseintes Press, 2023. 240 с.
9. Brooks X. The Brutalist director Brady Corbet: 'If you're not daring to suck, you're not doing much' // *The Guardian*. Dec. 21, 2024. URL: <https://www.theguardian.com/film/2024/dec/21/brutalist-director-brady-corbet-interview> (дата обращения: 06.04.2025).
10. Cutting J.E., Brunick K.L., DeLong J.E., Iricinschi C., Candan A. Quicker, faster, darker: Changes in Hollywood film over 75 years // *i-Perception*, 2011. № 2 (6). pp. 569–576. doi: 10.1068/i0441aap.
11. Cutting J.E. Narrative theory and the dynamics of popular movies // *Psychonomic bulletin and review*. 2016. № 6. pp. 1713–1743. doi: 10.3758/s13423-016-1051-4.
12. Cutting J.E. The evolution of pace in popular movies // *Cognitive Research: Principles and Implications*. 2016. № 1. 30 p. doi: 10.1186/s41235-016-0029-0.
13. Gunz J. Defending Gus Van Sant's Psycho // *Alfred Hitchcock Geek*. August 16, 2010. URL: <http://www.alfredhitchcockgeek.com/2010/08/defending-gus-van-sants-psycho.html> (дата обращения: 06.04.2025).
14. Lang B. 'The Brutalist' Director Brady Corbet on Making His 215-Minute 70mm Epic and Including an Intermission // *Variety*. July 25, 2024. URL: <https://variety.com/2024/film/news/brady-corbet-director-the-brutalist-1236083525/> (дата обращения: 06.04.2025).
15. Knighton C. Making time for Christian Marclay's "The Clock" // *CBS Sunday Morning*. Feb. 2, 2025. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FgPpmaImuEs> (дата обращения: 06.04.2025).
16. Osborne P. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. Verso, 2013. 282 p.
17. Williams H. 24 Hours Inside the Christian Marclay Installation "The Clock" // *New York Times*. Oct. 9, 2018. URL: <https://www.nytimes.com/2018/10/09/arts/design/the-clock-christian-marclay-tate-modern.html> (дата обращения: 06.04.2025).

REFERENCES

1. Zimenkov, N.A. Istorichnost', affekt i glubina "medlennogo" kino [Historicity, Affect and the Depth of "Slow" Cinema]. *Khudozhestvennaya kul'tura*, no. 4, 2024, pp. 698–726. (In Russ.)
2. Isaeva, Yu.V. "Medlennoe kino" ("Cinema of slowness"): k istorii ponyatiya ["Slow Cinema": On the History of the Concept]. *Telekinet*, no. 4, 2018, pp. 11–19. (In Russ.)
3. Koepnick, L. O medlennosti [On Slowness]. Moscow, *Novoe literaturnoe obozrenie Publ.*, 2023. 344 p. (In Russ.)
4. Marievskaya, N.E. *Vremya v kino* [Time in Cinema]. Moscow, *Progress-Traditsiya Publ.*, 2015. 336 p. (In Russ.)
5. Svendsen, L. *Filosofiya skuki* [A Philosophy of Boredom]. Moscow, *Progress-Traditsiya Publ.*, 2003. 256 p. (In Russ.)
6. Staruseva-Persheeva, A.D. *Videoart: znakovoe otsutstvie montazha kak khudozhestvennyy priem* [Video Art: The Meaningful Absence of Editing as an Artistic Device], vol. 7. *Vestnik VGIK*, no. 3, 2015, pp. 72–81. (In Russ.)
7. *Kronin Pol Uroki Kiarostami* [Lessons with Kiarostami]. Moscow, *Des Esseintes Press*, 2024. 256 p. (In Russ.)
8. Schrader, P. *Transcendental'nyy stil' v kino* [Transcendental Style in Film]. Moscow, *Des Esseintes Press Publ.*, 2023. 240 p. (In Russ.)

9. Brooks, X. The Brutalist director Brady Corbet: 'If you're not daring to suck, you're not doing much'. *The Guardian*. Dec. 21, 2024. Available at: <https://www.theguardian.com/film/2024/dec/21/brutalist-director-brady-corbet-interview> (Accessed 06 April 2025).
10. Cutting, J.E., Brunick, K.L., DeLong, J.E., Iricinschi, C., Candan, A. Quicker, faster, darker: Changes in Hollywood film over 75 years, *i-Perception*. 2011. No. 2 (6). pp. 569–576. doi: 10.1068/i0441aap.
11. Cutting, J.E. Narrative theory and the dynamics of popular movies. *Psychonomic bulletin and review*. 2016. No. 6. pp. 1713–1743. doi: 10.3758/s13423-016-1051-4.
12. Cutting, J.E. The evolution of pace in popular movies. *Cognitive Research: Principles and Implications*. 2016. No. 1. 30 p. doi: 10.1186/s41235-016-0029-0.
13. Gunz, J. Defending Gus Van Sant's *Psycho*. *Alfred Hitchcock Geek*. August 16, 2010. Available at: <http://www.alfredhitchcockgeek.com/2010/08/defending-gus-van-sants-psycho.html> (Accessed 06 April 2025).
14. Lang, B. 'The Brutalist' Director Brady Corbet on Making His 215-Minute 70mm Epic and Including an Intermission. *Variety*. July 25, 2024. Available at: <https://variety.com/2024/film/news/brady-corbet-director-the-brutalist-1236083525/> (Accessed 06 April 2025).
15. Knighton, C. Making time for Christian Marclay's "The Clock". *CBS Sunday Morning*. Feb. 2, 2025. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=FgPpmaImuEs> (Accessed 06 April 2025).
16. Osborne, P. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. Verso, 2013. 282 p.
17. Williams, H. 24 Hours Inside the Christian Marclay Installation 'The Clock'. *New York Times*. Oct. 9, 2018. Available at: <https://www.nytimes.com/2018/10/09/arts/design/the-clock-christian-marclay-tate-modern.html> (Accessed 06 April 2025).

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **25.04.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **18.05.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **23.05.2025**

УДК: 78.5.04.072:8.01-21

[10.69975/2074-0832-2025-64-3-171-181](https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-171-181)

Научная статья | Research article

Биография как универсальная структура фильма

**Д.С. Осинкин¹**

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

ORCID ID: 0009-0005-9378-4485

dima.ossinkin@gmail.com

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена исследованию драматургии биографических фильмов и изучению уникальных характеристик структуры фильмов данного жанра. Объектом исследования служит биографическое кино как жанр. Роль предмета исследования выполняет сама биография, которая рассматривается не столько как первооснова фильма, сколько как самодостаточный, структурный способ организации драматургии кинематографического произведения, который может быть применим при построении драматургии не только биографических фильмов, но и самого широкого спектра кинематографических жанров.

