

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

номер | number 4
том | volume 17
год | year 2025

научный журнал
ВЕСТНИК
ВГИК
VESTNIK VGIK
www.vestnik-vgik.com



Состоялся 45 Международный фестиваль ВГИК 20-24 октября (Первый этап) и 10-14 ноября (Второй этап)



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, искусство-введение);

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. Благовестнов

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.ru

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. Аберистуит (Отдел «Театр, кино и ТВ»), главный редактор журнала "Studies in Russian and Soviet Cinema" («Исследования российского и советского кино»), редактор веб-сайта "Kinokultura" (Бристоль, Великобритания)

ВИНОГРАДОВ Владимир Вячеславович

(главный редактор) доктор искусствоведения, профессор, директор НИИКК ВГИКа (Москва, Россия)

КАРАВАЕВ 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



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.ru

Editors-in-Chief:

Vladimir V. Vinogradov, Svetlana A. Smagina

Executive editor:

Julia O. Vinar

Design and layout:

VGIK editorial department

Layout editor Irina A. Senichkina

Proofreader Svetlana S. Kharitonova

English translation editors:

Foreign Film Laboratory, VGIK

Printed by

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

Yaroslavl, Russia

Order No 1470

Propagation conditions:

The content is available under Creative Commons Attribution 4.0 License

© "Vestnik VGIK" Editorial Board, layout, 2025

EDITORIAL BOARD

Academic periodical's editorial board chairman

Vladimir S. MALYSHEV

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

Members of editorial board

Andrey L. ANDREYEV

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

Birgit BEUMERS

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

Vladimir V. VINOGRADOV

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

Dmitry L. KARAVAEV

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

Natalia B. KIRILLOVA

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

Diana V. KOBLENKOVA

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

Nina A. KOCHELYAEVA

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

Nadezhda B. MANKOVSKAYA

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

Natalia E. MARIEVSKAYA

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

Julia V. MIKHEEVA

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

Irina P. NIKITINA

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

Alevtina P. NIKOLAEVA-CHINAROVA

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

Roman M. PERELSHTEIN

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

Galina S. PROZHIKO

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

Olga K. REIZEN

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

Nina B. ROMODANOVSKAYA

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

Marianne A. ROSTOTSKAYA

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

Elena A. RUSINOVA

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

Ekaterina V. SALNIKOVA

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

Alexander V. SVESHNIKOV

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

Vitaly I. SIDORENKO

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

Svetlana A. SMAGINA

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

Stanislav M. SOKOLOV

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

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

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

ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНО

История глазами учителя и ученика: отражение исторических событий в фильмах М. Ромма и А. Тарковского 1960-х гг.	8
Б.С. Малышев	
Фильмы «перелома» конца 80-х – 90-х годов XX века как поиск доминанты национально-культурной идентичности	16
В.В. Марусенков	
Михаил Матюшин и раннесоветский кинематограф: точки пересечения	29
С.А. Уваров	
Элементы культуры Дальнего Востока в поздних работах А.А. Тарковского: «Сталкер», «Ностальгия», «Жертвоприношение»	40
С. Жоониль	
Синтез культур и религиозно-мифологические модели в образной системе фильма А. Аскольдова «Комиссар» (окончание)	50
Е.М. Пищита	

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО

Особенности рецепции Д. Чосера в «Кентерберийских рассказах» П.П. Пазолини («Рассказ мажордома»)	67
А.А. Житенев	

СОВРЕМЕННЫЙ КИНОПРОЦЕСС

На перепутье (документальный экран конца первой четверти нового века)	80
Г.С. Прожико	
Отцеприимство современного российского кинематографа как попытка принятия обществом собственной истории и идентичности	92
С.А. Смагина	
Тенденции современного российского кино: глобальные вызовы и художественно-ценостный потенциал	107
М.Ф. Казючиц	

ТЕОРИЯ КИНО

Парадокс экранизации: кино как литературный исток (о фильме Р. Бressона «Деньги»)	119
В.В. Виноградов	
Демократия и искусство: от социальных структур к цифровым платформам	128
А.В. Прыгунова	

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Архетип Возрождения в телевизионных новостных сюжетах	144
Е.Н. Лаврова	

КИНОПРОИЗВОДСТВО И ПРОКАТ

Особенности продюсирования визуального контента в цифровую эпоху	160
М.И. Косинова	
Искусственный интеллект и его возможности в современном кинопроизводстве: предварительные наблюдения	171
Н.А. Кочеляева	
Российский рынок дистрибуции независимых зарубежных фильмов	180
М.И. Косинова, М.Д. Золотых	

HISTORY OF NATIONAL CINEMA

- 8 History as viewed by the master and his student: a reflection of historical events in the films of M. Romm and A. Tarkovsky in the 1960s.**
 Vladimir S. Malyshев
- 16 The “Turning-Point” Films of the Late 1980s and 1990s as a Search for the Dominant in National and Cultural Identity**
 Vyacheslav V. Marusenkov
- 29 Mikhail Matyushin and Early Soviet Cinema: Points of Intersection**
 Sergey A. Uvarov
- 40 Oriental Culture in Tarkovsky’s Later Works: “Stalker”, “Nostalgia”, “Sacrifice”**
 Song Joonil
- 50 Synthesis of Cultures and Religious and Mythological Patterns in the Imagery of A. Askoldov’s Film “Commissar”**
 Evgeny M. Pischita

WORLD FILM HISTORY

- 67 Features of the Reception of G. Chaucer in P.P. Pasolini’s “The Canterbury Tales” (“The Reeve’s Tale”)**
 Alexander A. Zhitenev

MODERN FILM PROCESS

- 80 At the Crossroads (Documentary Screen at the End of the First Quarter of the New Century)**
 Galina S. Prozhiko
- 92 Acceptance of the Father in Modern Russian Cinema as Society’s Attempt to Accept its Own History and Identity**
 Svetlana A. Smagina
- 107 Trends in Contemporary Russian Cinema: Global Challenges and Artistic-Value Potential**
 Maxim F. Kazyuchits

FILM THEORY

- 119 The Paradox of Film Adaptation: Cinema as a Literary Source (on R. Bresson’s Film “Money”)**
 Vladimir V. Vinogradov
- 128 Democracy and the Arts: From Social Structures to Digital Platforms**
 Ariana V. Prygunova

TELEVISION

- 144 The Renaissance Archetype in Contemporary Television News**
 Elena N. Lavrova

FILM PRODUCTION & DISTRIBUTION

- 160 Specifics of Visual Content Production in the Digital Age**
 Marina I. Kosinova
- 171 Artificial Intelligence and Its Potential in Contemporary Filmmaking: Preliminary Observations**
 Nina A. Kochelyaeva
- 180 Russian Market of Independent Foreign Films**
 Marina I. Kosinova, Maxim D. Zolotykh

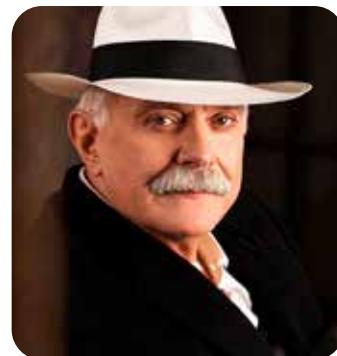
В рамках 45-го Международного студенческого фестиваля ВГИКа 24 октября состоялась **творческая встреча с народным артистом России, режиссером, сценаристом и педагогом, вгиковским выпускником (маст. М.И. Ромма) Никитой Сергеевичем Михалковым**.

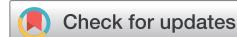
Н.С. Михалков: «Сегодня вы можете одним кликом увидеть все — Бергмана, Бертолуччи, Трюффо. Но важно не то, что вы видите, а что рождается в вас. Нужно не повторять, а искать свой язык, свое дыхание. Искусство — это рассказ о человеке и о Боге. И если в нем нет правды, оно мертвое». (С полной версией стенограммы выступления можно ознакомиться на сайте www.vgik.info.)

Также к юбилею режиссера в Музее ВГИКа была открыта **виртуальная экспозиция «Никита Михалков и ВГИК: начало. К 80-летию Мастера**», где представлены редкие фотографии из архива Отдела отечественного кино и документы Архива ВГИКа, кадры, посвященные обучению Никиты Сергеевича Михалкова в Университете кинематографии (в те годы — Институте), периоду его творческого становления и творческому диалогу режиссера со вгиковцами в разные годы.

16 октября в Актовом зале ВГИКа состоялся **вечер памяти кинорежиссера, профессора, народного артиста СССР, вгиковского выпускника (маст. И.А. Савченко) Марлена Мартыновича Хуциева, приуроченный к 100-летию Мастера**. Темой вечера стали особенности кинематографической школы, педагогический и творческий методы, используемые М. Хуциевым, рассказанные и показанные его учениками, окончившими ВГИК в разные годы. Вечер открыл роликом с фрагментами из фильмов Марлена Мартыновича, который создали

студенты мастерской Н. Лебедева. Режиссер Николай Лебедев, хоть и не был студентом Мастера, но имел с ним теплые, дружеские отношения, о чем рассказал со сцены.