ключевые слова

кино, биография, биографический фильм, байопик, драматургия фильма, структура, драматургия жанра

для цитирования

Осинкин Д.С. Биография как универсальная структура фильма. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 3. С. 171–181.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-171-181>

¹ **Дмитрий Сергеевич Осинкин**

аспирант ВГИКа. AuthorID: 1264852

© Д.С. Осинкин, 2025

Biography as a Universal Film Structure

Dmitry S. Osinkin¹

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

ORCID ID: 0009-0005-9378-4485

dima.ossinkin@gmail.com

ABSTRACT

This article addresses the dramatic peculiarities of biographical films and the study of their unique structural genre characteristics. The object of the study is biographical cinema as a genre. Given the subject of research is biography itself, it is considered not so much as the primary source of the film, but as a self-sufficient way of formatting the dramatic structure of a cinematic work, which can be found not only in biographical films, but also in a wide range of cinematic genres.

keywords

cinema, biography, biographical film, biopic, dramatic structure of the film, structure, drama of the genre

for citation

Osinkin D.S. Biography as a Universal Film Structure. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 3, pp. 171–181.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-171-181>

¹ **Dmitry S. Osinkin**

Post-graduate student, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK). AuthorID: 1264852

ВВЕДЕНИЕ

Что такое биографический фильм? На поверку данный вопрос может показаться крайне странным и во многом даже абсурдным, ведь, по сути, определение биографического фильма как самостоятельного кинематографического жанра раскрывается в самом его названии: биографический фильм — это фильм, снятый на основе или под впечатлением от биографии какой-либо исторической личности. Но описывает ли данное определение биографические фильмы в полной мере? И может ли в принципе одно лишь наличие биографии исторической личности в основе драматургии фильма являться исчерпывающим описанием для целого кинематографического жанра? А даже если и может, то как именно наличие задокументированной биографии в основе художественного фильма сказывается на его драматургии и какими общими чертами, если таковые имеются, наделяет все байопики?

Резонно предположить, что общей характеристикой для всех биографических фильмов является их уникальная драматургическая структура. Ведь, опять же, как следует из названия жанра, драматургическая структура всех биографических фильмов без исключения в той или иной степени неизбежно находится в соответствии со структурой биографического материала, на котором эти фильмы основаны. В свою очередь всякая биография, то есть литературное (устное или письменное) описание жизни какой-либо исторической личности (сделанное другими людьми или самой исторической личностью), есть устойчивый литературный жанр, внутри которого давно уже сформировалась своя четкая

традиция со своей интуитивно понятной для массового реципиента структурой. Если гипотеза окажется верна, в ходе данного исследования будет доказано, что биографические фильмы — это полноценный самостоятельный кинематографический жанр, который помимо формального общего признака (наличия биографии в основе фильма), также имеют более существенную общую характеристику в виде особой биографической структуры фильма. А также предполагается, что биографическая структура может быть универсальной и, ввиду своих ключевых особенностей, может использоваться не только в пространстве жанра байопика, но и при построении драматургии многих других кинематографических жанров (комедий, боевиков, мелодрам, фильмов ужасов и многих других).

Актуальность исследования обусловлена целым рядом объективных причин: во-первых, на сегодняшний день жанр биографических фильмов по праву считается одним из самых популярных и востребованных жанров в современном мировом и особенно в современном российском кинематографе, во-вторых, сама драматургия биографических фильмов в последние годы находится в состоянии стремительного развития и претерпевает множество очевидных для широкой публики изменений, которые однозначно требуют соответствующей рефлексии со стороны научного сообщества. Новизна настоящей статьи заключается в том, что в ней впервые описываются все ключевые особенности структуры биографического фильма и также впервые в ней наглядно, на ярких примерах, демонстрируется уникальная способность данного типа структуры сочетаться с элементами других кинематографических жанров.

БИОГРАФИЯ КАК ОСОБЫЙ СПОСОБ ОРГАНИЗАЦИИ ДРАМАТУРГИИ ФИЛЬМА

В современном мире нет человека, который бы не знал, что такое биография, ведь, по сути, любой рассказ о самом себе или описание жизни кого-то другого в той ли иной степени можно считать биографией. Устраиваясь на работу, каждый пишет резюме, в котором пункт за пунктом описывает свою профессиональную биографию; большинство людей сегодня ведут социальные сети, где, не стесняясь, делятся информацией о себе и, регулярно дополняя свои страницы различными фото и видеоматериалами, по сути, собирают свою публичную мультимедийную автобиографию; в конце концов, каждый член современного социума вынужден прибегать к рассказу своей биографии, при публичной самопрезентации и банальном знакомстве с другими людьми. Ситуация знакомства может быть совершенно различной — это может быть упомянутое выше устройство на работу, а может быть романтическое свидание — важно то, что биография, как интуитивно понятная структура повествования, в любом случае оказывается наиболее эффективным инструментом для налаживания коммуникации между людьми. Таким образом, если обратиться к Ю.М. Лотману, который говорил: «Создавая и воспринимая произведения искусства, человек передает, получает и хранит особую художественную информацию, которая неотделима от структурных особенностей художественных текстов в такой же мере, в какой мысль неотделима от материальной структуры мозга» [6, с. 19], можно сделать обоснованный

вывод, что структура любой биографии, которая может быть как художественным текстом, так и прикладным инструментом, в первую очередь устроена так, чтобы в наиболее эффективной форме давать ответ на один из важнейших философских и одновременно прикладных вопросов человеческого бытия, а именно: «Кто я?» (в случае автобиографии), «Кто он?» (в случае биографии другого человека или исторической личности) и «Чем одна конкретная личность отличается от всех остальных?». В конце концов, любая биография (и банальное резюме, и масштабный кинофильм) — это всегда разговор об устройстве природы личности и об уникальности каждой отдельно взятой человеческой судьбы в разрезе нашей общей исторической перспективы.

Но какие черты можно назвать наиболее характерными для биографической структуры в целом и для структуры биографических фильмов в частности? Если проанализировать структуру биографии, можно заметить, что в основе данного жанра всегда лежат всего три ключевых понятия.

1) Личность.

В центре сюжета биографий всегда стоит историческая личность. То есть, если рассматривать биографию либо биографический фильм как художественное исследование, то окажется, что чаще всего исследуемая личность в таких произведениях будет объектом исследования, а судьба этой личности — его предметом. Лишь за редким исключением (что, как известно, лишь подтверждает правило) большая часть экранного времени в биографических фильмах уделяется именно центральной исследуемой личности и поэтому не удивительно, что, опять же, чаще всего, биографические фильмы

получают названия в честь своих главных героев.

2) История.