История глазами учителя и ученика: отражение исторических событий в фильмах М. Ромма и А. Тарковского 1960-х гг.



В.С. Малышев¹

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

ORCID ID: 0009-0005-8168-601X
vgik.rektor@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена режиссерским подходам М.И. Ромма и А.А. Тарковского к отражению на экране исторических событий разных эпох в фильмах 1960-х гг. Представлен сопоставительный анализ документального фильма М. Ромма «Обыкновенный фашизм» (1965) и игровой картины А. Тарковского «Андрей Рублев» (1966). Демонстрируется важность приема эссеизма в раскрытии исторической темы на экране. Делается вывод о необходимости обращения к кинонаследию советского времени в контексте формирования национальной и исторической идентичности у молодого поколения современного российского общества.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

отечественная история, советский кинематограф, историческое кино, М.И. Ромм, А.А. Тарковский

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Малышев В.С. История глазами учителя и ученика: отражение исторических событий в фильмах М. Ромма и А. Тарковского 1960-х гг. // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17, № 4. С. 08–15. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-8-15>

¹ **Владимир Сергеевич Малышев**

доктор искусствоведения, профессор, академик Российской академии образования, и.о. ректора ВГИКа им. С.А. Герасимова. AuthorID: 895202

© В.С. Малышев, 2025

History as viewed by the master and his student: a reflection of historical events in the films of M. Romm and A. Tarkovsky in the 1960s.

Vladimir S. Malyshev¹

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

ORCID ID: 0009-0005-8168-601X
vgik.rektor@yandex.ru

ABSTRACT

The article considers the directorial approaches of M.I. Romm and A.A. Tarkovsky to presenting historical events of different eras on the screen in the films of the 1960s. A comparative analysis of M. Romm's documentary "Ordinary Fascism" (1965) and A. Tarkovsky's fiction film "Andrei Rublev" (1966) is offered. The importance of essayism when tackling historical topics in cinema is demonstrated. The author concludes that turning to the Soviet-era film heritage is highly relevant in the context of developing national and historical identity in the younger generation in contemporary Russian society.

keywords

Russian history, Soviet cinema, historical cinema, M.I. Romm, A.A. Tarkovsky

for citation

Malyshev V.S. History as viewed by the master and his student: a reflection of historical events in the films of M. Romm and A. Tarkovsky in the 1960s. *Vestnik VGIK*, vol. 17, no. 4, 2025, pp. 08–15. (In Russ.) <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-8-15>

¹ **Vladimir S. Malyshev**

Dr. Sci. (Art History), Professor, Member of the Russian Academy of Education, Acting Rector, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK). AuthorID: 895202

ВВЕДЕНИЕ

В 1954 году будущий выдающийся кинематографист Андрей Арсеньевич Тарковский был принят на режиссерское отделение ВГИКа, в мастерскую народного артиста СССР Михаила Ильича Ромма. Так началась творческая биография Тарковского под руководством опытнейшего мастера, работавшего в кино с 1930 года сначала как сценарист, а потом и как режиссер.

Необходимо отметить, что мастера и ученика объединяли широкие познания в области художественного творчества, далеко выходящего за рамки кинематографа. Ромм окончил скульптурный факультет ВХУТЕМАС¹; Тарковский учился в Московском художественном училище памяти 1905 года и в музыкальной школе по классу фортепиано. Постоянное творческое саморазвитие и овладение массой знаний в гуманитарной сфере способствовали созданию обоими творцами кинопроизведений высокой эстетической культуры. Но в данной статье внимание будет обращено на еще один аспект, объединяющий М.И. Ромма и А.А. Тарковского: их отношение к истории, к памяти о прошлом человеческого общества, к историческим событиям в жизни нашей страны.

Этот интерес особенно проявился у двух выдающихся режиссеров разных поколений в период 1960-х, когда в советском обществе происходила переоценка ряда исторических событий, когда появились возможности не только дать объективные оценки тем или иным

моментам истории, но и выразить к ним свое авторское отношение. Впрочем, уже первый сценарий М. Ромма (написанный совместно с Б. Альтшуллером и Н. Жинкиным) фильма «Реванш», поставленного в 1930 году в объединении «Союзкино» режиссером В. Журавлевым, был посвящен историческому событию — Русской революции 1905 года (точнее, на фоне революционных событий развивался сюжет о борьбе пролетариев-подпольщиков с карательными войсками). В дальнейшем в картинах, поставленных М. Роммом в качестве режиссера, проявилась особенность его подхода к отражению на экране исторического материала в виде драматургически захватывающего развития человеческих историй на фоне больших исторических событий. Ведь даже такие «официозные» работы М. Ромма, как «Ленин в Октябре» (1937) и «Ленин в 1918 году» (1939), увлекательны, динамичны и в показе радикальных исторических событий, и во взаимодействии человеческих характеров, и в пристальном внимании к «играющим» историческим деталям [3, с. 9].

Но почему так важно сегодня, спустя многие десятилетия, вновь обратиться к видению и оценке М. Роммом и А. Тарковским событий отечественной истории, отраженным в кинематографических образах? Ответ на этот вопрос дает сама современная действительность, те изменения, которые происходят в российском обществе, необходимость соотнесения актуальных проблем и вопросов новых поколений и разных социальных слоев социума с историей нашей страны как основой национальной и гражданской идентичности. Особенно остро эта проблема стоит в отношении молодых поколений наших соотечественников, и в этом отношении обращение

¹ ВХУТЕМАС — Высшие художественно-технические мастерские. Московское отделение ВХУТЕМАС, где учился М.И. Ромм, было создано в 1920 году.

к кинонаследию советского времени может сыграть огромную положительную роль.

Выдающийся российский историк В.О. Ключевский, видевший глубокую связь между разными сторонами жизни общества и уровнем общественного исторического знания, писал: «Предмет истории — то в прошедшем, что не проходит, как наследство, урок, неконченый процесс, как вечный закон. Изучая дедов, узнаем внуков, т. е., изучая предков, узнаем самих себя. Без знания истории мы должны признать себя случайностями, не знающими, как и зачем мы пришли в мир, как и для чего в нем живем, как и к чему должны стремиться...» [2, с. 375] Этому высказыванию уже более 130 лет (оно относится к 1892 году), но актуальность его вневременна и непреходяща, что подтверждается в том числе в творчестве М. Ромма и А. Тарковского. Особенno историчность мышления проявилась в двух картинах этих режиссеров, созданных в 1960-х и отразивших в кинематографических образах реалии и процессы разных исторических эпох.

Стоит заметить, что Ромм и Тарковский вряд ли могут быть отнесены к «шестидесятникам» в общепринятом понимании этого слова: Ромм — в силу принадлежности к более старшему поколению и внушильного послужного списка картин, снятых в стилистике сталинской эпохи; Тарковский — из-за эстетических установок, более близких западному киномодернизму. Однако новаторский вклад Ромма и Тарковского в развитие советской культуры 1960-х годов несомненен: их картины фундаментально повлияли на образную и мировоззренческую специфику современного отечественного кинематографа, что отразилось и во взглядах на историю общества, на ключевые исто-

рические события и процессы. В 1960-е годы оба режиссера в своем творчестве пошли дальше дискуссий «шестидесятников» о путях развития СССР и социализма. В тот период взгляды Ромма и Тарковского на историю вышли на уровень обобщений целых исторических периодов — обобщений, образность которых напоминала думающим зрителям о той ключевой роли, которую понимание истории должно было играть в их отношении с обществом и самими собой.

ЧЕЛОВЕК НА ФОНЕ ИСТОРИИ

В 1965 году ведущая советская киностудия «Мосфильм» выпускает публицистический документальный фильм М. Ромма «Обыкновенный фашизм»; в 1966 году на этой же студии снимается фильм А. Тарковского «Андрей Рублев» (первоначальное название — «Страсти по Андрею»). Два этих фильма — абсолютно разные по материалу, стилю, режиссерскому подходу, но их объединяет поистине выдающийся синтез экранного отражения исторической фактологии и авторского отношения к ней.

На первый взгляд, Ромму было легче решить поставленные творческие задачи: он выбирал факты для своей режиссерской аргументации из уже существовавшего документального материала эпохи Третьего рейха. Однако сам этот материал, в силу его связи с самым жестоким, антигуманным периодом европейской истории, предполагал значительные ограничения в его показе; съемочной группе приходилось быть максимально осторожной в поиске соответствующих концепции фильма образов.

Здесь уместно вспомнить фильм Ромма «Убийство на улице Данте», вышед-

ший на экраны летом 1956 года. Он также рассказывал об угрозе возрождения фашизма, о важности памяти. Однако достаточно схематичная структура «Убийства», действие которого происходило во Франции времен Второй мировой войны и десятилетие спустя, вызвала критику подавляющей части учеников Ромма, которым он показал свой фильм. По словам одного из них, А. Гордона, «тон задал Андрей Тарковский, резко обрушившись на нелепые театральные костюмы французских крестьян, на недостоверные, чистенькие декорации павильона, на фальшивые диалоги...» [1, с. 49] Трудно сказать, насколько тот конфликт поколений — и исторических эпох — повлиял на смену стиля Ромма в «Обыкновенном фашизме» и, как возможное последствие, на стилистический выбор, сделанный Тарковским в «Андрее Рублеве». Но представляется, что диспут не прошел бесследно и мог привести к определенному пересмотру подхода к экранному отражению истории М. Роммом и будущим поискам киноязыка его учеником.