Вторая важная характеристика каждой биографии — это ее историческая протяженность во времени. Каждый биографический фильм опирается на документальный первоисточник, а значит, в той или иной степени несет в своей структуре характеристики экранного документа. Г.С. Прожико дает следующее описание экранному документу: «Экранный документ, рожденный в определенный момент истории, может быть рассмотрен как своего рода хронотоп, в бахтинском понимании — как процесс сгущения временного смысла запечатленного фрагмента истории и интенсификации пространственного облика происходящего» [8, с. 45]. Демонстрация изменений исторической реальности с течением времени и противопоставление глобальной истории страны и мира частной судьбе человека — это один из ключевых тропов для жанра биографических фильмов.

3) Фатум.

Третья ключевая характеристика биографической структуры логичным образом вытекает из первых двух — сюжет всех биографий подчинен воле фатума и имеет в своей основе предельно прямую и достаточно предсказуемую фабулу. В книге Ю.Н. Арабова «Механика судеб» есть следующие строки: «с точки зрения причинно-следственной связи можно предсказать примерное будущее любого конкретного лица и свое собственное...» [1, с. 6], и, если задуматься, эта мысль о фатальной предопределенности судеб находит свое отражение буквально в каждом биографическом фильме. Начавшись с рождения, история всякой жизни обречена закончить-

ся смертью. За детством всегда следует отрочество, за отрочеством — юность, за юностью — зрелость и так далее. Течение жизни — это естественный процесс, который идет одинаково абсолютно для всех. Еще больше чувство фатума обостряется в тех случаях, если широкой публике заранее известны нюансы биографии исторической личности, по которой снят фильм. В этом заключается парадокс байопика — зритель может заранее знать чуть ли не все повороты в судьбе исследуемой личности, но ему все равно будет интересно наблюдать за ней. Зачастую драматургия байопика отличается предельной разреженностью — в биографических фильмах зрителю не так важно узнать, что будет происходить (очень часто зритель знает всю фабулу еще задолго до начала киносеанса), в данном жанре для аудитории гораздо важнее своими глазами увидеть правдоподобную иллюзию того, как произошло то либо иное знаковое событие.

Если попытаться подытожить и объединить все три перечисленных выше, характерных для биографического фильма понятия, то мы получим, что биографическая структура — это последовательно расположенная на исторической прямой череда частных событий из жизни личности, предопределенная законами причинно-следственных связей и вселенского фатума.

В качестве примера фильмов с ярко выраженной биографической структурой можно привести два художественных фильма, которые по формальным признакам не подходят под определение биографического фильма, но при этом являются биографическими с точки зрения драматургической структуры: «Лицо со шрамом» (1983, реж. Брайан Де Паль-

ма) и «Загадочная история Бенджамина Баттона» (2008, реж. Дэвид Финчер)¹. И в «Лице со шрамом», и в «Загадочной истории Бенджамина Баттона» роль главных героев выполняют персонажи, в основе характера которых присутствуют черты многих исторических прототипов — Тони Монтана и Бенджамина Баттона соответственно. В обоих случаях авторы создают предельно правдоподобные характеры и погружают их в определенные исторические условия, в которых только судьба и фатум способны влиять на их развитие. В «Лице со шрамом» Тони Монтана (собираемый образ латиноамериканского наркодельца 80-х годов XX века) оказывается в условиях дико криминализованных Соединенных Штатов, и в роли фатума (по сути, главного антагониста) для него выступает его запредельное стремление к власти и губительное увлечение запрещенными веществами. В «Загадочной истории Бенджамина Баттона» характер главного героя по крупицам собран из воспоминаний самых обычных людей, которым довелось жить в период между Первой и Второй мировыми войнами. Как самый обычный обыватель, Бенджамин Баттон просто живет свою жизнь и покорно плывет по волнам истории от рождения по направлению к своей неминуемой смерти, но в роли фатума для героя данного фильма служит уникальный драматургический ход, который заключается в фантастическом проживании жизни в обратном направлении (не от молодости до старости, а наоборот). Примеры «Лица со шрамом» и «Загадочной истории Бенджамина Баттона» наглядно демонстрируют, что для биографического фильма

1 «Загадочная история Бенджамина Баттона», 2008 / InterCom. — *Прим. авт.*

как для целого жанра не существует более важной семантической оппозиции, чем Гроссмановское противопоставление «жизнь и судьба». А если же согласиться с Л.Б. Ключевой, что семантические «опозиции представляют собой уникальный “строительный материал”: нечто вроде строительных кирпичиков — “семантических единиц”, с помощью которых реализуется та или иная архитектора конструкции любой сложности» [3, с. 11], то можно прийти к заключению, что биографическая структура фильма — это уникальная и наиболее эффективная драматургическая конструкция, на основе которой могут выстраиваться самые разнообразные тексты о смысле жизни, об устройстве мироздания и о частной судьбе каждого человека в отдельности.

СТРУКТУРА БАЙОПИКА КАК ОСНОВА ДРАМАТУРГИИ ИНЫХ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ ЖАНРОВ

Универсальность биографической структуры байопика проявляется в ее удивительной гибкости и способности включать в себя драматургические элементы самого широкого спектра иных кинематографических жанров. Очевидно, что в первую очередь структура байопика открыта для жанра драмы и драматургических элементов, присущих для трагедии. Чаще всего именно драма и трагедия задают основной тон повествования в биографических фильмах. При этом это может быть драма самой различной тематики: от спортивной («Легенда № 17», 2012, реж. Н.И. Лебедев,) до криминальной («Разбогаты или сдохни», 2005, реж. Джим Шеридан). Важно то, что в биографической

структуре у авторов есть возможность раскрывать самые разнообразные драматические характеры и демонстрировать их изменение в перспективе исторического времени. В «Легенде № 17» раскрывается характер великого советского хоккеиста Валерия Харламова и через его судьбу демонстрируются сложности становления характера человека, который изначально родился с огромным талантом и в течение жизни должен сделать все, чтобы этот талант сохранить. В «Разбогатеи или сдохни» ситуация абсолютно противоположная. Кертис Джексон (более известный как рэпер 50 Cent) — это парень из трущоб Нью-Йорка, который с рождения обречен вести криминальный образ жизни, у него нет никаких особых талантов, но он, подобно барону Мюнхгаузену, несмотря ни на что, все-таки оказывается способен вытащить самого себя из того болота, в котором он вырос и стал мужчиной. Биографическое кино — это уникальный жанр, который позволяет зрителю проследить процесс становления характера героя от рождения до ключевых событий его жизни. Что касается ключевых событий жизни, то в биографическом кино они чаще всего предстают именно в трагическом ключе. В «Легенде № 17» авторы в качестве ключевого события жизни Валерия Харламова выводят случайную автомобильную аварию, после которой карьера великого хоккеиста оказывается под угрозой. В «Разбогатеи или сдохни» ключевым событием в жизни Кертиса Джексона показаны легендарные девять пуль, выпущенные в рэпера во время одной из перестрелок. В обоих случаях главные герои в буквальном смысле слова оказываются на грани жизни и смерти. В обоих случаях авторы в трагическом ключе подчеркивают фатальную

предопределенность произошедших событий. Трагические элементы в сюжете биографических фильмов обычно выполняют функцию центрального поворотного пункта (мидпойнта) — момента, после которого главный герой должен кардинальным образом переосмыслить свою жизнь, сделать выводы и, наконец, дать бой всем тем обстоятельствам, которые мешали ему достичь его истинных целей.

Но драма и трагедия не единственные жанры, которые могут быть интегрированы в структуру биографических фильмов. Биографическая структура также открыта для элементов комедии. В фильмах «Зеленая книга» (2018, реж. Питер Фаррелли) и «Кто убил BlackBerry» (2023, реж. Мэтт Джонсон) при общем драматическом ключе повествования есть эпизоды, которые в полной мере являются комедийными. Комедийные эпизоды интегрируются в биографические фильмы как через внедрение в характеры героев особых комедийных черт, так и через погружение совершенно не комедийных героев в особые комедийные обстоятельства. В «Зеленой книге» представлен первый вариант, то есть вариант комедии характеров — оба главных героя в этом фильме обладают комедийными чертами. Итальянский вышибала Фрэнк Энтони Валлелонга — старший (или просто Тони Болтун) отличается предельным полной индифферентностью и обладает саркастическим взглядом на все окружающее, в свою очередь чернокожий пианист Дон Ширли, наоборот, всегда предельно серьезен и оттого только еще более комичен. В данном случае смешное рождается не из юмористических гэгов, а из взаимодействия двух контрастных комедийных характеров, которое в свою очередь раз за разом создает целую череду коми-

ческих ситуаций. В фильме «Кто убил BlackBerry» комедия строится совершенно иначе — в этом фильме помимо комедийных характеров есть специфические комедийные обстоятельства, в которых даже самый серьезный драматический персонаж всегда будет казаться смешным. В фильме Мэтта Джонсона показана ситуация, когда серьезный бизнесмен ради прибыли оказывается вынужден как-то взаимодействовать и пытаться понимать абсолютно беззаботных компьютерных гиков. В обоих случаях, и в «Зеленой книге», и в «Кто убил BlackBerry», комедия занимает значительное место в структуре биографического повествования, но при этом важно отметить, что в обоих случаях комедия не становится общим, главенствующим жанром фильма. Вопрос полной интеграции биографической структуры в комедийный жанр остается открытым.

Более однозначной кажется способность биографической структуры полностью интегрироваться в жанр триллера и боевика. Эпизоды триллера в биографическом кино можно встретить во многих картинах, например, в уже приведенных в этой статье криминальных драмах «Лицо со шрамом» (1983, реж. Брайан Де Пальма) и «Разбогатеи или сдохни» (2005, реж. Джим Шеридан). Полную же интеграцию биографической структуры в триллер можно наблюдать в фильме «Ледяной» (2012, реж. Ариэль Вромен). «Ледяной» знакомит зрителя с биографией реального киллера Ричарда Куклински. Биографическая структура в этом фильме работает исключительно на то, чтобы продемонстрировать абсолютную хладнокровность главного героя и тем самым заставить зрителя еще больше переживать. Если при интеграции с драмой био-

графическая структура позволяет авторам показать зрителю неоднозначность и максимальную проблематичность внутреннего устройства характера героя, то в триллере все элементы биографии работают исключительно на то, чтобы показать демонстрируемого героя как абсолютно однозначное и непоколебимое зло. По средствам биографической структуры современные авторы могут как усложнять характер главного героя, так и, наоборот, делать его более плоским и до предела упрощать — все зависит от драматургических, художественных и маркетинговых задач, которые пытается выполнить тот либо иной кинофильм.

Пример триллера доказывает, что биографическая структура, несмотря на свое природное тяготение к более разряженной драматургии, может быть основой для самых остросюжетных кинематографических жанров. Но способна ли биографическая структура быть основой драматургии для такого жанра, как детектив? Детектив, ровно как и биографический фильм, в основе своей драматургии имеет четкую драматургическую структуру, связанную с процессом расследования какого-либо преступления. Каждая попытка перенести на экран историю какого-либо реального преступления (что в современной киноведческой науке называется тру-краймом) является примером такого сочетания. Например, в сериале «Чикатило» (2021–2022, реж. С.Г. Андреасян) подробно показана история расследования преступлений абсолютно реального и, мало того, наверное, самого известного советского маньяка Андрея Чикатило, но, как мы можем видеть, в данном случае структура биографического фильма, вступив в прямой конфликт с более крепкой структурой

фильма детективного, оказалась им полностью вытеснена. В сериале «Чикатило» остались только формальные признаки биографического фильма — наличие в центре сюжета реально существовавшего исторического прототипа; сериал отказывается от личностной привязки к единственному герою, сериал избегает развития сюжета в исторической перспективе, а также предсказуемость байопика уступает место неожиданным сюжетным поворотам детектива. Более органичное слияние биографической структуры фильма с детективной можно проследить в картине «Темные воды» (2019, реж. Тодд Хейнс). В этой картине рассказывается история корпоративного адвоката Роберта Билотта, который по доброте душевной берется расследовать дело о загрязнении воды в небольшом провинциальном городке, вследствие чего оказывается втянут в неравную борьбу с крупнейшей мировой химической корпорацией. Сохраняя элементы детектива, в «Темных водах» авторы от начала и до конца рассказывают историю расследования через личностное восприятие главного героя, история разворачивается на протяжении значительного исторического промежутка времени, а главное — в этом фильме настолько ярко показан мотив борьбы маленького человека с гигантскими корпорациями, что в каждом его поступке, словно в древнегреческой трагедии, ощущается повсеместное влияние вселенского фатума. Но, опять же, стоит отметить, что в «Темных водах» само расследование преступления занимает некоторую часть повествования, затем оно уступает место классической биографической драме, и потом, в свою очередь, повествование приобретает более тревожные триллерные интонации.