В «Обыкновенном фашизме», который подводил итог страшной эпохи в истории Европы и всего мирового сообщества, Ромм не предпринимал попыток воссоздания исторической среды из специально сделанных для этого костюмов и декораций. Пойдя по пути документального кино, проложенному в 1920-е годы Эсфирию Шуб, он использовал то, что в искусстве называется «найденный материал», возводя из него необходимые ему идеологические конструкции и связывая их закадровым текстом, который он сам читал с уникальными сатирическими интонациями и который давал тональность всему двухсерийному фильму.

«Облегченная» тональность закадрового текста могла бы вызвать вопросы, но Ромм был более чем убедителен в ее выборе: авторская интонация контрастировала (т. е. создавала звукозрительный контрапункт) со страшными образами нацистского режима, подчеркивая их обыденность и циничность с точки зрения тех, кто имел отношение к их формированию и укоренению в жизни Третьего рейха. А в случае нацистского руководства авторская интонация Ромма ярко обозначала ничтожную сущность тех, кто взялся вершить судьбы мира, прибегая к самым бесчеловечным средствам порабощения и истребления людей.

В «Обыкновенном фашизме» продемонстрирован пример одной из разновидностей эссеизма — метода, перенесенного Роммом из литературы в кино. Эссеизм Ромма объединил в экранной форме конкретность темы, ее глубокую образность, порожденную из исторической перспективы, в которой пережившие нацизм или знающие о нем видят его как общегуманитарную катастрофу, — и личное, но всегда аргументированное отношение к ней интеллигентного, всесторонне думающего и переживающего человека-творца. Режиссер в этой картине выражает не только свой авторский взгляд, но представляет гражданскую и нравственную позицию, способную повлиять на этические и политические взгляды современного и будущих человеческих поколений². Режиссер отбирает и показывает из документального материала (говоря словами М. Ромма в картине) «то, что дает нам возможность вместе с вами

2 Символами обращения к будущим поколениям становятся открывающие фильм детские рисунки и кадры детей и молодежи.

поразмышлять». Ромм действительно строит свой фильм как основу для размышлений, уходя от жесткой структуры повествования. Такую структуру дает сама история, призывающая не забывать, что такое фашизм, что такое бесчеловечность, что такое захватническое стремление к обладанию миром.

Великая Отечественная война стала темой фильма «Сегодня увольнения не будет...» — вгиковской курсовой работы А. Тарковского, поставленной им для Центрального телевидения совместно с А. Гордоном в 1958 году. Точнее, темой работы стала память о прошедшей войне, материально выраженная в найденных во время земляных работ немецких боеприпасах, угрожающих большому советскому городу. Фильм этот продемонстрировал мастерство, которое М. Ромм передал своим студентам, — мастерство не только формальное, но и концептуальное: достоверный минимализм, с которым были поданы образы и персонажи фильма, как бы отрицал ту громоздкую декоративность, которую Тарковский критиковал в «Убийстве на улице Данте». Образы фильма также показывали, что война остается не только как воспоминание, но и как данность, как напоминание о страшном эпизоде истории.

Военная драма «Иваново детство», принесшая Тарковскому международную известность в 1962 году, рассказывала о трагическом столкновении войны и детства. Повествовательная линия фильма — партизанская деятельность юного героя, Ивана, во время военной действительности и его воспоминания о счастливом мирном времени — получает в фильме трагическое окончание в виде обнаружения одним из героев тюремных документов мальчика, найденных в Берлине

в конце войны. Этот трагический эпилог — не просто фрагмент личной истории, но и часть общего народного пути, приведшего, ценой огромных жертв и потерь, к Победе.

Когда же позднее А. Тарковский обратился к событиям более древней истории в картине «Андрей Рублев» (1966), то перед ним всталая иная проблема, касающаяся отражения давних исторических периодов, где мифологизация часто заслоняет те фрагменты исторической фактуры, которые дошли до нашего времени, пусть даже с неизбежными искажениями и допущениями. Первоначальное название фильма — «Страсти по Андрею» — подчеркивало свободную форму замысла А. Тарковского, его стремление к авторской, во многом субъективной трактовке событий, которые практически нельзя было восстановить в деталях, а иногда даже в общем и целом. Сценарий фильма, его образность должны были придать картине форму исторического обобщения, и даже участие в его подготовке таких крупных экспертов-консультантов, как историк-медиевист Владимир Пашуто и искусствовед Михаил Алпатов, не предполагало точности кинематографического изображения средневековой Руси³.

В «Андрее Рублеве» Тарковский идет дальше в поисках всеобъемлющего взгляда на исторический момент и на исторический процесс. Как и его учитель Ромм, Тарковский обращается к более свободной, эссеистской форме киноповествования, позволившей ему представить свой взгляд

3 См.: «Андрей Рублев» — история создания фильма — архивные документы (часть 2). URL: <https://www.mosfilm.ru/about/news/sozdanie-filma-andrey-rublev-arkhivnye-dokumenty-chast-2/> (дата обращения: 03.10.2025).

на судьбоносный период русской истории — период перехода от еще сохранившегося в народе язычества к установлению православного христианства, от Удельной Руси к централизации государства. Картина поднимала тему освобождения от татаро-монгольского ига, трудностей обретения свободы и независимости, т. е. начала формирования национальной русской идентичности. И так же, как Ромм, Тарковский обращает внимание на человека, на человеческую личность, на обстоятельства его жизни на фоне больших исторических событий. И в этом смысле подход режиссера обретает поистине вневременную универсальность: «В фильме о Рублеве... мне хочется выразить страдания и томление духа художника в том виде, как понимаю их я, исходя из времени и проблем, связанных с нашим временем. Даже если бы я задался целью именно восстановить время Андрея и смысл его страдания и обретения, все равно я не смог бы уйти от сегодня...» [5, с. 258] (курсив А. Тарковского сохранен).

В «Андрее Рублеве» есть много интонационных нюансов: этому фильму вряд ли бы подошла та единая интонация, которую Ромм выбрал для подведения публицистических итогов исторического периода, закончившегося поражением зла, опасного своим возможным возрождением. В фильме Тарковского интонационная сложность является отражением переходности момента и неопределенности дальнейшего исторического развития, но это интонация, вселяющая надежду на возрождение и дальнейшее развитие народа через его духовное начало. Мощной метафорой русской духовности в «Андрее Рублеве» становятся сцены Страстей Христовых и Распятия на заснеженной русской земле. Недаром фильм

«Андрей Рублев» был воспринят как начало «религиозного ренессанса» [4, с. 14] в отечественном кинематографе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Посвященные истории кинематографические работы М.И. Ромма и А.А. Тарковского 1960-х годов вряд ли продуктивно анализировать в контексте «классических» исторических жанров. Часто история пересекает жанровые границы кино, становясь или ярким фоном, или идеологическим, или духовным сюжетным стержнем фильма. В первую очередь это можно сказать об относительно недавних исторических событиях, влияние которых так или иначе ощущается в жизни общества и по сей день. Так, в год 80-летия Победы мы не можем не говорить о столь ощутимом по-прежнему для нашей страны и всего мира наследии Великой Отечественной войны. В фильме «Обыкновенный фашизм» Михаил Ромм наглядно и убедительно показал истоки того зла, против которого боролся наш народ и другие народы мира и которое было жертвенно и героически побеждено.

И М.И. Ромм, и его ученик А.А. Тарковский в двух своих шедеврах середины 1960-х годов пришли к разным формам исторического эссе: Ромм — к изобличению и стремлению понять истоки организованной в недрах великой европейской культуры бесчеловечности, Тарковский — к историческому оптимизму, даже если оптимизм этот рождается в муках и страданиях. Непростой, не поверхностный патриотизм Андрея Тарковского был оценен не всеми его соотечественниками, так же как не без оговорок была воспринята страстная антифашистская убежденность его учителя.

Погруженный в исторический процесс рождения великой культуры патриотизм не просто присутствует в «Андрее Рублеве» А. Тарковского — он является его сутью, оттеняя и дополняя тот идеологический и нравственный пафос, которым пронизан фильм М. Ромма «Обыкновенный фашизм».

ЛИТЕРАТУРА

1. Гордон А. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. М.: Вагриус, 2007. 384 с.
2. Ключевский В.О. Афоризмы и мысли об истории // Ключевский В.О. Сочинения: в 9 т. М.: Мысль, 1990. Т. 9. Материалы разных лет. 525 с.
3. Малышев В.С. Советские исторические фильмы как инструмент просвещения и воспитания современной молодежи // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16, № 1. С. 6–14.
4. Семерчук В. Христианский кинословарь: 1909–1999. М.: Госфильмофонд, 2000. 279 с.
5. Тарковская М. Осколки зеркала. М.: Вагриус, 2006. 416 с.

REFERENCES

1. Gordon, A. Ne utolivshij zhazhdy': Ob Andree Tarkovskom [The one who did not quench his thirst: About Andrei Tarkovsky]. Moscow, Vagrius Publ., 2007. 384 p. (In Russ.)
2. Klyuchevskij, V.O. Aforizmy i my'sli ob istorii [Aforisms and thoughts about history]. Klyuchevskij V.O. Sochineniya [Works:]: v 9 vol. Moscow, My'sl` Publ., 1990. V. IX. Materialy` razny`x let. 525 p. (In Russ.)
3. Maly'shev, V.S. Sovetskije istoricheskie fil'my` kak instrument prosveshheniya i vospitaniya sovremennoj molodezhi [Soviet historical films as a tool for educating modern youth], Vestnik VGIK, vol. 16, no. 1, 2024, pp. 6–14. (In Russ.)
4. Semerchuk, V. Xristianskij kinoslovar': 1909–1999. [The Christian Film Dictionary: 1909–1999]. Moscow, Gosfil`mofond Publ., 2000. 279 p. (In Russ.)
5. Tarkovskaya, M. Oskolki zerkala [Mirror Fragments]. Moscow, Vagrius Publ., 2006. 416 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **04.10.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **24.10.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **27.10.2025**

Фильмы «перелома» конца 80–90-х годов XX века как поиск доминанты национально-культурной идентичности



В.В. Марусенков¹

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

ORCID ID: 0009-0009-5724-2936
mar-in@yandex.ru

Аннотация

Статья представляет собой многоаспектное исследование трансформационных процессов в отечественном кинематографе периода 1987–1999 годов, рассматриваемых через призму формирования новых моделей национально-культурной идентичности. На материале ключевых фильмов эпохи — «Асса» С. Соловьева, «Маленькая Вера» В. Пичула, «Интердевочки» П. Тодоровского, «Утомленные солнцем» Н. Михалкова, «Брат» и «Брат 2» А. Балабанова — анализируется сложный диалектический процесс распада советской идентичности и становления новых идентификационных стратегий.

Ключевые слова

кинематограф периода перестройки, национально-культурная идентичность, социокультурный кризис, коллективное бессознательное, кинематограф 1990-х годов, диалог культурных парадигм, кризис идентичности

Для цитирования

Марусенков В.В. Фильмы «перелома» конца 80–90-х годов XX века как поиск доминанты национально-культурной идентичности // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17, № 4. С. 16–28.

[10.69975/2074-0832-2025-66-4-16-28](https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-16-28)

¹ **Вячеслав Валентинович Марусенков**

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

The "Turning-Point" Films of the Late 1980s and 1990s as a Search for the Dominant in National and Cultural Identity

Vyacheslav V. Marusenkov¹

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

ORCID ID: 0009-0009-5724-2936
mar-in@yandex.ru

ABSTRACT

This article presents a multidimensional study of the transformation processes in Russian cinema of 1987-1999, viewed through the lens of the emerging new models of national and cultural identity. Based on the key films of the era — "Assa" by S. Solovyov, "Little Vera" by V. Pichul, "Intergirl" by P. Todorovsky, "Burnt by the Sun by" N. Mikhalkov and "Brother" and "Brother-2" by A. Balabanov — the complicated dialectical process of the disintegration of Soviet identity and the establishing of new identification strategies is analyzed.

keywords

Perestroika cinema, national and cultural identity, social and cultural crisis, collective subconscious, cinema of the 1990s, dialogue of cultural paradigms, identity crisis

for citation

Marusenkov V.V. The "Turning-Point" Films of the Late 1980s and 1990s as a Search for the Dominant in National and Cultural Identity. *Vestnik VGIK*, vol. 17, no. 4, 2025, pp. 16–28.
(In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-16-28>

¹ **Vyacheslav V. Marusenkov**

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

Кинематограф конца 1980–1990-х годов в России представляет собой уникальный культурный феномен, отражающий сложный процесс поиска новой национально-культурной идентичности в условиях распада советской системы. Фильмы этого периода, такие как «Асса» Сергея Соловьева (1987), «Маленькая Вера» Василия Пичула (1988), «Интердевочка» Петра Тодоровского (1989), «Утомленные солнцем» Никиты Михалкова (1994), «Брат» (1997) и «Брат 2» (2000) Алексея Балабанова образуют многомерный дискурс кризиса и возрождения национального самосознания. Эти фильмы, различные по эстетике и проблематике, объединены общим поиском доминанты национально-культурной идентичности в ситуации, когда прежние советские координаты оказались разрушены, а новые еще не сформированы. Их анализ позволяет проследить диалектику распада и созидания идентичности, где кризис становится условием для поиска новых форм культурной и национальной самоидентификации.

Состояние отечественного кинематографа в конце 1980-х годов наглядно демонстрирует радикальный перелом, знаменующий собой конец целой эпохи и болезненный переход к новым, рыночным условиям существования. Генезис данного явления был обусловлен комплексом взаимосвязанных факторов, где центральными стали резкая смена общественно-политической парадигмы, экономические трудности населения, а также «кинобум» ранее запрещенных фильмов и взрывной рост популярности зарубежной продукции, что привело к радикальной переориентации зрительских интересов и распаду единого зрительского пространства. Как справедливо пишет Н.Э. Шишкин: «Крах советской идеоло-

гии сделал бессмысленными дискуссии о границах дозволенного в кинематографе» [4, с. 156].

Фильмы этого времени действительно выполняли важнейшую историко-культурную миссию: они интенсивно искали новый кинематографический язык, осваивали новую, ранее табуированную тематику (ревизия истории, острая социальная проблематика, психологизм) и экспериментировали с новыми формами художественной реализации.

Парадоксальным образом, интенсивные творческие поиски кинематографистов периода поздней перестройки, направленные на обновление языка и тематики, содержали в себе имманентное противоречие, которое в конечном итоге способствовало отчуждению массового зрителя. Девальвация прежних идеологических скреп и тотальная ревизия исторического и социального опыта, ставшие центральными темами «нового кино», привели к глубокому ценностному разлому между экраном и аудиторией.

Новая художественная парадигма, несмотря на свою культурную значимость, объективно стала одним из факторов утраты массовой аудитории отечественного кинематографа. Этот процесс усугублялся параллельным «открытием» рынка для дешевой зарубежной (в первую очередь голливудской) продукции, которая предлагала аудитории четкие жанровые конвенции, простые нарративы и эффектную зрелищность — то, от чего отечественный авторский кинематограф в тот момент сознательно отказался.

Кульминацией системного кризиса отечественного кинематографа на рубеже 1980–1990-х годов стала не просто фрагментация, но масштабная эрозия традиционной зрительской базы, что проявилось

даже в таких знаковых работах эпохи, как «Асса» Сергея Соловьева.

Показательно, что эпизод со снегопадом в Ялте во время съемок фильма (1987, выпуск 1988), изначально воспринимавшийся как техническая помеха, был органично трансформирован творческой группой в мощную художественную метафору. Эта импровизационная находка, с одной стороны, демонстрировала высокий профессиональный уровень кинематографистов, способных превратить случайность в значимый идеально-образный элемент, но с другой — символизировала нарастающий разрыв между художественным поиском и массовым зрительским восприятием.

Парадокс заключался в том, что в момент тотального распада институциональных основ кинематографа рождались глубокие символические образы, подобные снежному пейзажу Ялты как визуализации «остановившегося времени».

В результате возникла уникальная атмосфера «безвременья» и эфемерности. Привычный курортный топос Ялты, покрытой снегом, визуализирует состояние социального и культурного распада, «остановки времени» на рубеже эпох. В этом хронотопическом разрыве, в этой аномальной, почти сюрреалистической обстановке и разворачивается ключевое для фильма событие — встреча героини Татьяны Друбич (спутницы «цеховика» Крымова) с «Нечто новым».

Это «Нечто» (персонифицированное в образе Бананана) символизирует иное, свежее, нонконформистское начало, прорывающееся сквозь застывшие и декадентские формы позднесоветской реальности. Таким образом, случайный снегопад, будучи запечатленным, перестает быть просто погодным явлением

и превращается в мощную визуальную метафору кризиса идентичности, очищения и зарождения новых, еще не оформленных культурных кодов в пространстве советского «позднесоветского» кинематографа.

Образ Бананана в фильме Сергея Соловьева представляет собой яркую презентацию формирующейся контркультуры в условиях позднесоветского социокультурного кризиса. Бананан существует в рамках автономного микрокосма, характеризующегося нонконформистской идентичностью: его самобытная стилистика, проявляющаяся во внешнем виде, манере поведения и музыкальном творчестве, маркирует сознательный отказ от доминирующих социальных кодов. Его аутентичное мировоззрение находит выражение в песнях, построенных на минималистичной поэтике и абсурдистских образах, что становится формой сопротивления идеологической и эстетической рутине.