Таким образом, можно сказать, что детектив сочетается с биографической структурой лишь отчасти. Точнее, биография и детектив могут быть полностью интегрированными друг в друга, но только в том случае, если история расследования преступления в жизни героя будет занимать если и не всю, то как минимум большую часть жизни. Возможны ли такие фильмы? Наверняка. Отчасти таким фильмом можно назвать картину «Жизнь Дэвида Гейла» (2002, реж. Алан Паркер), но все равно очевидно, что структура биографии и структура детектива — это две во много конфликтующие и взаимоисключающие структуры, которые требуют от автора особого таланта для их совмещения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Если возвращаться к изначально выдвинутой гипотезе о том, что у биографических фильмов как самостоятельного кинематографического жанра помимо общих формальных признаков, таких как наличие прототипа главного героя в реальности и задокументированной биографической первоосновы, есть более существенный общий неформальный признак в виде типовой биографической структуры, то можно сказать, что данная гипотеза подтвердилась в полной мере. Биографическая структура фильма — это особая драматургическая конструкция, в пространстве которой может одновременно сосуществовать множество самых различных кинематографических жанров, и многие авторы активно пользуются уникальным свойством данной структуры, например, как это сделано в фильме «Кто-нибудь видел мою девчонку?» (2020, реж. А.Н. Никонова), где мелодраматиче-

ская линия отношений киноведа Сергея Добротворского и его жены Карины ловко мимикрирует под самые разнообразные жанровые особенности тех фильмов, которые в тот или иной момент исследовал главный герой фильма.

Но стоит отметить, что, как показывает практика, далеко не во все кинематографические жанры биографическая структура может интегрироваться целиком. В биографический фильм могут интегрироваться элементы комедийного фильма, но быть целиком комедийным и при этом оставаться биографическим для фильмов данного жанра, если и возможно, то только в виде исключения. Нечто подобное происходит и с жанром детектива — при сочетании биографической структуры с элементами детектива общий жанр фильма либо перестает быть биографическим и внимание зрителя концентрируется исключительно на истории расследования, либо, наоборот, детек-

тивная линия остается лишь эпизодом в байопике и теряется в общем драматизме. Отдельно стоит отметить стремление, что биографическая структура фильма склонна выводить интонацию повествования кинофильма на более высокий, эпический лад. Именно поэтому биографическая драматическая структура так часто применяется в кинематографе именно для жизнеописания масштабных исторических личностей: различных правителей («Иван Грозный», 1944, реж. С.М. Эйзенштейн; «Линкольн», 2012, реж. Стивен Спилберг), первооткрывателей («Гагарин: первый в космосе», 2013, реж. П.А. Пархоменко), ученых («Мичурин», 1948, реж. А.П. Довженко), изобретателей («Калашников», 2020, реж. К.В. Буслов), художников («Грех», 2019, реж. А.С. Кончаловский) и других самых выдающихся людей, которые своей жизнью смогли внести наиболее заметный вклад в развитие всей человеческой цивилизации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арабов Ю.Н. Механика судеб: опыт драматургии «действит. жизни». М.: Изд. дом «Парад», 1997. 239 с.
2. Аристотель. Поэтика / пер., введ. и примеч. Н.И. Новосадского. Ленинград: Academia, 1927. 120 с.
3. Клюева Л.Б. О сущности и значимости работы над семантическими оппозициями в художественном тексте // Вестник ВГИК. 2021. Т. 13, № 3. С. 8–24.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Рос. акад. наук. Ин-т науч. информ. по обществ. наукам; Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. 1514 с.
5. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. 702 с.
6. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Эксмо, 2023. 509 с.
7. Нехорошев Л.Н. Особенности драматургии исторического фильма. На примере творческой истории создания фильма «Александр Невский». М.: ВГИК, 1986. 72 с.
8. Прожико Г.С. Театр и документ: оппозиция или интеграция? // Вестник ВГИК. 2014. Т. 6, № 3 С. 40–50.
9. Раевская М.А., Разлогов К.Э. // ДЕТЕКТИВ URL.: <https://old.bigenc.ru/literature/text/v/1949702> (дата обращения: 17.10.2024).
10. Courtney N. Gregg Thru life story; mythmaking in biographical films / Middle Tennessee State University, December, 2016.
11. Myers E. “Can you handle my truth?»: Authenticity and the celebrity star image. The Journal of Popular Culture, 2009, No. 5, pp. 890–907.

REFERENCES

1. Arabov, YU.N. Mekhanika sudeb: Opyt dramaturgii “dejstvit. Zhizni” [Mechanics of Fate: The experience of drama]. Moscow, Parad Publ., 1997. 239 p. (In Russ.)
2. Aristotel'. Poe'tika [Poetics]. Leningrad, Academia, 1927. 120 p. (In Russ.)
3. Klyueva, L.B. O sushchnosti i znachimosti raboty nad semanticheskimi oppozitsiyami v hudozhestvennom tekste [On the Essence and Relevance of the Work on Semantic Oppositions in Creative Writing], vol. 13. Vestnik VGIK, no. 3, 2021, pp. 8–24. (In Russ.)
4. Nikolyukin A.N., ed. Literaturnaya enciklopediya terminov i ponyatij [Literary encyclopedia of terms and concepts]. Ros. akad. nauk. In-t nauch. inform. po obshchestv. Naukam. Moscow, Intelvak Publ., 2001. 1514 p. (In Russ.)
5. Lotman, YU.M. Ob iskusstve [About art]. Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB Publ., 1998. 702 p. (In Russ.)
6. Lotman, YU. M. Struktura hudozhestvennogo teksta [The structure of a literary text]. Moscow, Eksmo Publ., 2023. 509 p. (In Russ.)
7. Nekhoroshev, L.N. Osobennosti dramaturgii istoricheskogo fil'ma. Na primere tvorcheskoj istorii sozdaniya fil'ma “Aleksandr Nevskij” [Features of the dramaturgy of a historical film. On the example of the creative history of the creation of the film “Alexander Nevsky”]. Moscow, VGIK Publ., 1986. 72 p. (In Russ.)
8. Prozhiko, G.S. Teatr i dokument: oppozitsiya ili integratsiya? [Theatre and Document: Opposition or Integration?], vol. 6. Vestnik VGIK, no. 3, 2014, pp. 40–50. (In Russ.)
9. Raevskaya, M.A., Razlogov, K.E. DETEKTIV [DETECTIVE]. Available at: <https://old.bigenc.ru/literature/text/v/1949702> (Accessed 17 October 2024). (In Russ.)
10. Courtney, N. Gregg Thru life story; mythmaking in biographical films. Middle Tennessee State University, December, 2016.
11. Myers, E. (2009). “Can you handle my truth?”: Authenticity and the celebrity star image. *The Journal of Popular Culture*, 2009, No 5, pp. 890–907.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **01.11.2024**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **10.12.2024**

Принята к публикации / Accepted for publication **08.05.2025**



Становление художественно-композиционной теории в эпоху Возрождения



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 условия возникновения в эпоху Возрождения понятия «композиция» как художественно-конструктивной категории. Люди Кватроченто стали выделять преимущественно материальное, тварное. Изменилось представление о пространстве, времени, свете и многом другом. Обнаружилась потребность овладеть пространством, временем, формой, самой природой. В статье показано, как это в корне изменило подходы к художественной деятельности. В произведениях стала выраженной иллюзорная глубина. Она вступила в противоречие с организацией плоскости. Возникла потребность преодоления этого противоречия, что потребовало применения новых средств художественного выражения. Изобразительная деятельность стала одним из инструментов познания. Это привело к рождению категории Тайны как эстетического, эмоционально-образного предела художественной активности.