Его гибель в finale носит символический характер, знаменуя невозможность интеграции маргинальной контркультуры в распадающуюся реальность конца 1980-х годов. Аналогичная судьба постигает и других персонажей: крах Крымова (Станислав Говорухин) олицетворяет тупиковость модели псевдокапитализма в условиях советской системы, в то время как судьба Алики (Татьяна Друбич) отражает травму поколения, оказавшегося между эпохами, — утрату безопасности прежней жизни при отсутствии гарантий нового начала. Финальный акт фильма Сергея Соловьева «Асса» представляет собой глубоко продуманный режиссерский жест, обладающий значительным символическим потенциалом для современной ему аудитории. Кульминацион-

ная смена нарратива — замещение гибели персонажа Бананана кадрами с Виктором Цоем — выполняет ключевую функцию смыслового переноса.

Этот монтажный прием осуществляется мощную подмену: зритель лишается функционального катарсиса, но вместо этого обретает живую, реальную икону формирующегося культурного пласта. В. Цой в кадре — это уже не актер, играющий роль нонконформиста, а подлинный творческий субъект, воплощающий в своей личности и деятельности те же ценности аутентичности и независимости, что и его экраный предшественник. Как пишет С.А. Смагина: «...особое звучание получают фильмы, где рок-музыкант не исполнитель (или не только исполнитель), но и художественный образ — экранный герой» [2, с. 81].

Соловьев совершает важнейший перенос зрительской идентификации: от сопреживания трагической судьбе отдельного персонажа к признанию жизнестойкости и продуктивности целого контекстуального движения, которое этот персонаж репрезентирует. Сопоставление финалов двух ключевых фильмов переломной эпохи — «Ассы» Сергея Соловьева и «Маленькой Веры» Василия Пичула — раскрывает диалектику культурного процесса конца 1980-х годов. Если «Асса» завершается не крахом, а утверждением новой культурной парадигмы, где уход Бананана знаменует начало материализации его духа в фигуре Виктора Цоя как реального творца, то «Маленькая Вера» представляет собой иной полюс художественного осмысления действительности. Фильм Пичула, являясь знаковым феноменом позднесоветского кинематографа, обладает непреходящей ценностью благодаря отказу от дидактической пря-

молинейности в пользу сложной многослойной структуры, актуализирующей глубинные социально-психологические пласти реальности.

Парадоксальным образом оба фильма, столь различные по художественной поэтике, фиксируют один исторический момент: «Асса» — через утверждение новой культурной силы, входящей в общественное пространство как полноправный элемент обновляющегося ландшафта, а «Маленькая Вера» — через беспощадную диагностику распада старой системы социальных отношений.

Фильм Василия Пичула стал не просто отражением действительности, но активным участником общественной дискуссии, катализируя обсуждение тем, прежде находившихся на периферии публичного поля, — сексуальности, молодежного нигилизма, кризиса института семьи, деградации городской среды.

Фильм «Маленькая Вера» представляет собой антропологически точную реконструкцию повседневности позднесоветского провинциального города (номинально — неуказанного, но легко узнаваемого Мариуполя). Художественная сила картины заключается в ее кажущейся ординарности: режиссер показывает типичные социальные практики молодежи 1980-х — посещение дискотек, свободное общение с противоположным полом, следование актуальным модным трендам.

Ключевым сюжетообразующим элементом становится эпизод с обнаружением долларов у главной героини. Для современного зрителя эта сумма может казаться незначительной, но в контексте позднесоветской экономики, где иностранная валюта являлась не просто денежным эквивалентом, но символом запретного,

связью с иным миром, ее обнаружение становится триггером семейной катастрофы. Реакция родителей Веры (блестящие сыгравших Людмилой Зайцевой и Юрием Назаровым) — не просто бытовой скандал, а глубокий экзистенциальный шок, раскрывающий генерационный разрыв и кризис советской моральной парадигмы.

Через этот конфликт происходит знакомство героини с персонажем Андрея Соколова, представляющим принципиально иную социальную реальность. Его характерные черты — образованность, устойчивое положение в системе, благополучная семейная среда — маркируют его как представителя советской элиты или протобуржуазии. Его появление в жизни Веры символизирует столкновение двух миров: маргинализированного провинциального существования и привилегированного столичного мира, обладающего доступом к дефицитным благам — как материальным, так и культурным.

«Маленькая Вера» раскрывает важнейший социокультурный конфликт эпохи заката СССР через столкновение двух мировоззренческих парадигм. Встреча главной героини с Сергеем представляет собой не просто романтическую коллизию, но символическое пересечение различных социальных вселенных: провинциального маргинального существования и столичной протобуржуазной среды.

Их взаимоотношения, образно описываемые как соединение «льда и пламени», становятся катализатором глубинных социальных противоречий. Примечательно, что первоначальный зрительский интерес к фильму во многом определялся скандальной репутацией первой в советском кинематографе откровенной сексуальной сцены. Однако при современном анализе становится очевидным, что эта сцена

выполняет не столько развлекательную, сколько смыслообразующую функцию, обозначая момент краха запретов и визуализируя антропологический сдвиг в общественном сознании.

Дополнительным конфликтным фактором выступает фигура брата Веры, чьи действия подчеркивают механизмы коллективной ответственности и патриархального контроля, характерные для закрытых провинциальных сообществ. Его вмешательство становится катализатором трагическойвязки, обнажая несовместимость двух социальных систем — архаичной коллективистской морали и рождающегося индивидуалистического этоса.

Финальный акт семейной катастрофы в фильме «Маленькая Вера», кульминирующий в импульсивной попытке убийства Сергея отцом Веры, представляет собой не просто драматическую связку, но глубокую социокультурную метафору. Данный эпизод маркирует тотальный разрыв между двумя мирами, разделившими позднесоветское общество: архаичным патриархальным укладом, основанным на эмоциональной импульсивности и коллективистском контроле, и индивидуалистическим сознанием, характеризующимся ироническим отношением к реальности и перформативностью социальных ролей.

Важнейшую роль в художественной организации конфликта выполняет виртуозно выстроенный визуальный ряд, где постоянно присутствующий в кадре дизельный поезд, движущийся по замкнутому кругу, функционирует как комплексный пространственно-символический образ. Этот повторяющийся мотив создает многомерную систему значений: во-первых, он формирует эффект клаустрофии, представляя мир провинциального

города как ограниченное, замкнутое пространство, лишенное выхода; во-вторых, он развивает метафору исторического тупика, где циклическое движение символизирует исчерпанность советского проекта и его неспособность к качественному развитию; в-третьих, он выполняет функцию символического контрапunkта — в ключевые моменты драмы (такие как сцена побега Сергея из больницы) навязчивое присутствие поезда акцентирует предопределенность происходящего, подчеркивая, что личные трагедии являются частью единого, неотвратимого круговорота социального распада.

Диалектика художественного осмысливания кризиса советской идентичности в кинематографе конца 1980-х годов находит свое полное выражение при сопоставлении двух ключевых картин эпохи. Если «Маленькая Вера» Василия Пичула выступает как сложно организованный философский текст, где микросюжет частной семейной трагедии раскрывается до уровня макрометафоры исторического тупика, фиксируя момент окончательного распада советской социальной ткани, то «Интердевочка» Петра Тодоровского представляет собой иной ракурс анализа того же кризиса. Кинокартина Тодоровского, являясь комплексным культурным текстом, зафиксировала антропологический сдвиг в сознании позднесоветского общества через призму феномена двойной идентичности, воплощенного в образе героини Елены Яковлевой.

Этот раскол личности выступает метафорой социокультурного распада, где традиционная советская моральная парадигма сталкивается с новыми ценностями pragmatизма и меркантилизации человеческих отношений.

Особую значимость приобретает международный нарративный контекст, раскрывающий механизмы мифологизации Запада как пространства возможностей и одновременно — кризис легитимных социальных лифтов в позднесоветском обществе. Тодоровский виртуозно сочетает документалистскую точность в реконструкции повседневности с глубокой психологической разработкой характеров, создавая многомерное художественное пространство.

Фильм одновременно является и историческим документом эпохи распада СССР, и исследованием трансформации гендерных ролей и телесности как инструмента социальной мобильности, а также предвосхищает последующие модификации постсоветского периода. «Интердевочка» фиксирует момент тотальной ценностной трансформации, когда традиционные моральные координаты утрачивают силу, а новые этические ориентиры еще не сформированы, создавая экзистенциальный вакуум, заполняемый pragmatическими стратегиями выживания и пересборки идентичности в условиях системного кризиса.

Феномен, представленный Петром Тодоровским, для советского зрительского сознания конца 1980-х годов обладал характеристиками культурного нонсенса. Впервые после дореволюционного кинематографа на экран возвращался табуированный образ женщины, сознательно использующей сексуальность как инструмент социальной мобильности и экономического выживания. Эта нарративная стратегия осуществляла радикальный разрыв с предшествующей традицией советского кинематографа, где подобные сюжеты были абсолютно невозможны в силу жестких идеологических ограничений.