ключевые слова

Возрождение, пространство, композиционная целостность

для цитирования

Свешников А.В. Становление художественно-композиционной теории в эпоху Возрождения. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 3. С. 182–190. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-182-190>

¹ **Александр Вячеславович Свешников**

доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры рисунка и живописи ВГИКа.

AuthorID: 903705

© А.В. Свешников, 2025

The Formation of Artistic-Compositional Theory at the Renaissance

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 emergence of the concept of “composition” as an artistic and constructive category at the Renaissance. The Quattrocento people came to focusing their attention on the material, the man-created. The basic thoughts of space, time, light, and many more changed. The demand arose for mastering space, time, form, and nature itself. The article shows how all this reversed the approach to the artistic endeavour. The illusion of depth became pronounced in the works of that time. It came into conflict with the plane layout. A need arose to overcome this contradiction, which required new means of artistic expression. Visual art became a learning tool. This brought about the emergence of the category of Mystery taken as an aesthetic, emotional and imaginative limit to artistic activity.

keywords

Renaissance, space, compositional integrity

for citation

Sveshnikov A.V. The Formation of Artistic-Compositional Theory at the Renaissance. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 3, pp. 182–190. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-182-190>

¹ **Alexander V. Sveshnikov**

Dr. Sci. (in Art History), Professor, Department of Drawing and Painting, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK). AuthorID: 903705

Понятие «композиция» в изобразительном искусстве возникло не сразу. В Античности и Средневековье мы его не встретим. Оно появляется вместе с новым мировоззрением и новыми научными открытиями эпохи Возрождения, которые перевернули все прежние суждения об устройстве мира. Если во времена Средневековья бытовало убеждение, что Природа включает в себя Мир сотворенный и Мир несотворенный, то теперь мыслителями Треченто нерукотворный (Божественный Мир) как бы выносятся за скобки. Люди этой эпохи стали выделять преимущественно тварное (материальное), то, что было создано Богом. В науке и в искусстве изменилось представление о пространстве, времени, свете и многом другом. Теперь стали полагать, что пространством объединяются только материальные, созданные Богом, живые и неживые объекты, наделенные реальными, а главное — физическими свойствами, доступными для измерения: объемом, весом, способностью к движению и т. д. Само пространство оказалось, таким образом, тоже вполне материальным, т. е. также доступным для измерения и, очень важно, доступным для творческого изменения. Ведь то, что было некогда создано, можно было смоделировать, воссоздать вновь и даже усовершенствовать. А.Ф. Лосев писал, что мировоззрение Ренессанса обнаруживает потребность овладеть пространством, проявить его. Таким образом, трехмерная форма и объем начинают играть господствующую роль. Теперь стали считать, что человек, наделенный способностью творить, может повторить ранее созданное в новом, более приспособленном для себя виде.

Представление о времени также изменилось. Вечность (несотворенное время)

перестала быть объектом размышления всех тех, кто называли себя учеными, философами и художниками. Открывался путь к осмыслению Природы как рукотворного объекта, со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Важно, что новое мировоззрение перевернуло не только науку, но и искусство. Изображение превратилось в один из способов моделирования Природы и, следовательно, в способ ее познания. А методику изобразительного моделирования Природы стали называть специально найденным для этого термином — «композиция».

РАБОТА АЛЬБЕРТИ «ТРИ КНИГИ О ЖИВОПИСИ»

Разумеется, композиционная форма была и до введения термина «композиция», но формальный анализ художественной структуры, который существует ныне, появился только во времена Возрождения. Изобразительную деятельность стали целенаправленно изучать, моделируя сам процесс создания живописного изображения. Первым известным исследованием этого вопроса признана работа Альберти «Три книги о живописи» [2, с. 25–63]¹, написанная в 30-е годы XV века. Альберти рассматривает композицию как метод художественного исследования, моделирования природных процессов. Он не отрицает работу по образцам, не считает ее позорной, но и не относит заимствование и следование образцам к творческому процессу. Он считает, что, для того чтобы «строить искусство», необходимо мыслить особым образом,

1 Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. В 2-х т. М.: изд-во Всесоюзной Академии Архитектуры, 1937; Три книги о живописи. С. 25–63.

отличным от мышления живописцев Средневековья. Важнее, подчеркивает Альберти, конструктивное творческое мышление, которое воссоздает и творит новую материальную реальность.

Альберти предлагает иллюзорную пространственную конструкцию для решения трех, с его точки зрения, основных живописных задач:

— «композиция поверхностей тел» (этим термином он называет построение живописных объемов и размещение их в иллюзорном трехмерном пространстве);

— «композиции членов тел» (правила изображения человеческих фигур);

— «композиция тел» (составление мизансцен, сочинение сюжетной ситуации).

Альберти разрабатывает последовательность такой «сборки». Сначала организуется пространство, ограниченное основными плоскостями — трехмерной коробкой картины. Затем следует светотональная моделировка формы и «композиция планов». Наконец, составление из фигур сюжетных сцен.

Такая последовательность работы для художника-практика представляется надуманной. Альберти это подспудно чувствует и на последних страницах своего трактата он предлагает идти другим, реальным путем — от эскиза, в котором продумывается общее решение, к разработке деталей.

Хотя в трактате Альберти мы не найдем формального анализа композиционных структур, и там ни слова не сказано о проблеме целостности, тем не менее общее содержание его работы свидетельствует о ясном представлении человека эпохи Возрождения, что художественная целостность все же немислима без изобразительного решения проблемы Вечности. Возможно, поэтому Альберти

предлагал, создавая картину, начинать с организации общего, а не частного. Ведь от живописца никогда не должна была ускользать главная задача: показ Вечности как формы бытия. И Вечность, вынесенная «за скобки» научного познания, вполне зримо, хотя и интуитивно, оставалась в образах художественных произведений мастеров Треченто и, конечно, Кватроченто.

Начиная с поздней готики и Кватроченто, происходит коренной перелом именно в представлениях об отношении человека и природы. Средневековое стремление к достижению «пассивной» гармонии, которую нужно заслужить праведным образом жизни, приводящим к просветлению, сменилось «ориентацией вовне». Личностная интровертированность, употребляя терминологию К. Юнга, как философская позиция меняется на экстраверсию. Происходит, как уже отмечалось, жесткое разделение тварного и нетварного миров. Образно говоря, линия горизонта, появившаяся в картинах художников Кватроченто, как бы символизировала собой новое миропредставление. В окружающем, тварном, мире нужно было не столько приспособливаться, сколько приспособлять его для себя, создавая соответствующие художественные образы.

КОМПОЗИЦИОННАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ КАК ВЗАИМООТНОШЕНИЕ ПРОТИВОПОЛОЖНОСТЕЙ

Отсюда — появление совершенно иного отношения к проблеме целостности. Средневековая голографичность заме-

няется иерархичностью, потому что потребность строить модели рождает метод поэтапного конструирования: от основного к частному, от главного к второстепенному. Возникает необходимость подчинения деталей целому, наступает эпоха конструкций, к которым начинают относить и картину с ее «конструктивной» композицией.

Новый подход к целому требует постоянного разрешения противоречий, которые возникают между отдельными частями. Противоречия, контрасты осмысливаются как художественно-философские категории. Наиболее четко эти мысли сформулированы у Леонардо да Винчи. Он писал: «Я говорю также, что в исторических сюжетах следует смешивать по соседству прямые противоположности, чтобы в сопоставлении усилить одно другим, и тем больше, чем они будут ближе, то есть безобразный по соседству с прекрасным, большой с малым, старый с молодым, сильный со слабым, и так следует разнообразить, насколько это только возможно и как можно ближе (одно от другого)» [4, с. 143].

Не имея возможности избежать противоречивости, контрастности, мыслители Возрождения начинают использовать конфликт в качестве средства выражения смысла. Важно понимать, что единство мыслится как иерархическая категория, с разной степенью значимости и устойчивости отдельных элементов по отношению к сущности целого.

Мировоззренческие концепции Возрождения, сильно отличаясь от Античности и Средневековья, в то же время продолжают диалектические идеи предшествующих эпох. Возникают (правда, пока еще на образно-художественном уровне, в рамках живописно-композиционных

построений) представления о единстве противоположностей, об их взаимоопределении.

С первых же шагов мыслителям Кватроченто удалось, правда во многом еще на интуитивном уровне, смоделировать представление о тварной природе как иерархической системе, в которой человек, занимая место активной части, способен продвигаться к сущностному центру. Разумеется, что все это отразилось и на внешних сторонах создания художественного образа и картины.

Если, образно говоря, в период Средневековья плоскость картины представляла собой *призму*, в которой преломлялся Божественный свет, то теперь плоскость стала *стеклом*, через которое Природу можно было увидеть такой, «какая она есть», приложив к этому свое собственное старание, анализируя, сопоставляя, познавая.

Итальянские мастера Возрождения стали последовательно решать задачу воспроизведения на плоскости предметов в том виде, в каком они воспринимаются наблюдателем с определенной точки зрения. Хорошо известно довольно много изображений художников, рисующих через сетку. Трудно сказать, были ли на самом деле этот абсолютно механический способ перенесения на плоскость трехмерного изображения, но он в принципе полностью отражал концепцию художественного взгляда на Природу. Иллюзия трехмерного пространства стала главной, определяющей изобразительной задачей. Теория перспективы была тщательно, научно разработана и непреложно применялась.

«На основании теоретических работ эпохи и творчества мастеров можно утверждать, что композиция картины

стала отныне складываться из трех составных частей», — пишет М. Алпатов [1, с. 35].

Первая из них заключалась в решении предметов в трехмерном пространстве и расположении их в нем. «Пространственные схемы» Ренессанса могли быть легко переведены в план из-за математической точности применения законов перспективы.

Вторая задача непосредственно связана с первой — это ритмическая организация плоскости. По мнению М. Алпатова, художники никогда не рассматривали проекцию предметов на плоскость как нечто произвольное и случайное, но прилагали все усилия к тому, чтобы изображенные в картине предметы приобрели характер легко улавливаемых глазом, ясных по своим формам очертаний.

Первая и вторая задачи, разумеется, двуедины. Их практическое разделение невозможно. И сейчас организация композиционного ритма всегда одновременно ориентируется на ритм реальной плоскости и иллюзорного пространства. Остро поставленная художниками Возрождения плоско-пространственная композиционная задача до конца не решена и по сей день. И можно с уверенностью сказать, что окончательного ее решения быть не может, т. к. в каждом конкретном случае в зависимости от композиционного построения и смысла произведения она приобретает все новые и новые аспекты.

Третья важная задача — «точка зрения», которая, по всей видимости, занимала подчиненное место по отношению к первым двум. Впоследствии она приобрела свойство важного выразительного композиционного средства. Ракурс, резкое перспективное сокращение

или, напротив, спокойное горизонтальное членение стали способом выражения определенного настроения.

Плоскостно-пространственная организация — новое художественно-композиционное качество станковой картины Ренессанса. Между организацией пространства и плоскостью всегда существовали определенного рода противоречия, разрешение которых формировало новое эстетическое понимание красоты. Это же противоречие во многом определило художественное своеобразие композиции Возрождения, ее бросающееся в глаза отличие от искусства предыдущей эпохи.

СИМВОЛИЗМ КОМПОЗИЦИОННОГО СОДЕРЖАНИЯ. КАТЕГОРИЯ ТАЙНЫ

Существует мнение, что символизм средневекового изобразительного искусства постепенно преобразовывался, эволюционируя к жизнеподобию, «...а рудиментарные символы мешали этому... сложные аллегории в произведениях искусства Треченто, Кватроченто, Чинквеченто чаще всего были плодом фантазии и учености заказчиков, и далеко не всегда фрески и скульптуры выигрывали от малопонятных символов, которые нуждались нередко в объясняющих надписях», — пишет М.Я. Либман [5, с. 75].

Согласиться с тем, что постепенно происходил процесс ослабления символического начала в искусстве Ренессанса, бесспорно, можно. Но рассматривать это в качестве, безусловно, положительного явления было бы также односторонне. Такая односторонность походила бы на то, как если бы при рассмотрении

композиционной проблемы единства плоскости и иллюзорного пространства мы бы стали утверждать, что забота о ритмическом решении плоскости, доставшаяся художникам Возрождения в наследие от Средневековья, представляет собой уступку условности.

Сила художников Кватроченто была именно в том, что, «открыв окно» в Природу, посмотрев на нее более непосредственно, они не утратили возвышенное чувство Тайны Творения.

Символическая сущность художественного образа Раннего Ренессанса обусловлена в первую очередь ощущением таинственности Природы, которое на глубинном, бессознательном уровне было присуще человеку Возрождения.