Тодоровский избегает как морализаторского осуждения, так и романтизации ситуации. Его позиция может быть охарактеризована как социально-антропологическая — он исследует механизмы выживания и адаптации личности в условиях цивилизационного слома. Режиссер фиксирует рождение новых социальных практик и моделей поведения, которые станут доминирующими в последующий постсоветский период.

Это кинематографическое высказывание следует рассматривать в контексте общей тенденции позднесоветского искусства к демифологизации советской реальности. Фильм становится частью нового культурного процесса — тотальной ревизии социальных табу и художественного освоения прежде запретных тем, характеризующих эпоху перестройки.

Частная история Тани становится антропологическим исследованием механизмов социальной адаптации в условиях цивилизационного коллапса, где формально осуждаемые практики предстают как единственно возможные формы сохранения человеческого достоинства.

Эмиграционный нарратив в фильме Петра Тодоровского «Интердевочка» раскрывает диалектику физического освобождения и экзистенциальной потери, демонстрируя фундаментальную невозможность тотального разрыва с культурно-ментальным базисом. Несмотря на кажущийся успех — переход от советской действительности к благополучной шведской реальности, — фильм выстраивает систему оппозиций между физическим и ментальным пространством, материальным благополучием и экзистенциальным вакуумом, индивидуальным успехом и коллективной идентичностью.

Финальная часть фильма обладает характеристиками трагедии: героиня оказывается в перманентном состоянии, утратив связь с советской реальностью, но не обретя подлинной принадлежности к западному обществу. Ее экзистенциальная тоска становится метафорой исторической травмы поколения, оказавшегося между двумя цивилизационными проектами. Тодоровский осуществляет важное культурологическое предостережение, показывая, что критика советской системы не должна автоматически означать романтизацию Запада, а подлинная свобода требует не только физического перемещения, но и глубинной трансформации сознания, невозможной в условиях тотального разрыва с культурными корнями.

Эволюция отечественного кинематографа демонстрирует парадоксальное сочетание резких внешних изменений с сохранением глубинных художественных принципов. Если рубеж 1980–1990-х годов ознаменовался явным стилистическим разрывом с советской традицией, то последующие три десятилетия показали удивительную преемственность фундаментальных эстетических основ.

Переход от советского к российскому кинематографу представляет собой не моментальный разрыв, а протяженный процесс трансформации с многослойными временными границами, где элементы разных систем сосуществовали и взаимопроникали. Именно в этом контексте особую значимость приобретают такие фильмы, как «Утомленные солнцем» Никиты Михалкова (1994), которые представляют собой художественные высказывания, требующие осмысления в рамках социокультурного перехода 1990-х годов.

Данная картина осуществляется глубокое историко-философское исследование

национальной идентичности через ретроспективное осмысление ключевых периодов российской истории, демонстрируя, как кинематограф этого периода не просто фиксировал трансформационные процессы, но и активно участвовал в переосмыслинии исторического опыта.

Михалков, обращаясь к ретроспективному анализу исторических травм, создает художественное пространство для осмысливания преемственности и разрывов в национальной идентичности, тем самым участвуя в формировании новых культурных парадигм. Этот подход демонстрирует, что кинематограф 1990-х годов функционировал как важнейший инструмент рефлексии над сложными процессами социокультурного перехода, соединяя в себе элементы как уходящей советской, так и формирующейся российской художественной системы. «Утомленные солнцем», функционируя как многослойная семиотическая структура, использует исторический антураж сталинской эпохи в качестве и точки входа в травматическое прошлое, и механизма деконструкции революционной мифологии, а также пространства для анализа антропологии власти. Любовный треугольник в фильме трансформируется в метафору политических отношений, где интимное становится моделью социального, а власть предстает персонифицированным механизмом реализации личностных амбиций.

«Утомленные солнцем» представляет собой сложное философское исследование механизмов исторического перехода, где ключевым объектом анализа становится процесс трансформации мироустройства, а не просто констатация политических репрессий. Картина раскрывает диалектику соприкосновения старого и нового миров через микроисторию, в которой дачное

пространство функционирует как символический хронотоп — изолированная локация становится моделью общества в миниатюре, где происходят фундаментальные изменения, сохраняются элементы прежнего уклада при возникновении новых социальных отношений, и ставятся дискурсы революционного романтизма с pragmatизмом тоталитарной системы.

Особую значимость приобретает исследование механизмов преемственности: фильм демонстрирует, как элементы старого мира (культурные коды, межличностные отношения, этические нормы) инкорпорируются в новую реальность, создавая гибридные формы существования. Дачная среда становится идеальной лабораторией для наблюдения этого процесса, сочетая видимость приватности с фактическим проникновением государственного насилия, иллюзию сохранения дореволюционных культурных паттернов с неизбежностью их трансформации, личные драмы как отражение макросоциальных процессов.

Никита Михалков осуществляет глубокий анализ социального института, демонстрируя удивительную устойчивость социальных структур и практик, сохраняющихся, несмотря на радикальные политические изменения. Окружение жены Котова репрезентирует тот пласт общества, для которого формальная смена политического строя не привела к существенной трансформации повседневных практик и мировоззренческих парадигм.

Историческая ретроспектива, предлагаемая фильмом, показывает революцию 1917 года как замену «одного солнца на другое» при сохранении фундаментальных социальных механизмов, феномен XX съезда как закономерное

следствие инерции дореволюционных социальных практик и перманентное воспроизводство патриархальных семейных структур в новых идеологических оболочках. Михалков создает модель циклической исторической памяти, где прошлое постоянно присутствует в настоящем через культурные и социальные практики, революционные изменения оказываются поверхностными относительно глубинных социальных структур, а традиционные элиты демонстрируют удивительную способность к адаптации и сохранению влияния.

Этот анализ позволяет переосмыслить природу социальных изменений в России, показывая, что под видимостью политических трансформаций сохраняются глубинные социальные и культурные константы, определяющие национальную идентичность в ее исторической перспективе.

Персонаж, исполненный Ингеборгой Дапкунайте, представляет собой архетипическую вневременную структуру, воплощающую константу социального бытия периода политических трансформаций. Ее семья, а более всего персонаж Вячеслава Тихонова функционируют как элементы этой перманентной системы, где индивидуальные акторы могут меняться, но фундаментальные социальные роли и отношения сохраняют незыблемость.

Фильм осуществляет философское осмысление исторического процесса как циклического феномена, где социальные институты воспроизводятся через смену персонального состава, культурные коды проявляют удивительную устойчивость к идеологическим воздействиям, а коллективная усталость становится постоянным состоянием об-

щества в условиях перманентной трансформации. Михалков создает модель «вечного возвращения» социального, где каждая историческая эпоха генерирует собственные мифологии модернизации, воспроизводит фундаментальные структуры и сталкивается с глубинными культурными кодами.

Этот анализ позволяет интерпретировать российскую историю не как линейный прогресс, а как перманентное напряжение между новаторством и традицией, где внешние изменения лишь маскируют устойчивость базовых социальных механизмов. Завершая эпоху художественного осмысливания социальных трансформаций 1990-х годов, фильм «Утомленные солнцем» становится метафорой национального исторического опыта, фиксирующей парадокс постоянства в условиях перманентных изменений. Эта картина подводит своеобразную черту под многолетними поисками кинематографа в осмысливании природы социальных трансформаций, одновременно открывая путь новым художественным стратегиям, которые нашли свое полное выражение в творчестве дуэта Алексея Балабанова и Сергея Сельянова.

Их совместные работы функционируют как диагностические инструменты, вскрывающие антропологический кризис постсоветского общества, ценностный вакуум переходной эпохи и фундаментальную коллизию между архаическими и модернизационными импульсами.

Балабанов в своих фильмах «Брат» и «Брат 2» исследует предельные состояния социальной маргинальности, этической двусмыслинности, экзистенциального отчаяния и исторической дезориентации. Его творчество осуществляет последовательную деконструк-

цию национальных мифов — романтизации криминального мира 1990-х, мифологем «нового русского» и иллюзий о возможности простых решений в условиях системного распада.

Фильм «Брат» становится точкой невозврата и своеобразным эстетическим водоразделом, маркирующим исчерпанность определенного типа социальной критики и натуралистического подхода. Эта картина демонстрирует невозможность дальнейшего движения по пути эскалации натурализма и острую необходимость поиска новых художественных языков и нарративных стратегий.

Творчество дуэта Балабанов-Сельянинов представляет собой не просто этап, но фундаментальный рубеж, после которого отечественный кинематограф столкнулся с необходимостью переосмысливания своих отношений с социальной реальностью, формулирования альтернативных проектов национальной идентичности и развития новых форм художественного высказывания.

Феномен успеха фильмов Алексея Балабанова «Брат» (1997) и «Брат 2» (2000) представляет собой уникальный кейс трансформации кинодистрибуторских моделей в период системного кризиса российского кинопроката конца 1990-х — начала 2000-х годов. Данная ситуация характеризуется парадоксальным сочетанием институционального коллапса традиционной системы кинопроката, выражавшегося в фактическом отсутствии национальной дистрибуторской сети, массовом закрытии кинотеатров и отсутствии эффективных маркетинговых механизмов, с возникновением альтернативных каналов дистрибуции в виде стихийного видеопроката как доминирующей формы потребления, пиратского

распространения как социального феномена и формирования «сарафанного радио» как основного промомеханизма.

Феномен культурного запроса на образ Данилы Багрова в исполнении Сергея Бодрова — младшего представляет собой сложный социокультурный феномен, возникший как коллективная психологическая компенсация травмы постсоветского транзита. Как пишет А.П. Петрова: «...в контексте 1990-х годов фильм был скорее исключительным событием, герой которого понял механизм существования в новой реальности и ответил на вопросы, мучившие нацию» [2, с. 81]. В условиях системного ценностного вакуума, кризиса идентичности и социальной аномии этот персонаж-архетип воплотил глубинные потребности общества в справедливости вне институциональных рамок, моральной ясности в условиях этической неопределенности и силе как ответе на ощущение коллективной беспомощности.

Успех «Брата» показывает, как в условиях институционального кризиса культурное производство становится полем стихийного формирования новых идентичностей и компенсаторных мифологий, отражающих неосознанные коллективные потребности общества в переходный период.

Фильмы стали точкой кристаллизации постсоветской идентичности, маркером завершения определенного этапа социальной трансформации и предупреждением о пределе определенного типа культурной рефлексии. Они демонстрируют исчерпанность бинарных оппозиций (свой/чужой, право/беззаконие), кризис традиционных моральных координат и тупиковость насилия как способа решения социальных проблем.

Балабанов создал культурный «коллол», обозначивший необходимость переосмыслиния путей национального развития, важность поиска новых этических оснований и пределы редукционистского понимания социальной реальности.

Анализ кинематографа периода «великого перелома» конца 1980–1990-х годов демонстрирует, что фильмы этого времени стали активными участниками процесса конструирования новой национально-культурной идентичности, выполняя ключевые диагностическую, ретроспективную, прогностическую и терапевтическую функции. Рассмотренные произведения — «Асса», «Маленькая Вера», «Интердевочка», «Утомленные солнцем» и «Брат», «Брат 2» — образуют сложный диалектический комплекс, в котором различные модели идентичности вступают в диалог и противоречие, демонстрируя, что новая российская идентичность формировалась как синтез культурных импульсов, маргинального опыта, экономической адаптации, исторической рефлексии и мифологического творчества.

Этот кинематографический поиск оказался пророческим — он предвосхитил многие вопросы и противоречия, продолжающие определять национальное самосознание, и заложил основы полифонической модели российской идентичности, способной вмещать в себя противоречивые элементы: ностальгию и футуризм, традицию и новаторство, локальность и глобальность. Как пишет В.Ю. Мехонюшин: «Мифологизированная экранная культура имеет дело с реконструкцией реальности, где старая традиция не разрушается, но модернизируется, поглощается, получает новый нарратив» [1].

Таким образом, кинематограф 1990-х не просто фиксировал распад старой и становление новой идентичности, но и сам стал важнейшим инструментом этого процесса, предложив обществу языки для самопонимания и культурные коды для самоописания в эпоху радикальных трансформаций, создав многоголосый дискурс о природе национального бытия в постсоветском мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мехонюшин В.Ю. Миф в экранной культуре «девяностых» и «нулевых» // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2021 № 1. URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/18KLSK121.pdf> (дата обращения: 19.08.2025). EDN GGQUJN.
2. Петрова А.П. Эволюция образа киногероя в отечественном кинематографе XX века // Международный журнал исследований культуры. 2021. № 2 (43). С. 60–86. DOI: 10.52173/2079-1100_2021_2_60.
3. Смагина С.А. «Пламени нет, остался дым»: образ рок-музыканта в современном российском кинематографе. Вестник ВГИК. 2024. Т. 16, № 2. С. 80–94. DOI: 10.69975/2074-0832-2024-60-2-80-94. EDN DXRMJF.
4. Шишкин Н.Э. Отечественные печатные издания о видео 1980–1990-х гг. // Вестник Моск. ун-та. Серия 10. Журналистика. 2023. № 1. С. 142–163. DOI: 10.30547/vestnik.journl.1.2023.142163.

REFERENCES

1. Mexonoshin, V.Yu. Mif v e`krannoj kul`ture “devyanosty`x” i “nulevy`x” [Myth in the screen culture of the “nineties” and “zero”]. Mir nauki. Sociologiya, filologiya, kul`turologiya, no. 1, 2021. Available at: <https://sfk-mn.ru/PDF/18KLSK121.pdf> (Accessed 19 August 2025). EDN GGQUJN. (In Russ.)
2. Petrova, A.P. E`voljuciya obraza kinogeroya v otechestvennom kinematografe XX veka [The Evolution of the Image of a Movie Hero in Russian Cinema of the 20th Century]. Mezhdunarodny`j zhurnal issledovanij kul`tury, no. 2 (43), 2021, pp. 60–86. DOI: 10.52173/2079-1100_2021_2_60 (In Russ.)
3. Smagina, S.A. “Plameni net, ostalsya dy`m”: obraz rok-muzy`kanta v sovremennom rossiskom kinematografe [“There Is No Flame, Only Smoke Lingers”: the Image of a Rock Musician in Modern Russian Cinema], Vestnik VGIK, vol. 17, no. 4, 2025, pp. 80–94. DOI: 10.69975/2074-0832-2024-60-2-80-94. EDN DXRMJF. (In Russ.)
4. Shishkin, N.E. Otechestvenny`e pechatny`e izdaniya o video 1980–1990-x gg. [Domestic Printed Media on Video in the 1980s and 1990s.]. Vestnik Mosk. un-ta. Seriya 10. Zhurnalistika, 2024, no. 1, 2024, pp. 142–163. DOI: 10.30547/vestnik.journ.1.2023.142163. (In Russ.).

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **06.09.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **07.10.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **10.10.2025**



Михаил Матюшин и раннесоветский кинематограф: точки пересечения



С.А. Уваров¹

Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 125009, Россия, Москва, ул. Большая Никитская, д. 13/6.

Музей петербургского авангарда (Дом М.В. Матюшина), 197022, Россия, Санкт-Петербург, ул. Профессора Попова, д. 10.

ORCID ID: 0000-0003-3142-9080

s.uvarov@me.com

Аннотация

В статье рассматриваются идеи художника и композитора русского авангарда Михаила Матюшина, касающиеся кинематографа и перекликающиеся с концепциями Сергея Эйзенштейна. Тексты Матюшина, затрагивающие тему кино, анализируются в контексте его творчества и сопоставляются с манифестом «Заявка. Будущее звуковой фильмы». Исследование демонстрирует общность подходов двух авангардистов к созданию звукозрительного контрапункта. Ряд фактов и документов вводятся в научный оборот впервые.

Ключевые слова

М.В. Матюшин, С.М. Эйзенштейн, немое кино, «Заявка», русский авангард, «Победа над Солнцем», экспериментальный театр

Для цитирования

Уваров С.А. Михаил Матюшин и раннесоветский кинематограф: точки пересечения // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17, № 4. С. 29–39.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-29-39>

¹ Сергей Алексеевич Уваров

кандидат искусствоведения, руководитель Научно-творческого центра киномузыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, научный сотрудник Музея петербургского авангарда (Дом М.В. Матюшина).

AuthorID: 817709

© С.А. Уваров, 2025

Mikhail Matyushin and Early Soviet Cinema: Points of Intersection

Sergey A. Uvarov¹

Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory, 13/6 Bolshaya Nikitskaya Str., Moscow, 125009, Russia.

St Petersburg Museum of Avant-garde (Matyushin's House) 197022, Russia, Saint Petersburg, Professor Popov street, 10.

ORCID ID: 0000-0003-3142-9080

s.uvarov@me.com

ABSTRACT

The article examines the ideas of Mikhail Matyushin, a Russian avant-garde artist and composer, related to cinema and echoing the concepts of Sergei Eisenstein. Matyushin's texts touching upon the topic of cinema are analyzed in the context of his work and compared to the manifesto "A statement on Sound" (Zayavka. The Future of Sound Film). The study shows the similarities of the two avant-garde artists' approaches to creating an audio-visual counterpoint. A number of facts and documents are introduced into scholarly discourse.

keywords

M.V. Matyushin, S.M. Eisenstein, silent film, "Zayavka", Russian avant-garde, "Victory over the Sun", experimental theatre

for citation

Uvarov S.A. Mikhail Matyushin and early Soviet Cinema: points of intersection. *Vestnik VGIK*, vol. 17, no. 4, 2025, pp. 29–39. (In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-29-39>

¹ Sergey A. Uvarov

Cand. Sci. (in Art History), Head of the Scientific and Creative Center of Film Music at P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Research Associate at the St Petersburg Museum of Avant-garde (Matyushin's House). AuthorID: 817709

Имя живописца, композитора, издателя, педагога первой трети XX века Михаила Васильевича Матюшина (1861–1934) не ассоциируется с кинематографом. Как и многие другие деятели раннего русского авангарда, он не снимал фильмов, не писал сценарии, не пробовал себя в качестве декоратора или автора саундтреков — этим занялись уже следующие поколения, к которым относятся Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов и другие. Однако в своих текстах, публичных выступлениях и дневниковых записях Матюшин не раз касался темы кино. А кроме того, ряд его концепций, реализованных в сфере музыкального театра и демонстрирующих стремление к *Gesamtkunstwerk*, перекликаются с идеями Эйзенштейна — в частности, с тезисами, сформулированными в манифесте «Заявка. Будущее звуковой фильмы». Прежде в научной литературе наследие Михаила Матюшина не анализировалось в данном ключе¹. Настоящая статья — попытка раскрыть различные аспекты со-прикосновения Михаила Матюшина с кинематографом и через призму его работ взглянуть на проблемы становления этого вида искусства.