Эстетическая категория Тайны рассматривается не очень часто. Ренессансное чувство Тайны было результатом генезиса представлений предшествующей эпохи. Известно, что в сознании людей Средневековья было столкновение двух противоположных эстетических установок, а именно *страха и смеха*. Это столкновение вылилось в гротесковое восприятие. Гротесковое миропонимание, удерживающееся на протяжении многих веков с его причудливыми художественными образами ангелов и химер, наложило на позднеготические представления о суетности тварного мира и резко качнулось в сторону страха в сознании ученых-схоластов. В противовес этому в низах «простецов» смеховая культура обрела новую силу в зародившихся буржуазных отношениях. Реальная земная почва ремесленничества и торговли, способствующая единению людей в совместном производстве и реализации плодов труда, наполнила новой энергией тенденцию высмеивания всего страшно-

го и загадочного. (Яркий тому пример — творчество Рабле). При этом на фоне появления новых тенденций (творческого преобразования Природы, утверждения человека как активной, созидательной личности, фетишизации опыта, моделирования как способа освоения тварной природы, возникновения и развития научной методологии) окрепший эстетический образ Смеха поднялся из низов земной жизни и подверг сокрушительному разрушению эстетическое представление о Страхе. Средневековое равновесие этих категорий, создававшее гротесковое мировосприятие, было нарушено. Гротеск как разрешение противоречия уступил место новому эстетическому миропониманию в форме Тайны познаваемой Природы. Природа оказалась страшна лишь непознанной, неосвоенной, и потому не страшна в принципе.

Утверждение нового, бесстрашного отношения к действительности породил новый способ духовного существования человека — познание как деятельность. Таким образом, Гротеск, искаженный голографической дробностью представления о целостности, уступил место Тайне, в которой и Страх, и Смех потеряли свою истинную силу и превратились в эстетическую потребность познания. По очень меткому замечанию Альберта Эйнштейна, гностические эмоции являются «бегством от удивления». Смех победил страх, но не уничтожил его. Это-то и породило удивление, от которого стало необходимо «убежать». Бегство от удивления выразилось в форме познания, разрушающего тайны нетварной природы.

Вот та метаморфоза, которая произошла в общественном и индивидуальном сознании человека Кватроченто. Она сказала на его представлении о мире,

на его художественно-композиционном мышлении. Впереди было осознание и других функций искусства (не только познавательной), в частности, прогностической оценки. Но пока познание казалось вполне достаточным действием для реализации «бегства от удивления».

Композиционно-образным выражением, бессознательным символом Тайны был мрак, отсутствие света, тень, антисвет, антицвет и потому — антиформа. Объясняющим композиционным началом, связанным с предельной установкой познания, явилась не идея Бога, а бессознательная идея Тайны. Она стала определять композиционную целостность работ эпохи Ренессанса. Однако было бы большим преувеличением полагать, что идея божественного начала была хоть сколько-нибудь отвергнута. Тайна творения мира не отрицалась, а стала теперь объектом не столько веры, сколько познания, в частности, познания художественного, которое привнесло в это явление очень важный аспект — эмоционально-ценностную, структурно-композиционную составляющую, которая определила развитие эстетической мысли на протяжении нескольких последующих столетий.

ВЫВОДЫ

В этой статье мы рассмотрели предпосылки возникновения понятия «композиция», такие как направленность в эпоху Возрождения на тварное (материальное), на физические свойства объектов, доступные для измерения, — объем, вес, способность к движению, трехмерное

пространство, понимаемое как глубина, и т. д. Показали, что изображение превратилось в один из способов моделирования Природы и методику такого моделирования. Отметим, что смена голографической модели на иерархическую породила представление о целостности, сотканной из противоречий не только между плоскостным и пространственным решением, но и между материальным, реально изображаемыми объектами и символическим представлением. Кроме того, одно из фундаментальных художественных понятий Возрождения стало понятие Тайны Бытия, которое теперь было необходимо преодолеть с помощью Познания, во многом потеснившее такую интеллектуальную направленность, как Вера.

Небольшой объем статьи не позволил рассмотреть еще множество аспектов становления понятия «композиция» в эпоху Ренессанса. За скобками нашего изложения остались такие проблемы, как проблема света и освещенности, проблема времени, движения, понятия — линия горизонта и перспектива, золотое сечение и многое другое.

Главное, что необходимо подчеркнуть, так это то, что художественно-образные представления были неразрывно связаны с миропониманием и научными взглядами эпохи Возрождения. Творческий человек, человек преобразовывающий Природу и создающий новые ценности, — это главное в мировоззрении Возрождения, что кардинально изменило подход к художественной деятельности, заложив основу, на которой базируется все современное художественное творчество.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов М.В. Композиция в живописи: исторический очерк. Москва, Ленинград: Государственное издательство «Искусство», 1940. 128 с.
2. Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве: В 2 т. М.: Всесоюз. акад. архит., 1935–1937. Т. 2. 792 с.
3. Данилова И.Е. От Средних веков к Возрождению. (Сложение художественной системы картины Кватроченто). М.: «Искусство», 1975. 127 с.
4. Леонардо да Винчи. Историческая композиция. Трактат о живописи. В кн.: Мастера искусств об искусстве. В 4-х т. М.-Л.: ОГИЗ, 1937. Т. 1. 620 с.
5. Либман М.Я. Иконология. В сб.: Современное искусствознание за рубежом. М., 1964. 301 с.
6. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: «Мысль», 1978. 623 с.
7. Свешников А.В. Алгоритмы композиционного мышления в станковой живописи. М.: ВГИК, 2012. 352 с.

REFERENCES

1. Alpatov, M.V. Kompoziciya v zhivopisi: istoricheskij ocherk [Composition in painting: historical sketch]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo "Iskusstvo", 1940. 128 p. (In Russ.)
2. Al'berti L. B. Desyat` knig o zodchestve [Ten books about architecture], vol. 2. Moscow, Vsesoyuz. akad. arxit. Publ., 1935–1937. 792 p. (In Russ.)
3. Danilova, I.E. Ot Srednix vekov k Vozrozhdeniyu. (Slozhenie xudozhestvennoj sistemy` kartiny` kvatrocento) [From the Middle Ages to the Renaissance. (The Composition of the Artistic System of the Quattrocento Painting)]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 127 p. (In Russ.)
4. Leonardo da Vinci. Istoricheskaya kompoziciya. Traktat o zhivopisi [Historical composition. A treatise on painting]. V kn.: Mastera iskusstv ob iskusstve. V 4-x vol. [Masters of Arts about art], vol. 1. Moscow; Leningrad, OGIZ Publ., 1937. 620 p. (In Russ.)
5. Libman, M.Ya. Ikonologiya [Iconology]. V sb.: Sovremennoe iskusstvovoznanie za rubezhom [Contemporary art studies abroad]. Moscow, 1964. 301 p. (In Russ.)
6. Losev, A.F. E'stetika Vozrozhdeniya [Renaissance Aesthetics]. Moscow, My'sl` Publ., 1978. 623 p. (In Russ.)
7. Sveshnikov, A.V. Algoritmy` kompozicionnogo my'shleniya v stankovoj zhivopisi [Algorithms of compositional thinking in easel painting]. Moscow, VGIK Publ., 2012. 352 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **14.02.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **11.03.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **18.03.2025**