В момент рождения кинематографа Матюшину было уже далеко за 30. Нет информации, когда он впервые увидел какой-либо фильм — вероятно, это не стало для него событием, по крайней мере, в мемуарах «Творческий путь художника» и дневниковых записях он об этом не вспоминает (сравним с эмоциональной реакцией Максима Горького, человека того же поколения, что и Матюшин, по-

павшего на киносеанс в 1896 году: «Вчера я побывал в царстве теней»²).

Скорее всего, вплоть до 1920-х годов Матюшин, подобно многим представителям художественной среды, вовсе не воспринимал кинематограф всерьез, считая его чем-то вроде ярмарочного развлечения. Но уже в 1925-м он читает доклад в Академии художеств под названием «Театр, кино, плакат», свидетельствующий не только о глубоком понимании природы кино, но и о личной симпатии к нему. Текст этого доклада (вероятно, черновой, со множеством правок и авторской датировкой 31 января 1925-го) мы находим среди рабочих записей Матюшина под заголовком «Исходные точки плаката и театра»³.

Приведем показательную цитату, в которой художник говорит об особенностях немого кино и проводит параллель с театром.

«<...> Игра в кино создала возможности разобщиться со словом. Этим трамвайным кондуктором, постоянно отбирающим билет нашего сознания. Во время киноигры артисты, изображая быстро мимику любви, говорят что попало, женщины, делая манящий жест, говорят партнеру-красавцу: «А поди сюда, чертова подушка!» Со словом «некогда» возиться, надо скорей и лицом, и всем существом изображать действия. Это первое отрезвление от надоевшего, не идущего в ритм с жизнью слова. Отсюда и является быстрое, четкое, характерное переживание актера. Отсюда и <не-

1 Косвенно этот вопрос был затронут автором настоящей статьи в монографии: Уваров С. Михаил Матюшин. Баяч будущего. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2025. 224 с.

2 Цит. по: «Я побывал в царстве теней». Впечатления Максима Горького от первого киносеанса братьев Люмьер // Нижегородская правда. Интернет-публикация: <https://pravda-nn.ru/news/yapobyal-v-tsarstve-tenej-vpechatleniya-maksimagaorkogo-ot-pervogo-kinoseansa-bratev-lyumer/> (дата обращения: 16.06.2025).

3 Рукописный отдел Института русской литературы Российской академии наук (далее — РО ИРЛИ РАН). Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 94. Л. 20–22.

разб.> ранние неудававшиеся изображения сценического момента действия. <...> Помсмотрите снимки с какой-либо театральной пьесы — и вы увидите страшную летаргию движения и изображения. Сравните мысленно любой кинематографический снимок — и вы сейчас же почувствуете движение освобожденным и изобразительным. Сравните действие кино с театром по существу — и вы увидите, как кино верно и насмерть укладывает своего врага — театр. Все по той же причине опаздывающего слова и опаздывающего движения»⁴.

«Разобщение со словом», то есть отрыв визуального ряда от вербального начала Матюшину представляется благом. Текст, произносимый актером, кажется Матюшину тем, что затормаживает действие, мешает чистой пластической выразительности. Этот тезис он обосновывает не самым очевидным образом, предлагая сравнить фотографии спектаклей и стоп-кадры фильмов. Первое, по его мнению, выглядит беспомощно, мертвно, второе же, напротив, выразительно и динамично.

Показательно определение «опаздывающее движение». Во всем искусстве Матюшина — как визуальном, так и музыкальном — идея движения становится едва ли не ключевой. Вспомним его главную картину «Движение в пространстве»⁵, создающую образ метафизического полета световых лучей; его корневые скульптуры, которые Матюшин обобщенно называл «движение корней» и пытался показать в статичных природных объектах скрытый, невидимый глазу рост, устремленность. Говоря о движении, Матюшин имеет в виду, конечно, не только жест как тако-

вой, но и в целом пластику, динамику. Вот и «опаздывающее» — не про время в буквальном значении, а про ослабление выразительности этой динамики.

Однако, приходя к довольно радикальному выводу о победе кино над театром, Матюшин подразумевает традиционные спектакли, а отнюдь не те экспериментальные сценические произведения, которым отдали дань в 1920-е многие, в том числе и он сам.

ЗВУКОЗРИТЕЛЬНЫЙ КОНТРАПУНКТ В ТЕАТРЕ МАТЮШИНА

С 1920-го по 1924 год Матюшин создал (в качестве режиссера, драматурга, художника и композитора) шесть постановок разной продолжительности и формата — от небольших музыкально-хореографических сценок («Оранжевая звездочка хочет праздника», «Саломея Египта») и абстрактного перформанса («Рождение света и объема») до полноценного двухактного сценического действия («Осенний сон»). В качестве репетиционной базы, сцены и зрительного зала он использовал комнату-холл площадью около 60 квадратных метров в квартире своих учеников — братьев и сестер Эндеров. Она занимала весь второй этаж трехэтажного петербургского дома на Петроградской стороне [9, с. 81] и была вполне пригодной для подобных показов.

Особое место среди спектаклей Матюшина занимает «Осенний сон» (1921)⁶. Вот как о нем вспоминает Мария Эндер, принимавшая непосредственное участие в работе: «Постановка была совсем необыкновенной. Михаил Васильевич решил окружить

4 Там же. Л. 20, 20 об, 21.

5 Хранится в собрании Государственного Русского музея. Датировка — не позже 1921 года. — Прим. авт.

6 Восстановленная партитура музыки к спектаклю была опубликована здесь: [7].

зрителей действием со всех сторон. Вместо актеров на двух сценах спереди и сзади чередовались различные картины-образы. Все пространство вокруг зрителя изображало холодную осень. Голоса актеров появлялись неожиданно с разных сторон, передвигались, удалялись или приближались в зависимости от действия. Все действие шло на фоне музыки. Использованы были обе пьесы М.В. «Осенний сон» и «Дон Кихот». Несколько отрывков было написано М.В. дополнительно. Кроме того, М.В. были выдуманы шумовые инструменты, тоже использованные в разных комбинациях⁷.

В мемуарах Матюшин более подробно поясняет принципы организации пространства.

«В постановке «Осеннего сна» боковые стороны были наглоухо отделены стенками-занавесами. Здесь стояли и передвигались актеры и музыканты. Спереди и сзади были как бы две сцены, на которых и происходило действие, то, преимущественно, с одной стороны, то с другой. Внимание зрителей регулировалось звуковым наполнением голосов и музыки. <...> Очень интересно была проведена в постановке напряженная наполненность всего действия большим разнообразием фактур звучаний и их пространственной ориентации. Слова слышались то совсем близко от зрителей за боковыми стенками, то с высоты, то издали приближаясь, или вдруг со всех сторон перекидываясь через зрителя. Отсутствие локализации слова в фигуре актера создавало исключительную подвижность масштабов иллюзорного пространства от далеких сказочных садов и кошмаров темной ночи до уютной дачной веранды» [5, с. 140–142].

⁷ РО ИРЛИ РАН. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 71. Л. 2.

Возможно, использовалось нечто вроде световой проекции. На это косвенно указывает следующая цитата Матюшина.

«Особенно интересно была разрешена задача сказочного рыцарского образа первой сцены. Два вращающиеся один в другом цилиндра: внутренний сплошной и второй — прозрачно-изрезанный, сквозь который виден внутренний. В зависимости от ритма движения вращающихся цилинров получаются совершенно различные картины — то растущих золотых цветов и «голубых городов», то спокойной золотой осени густого сада и т. д.» [5, с. 141–142].

К сожалению, до нас не дошли эскизы декораций спектакля или тем более фотографии этого действия, потому нам довольно сложно представить, как выглядели «картины-образы», о которых пишет Эндер, где располагался цилиндр из описания Матюшина. Но одно не вызывает сомнений: главной идеей режиссера было отделить звучащее слово от образа актера и от картинки как таковой. Иначе говоря, Матюшин создает три параллельных (контрапунктирующих?) линии: вербальная, музикально-шумовая и визуальная.

«Характер постановки 1921 года был целиком продиктован самим содержанием пьесы «Осенний сон» Гуро, но методы работы над этой постановкой показали нам огромные возможности, исключительно гибкой и глубокой трактовки содержания при условии возможных разрывов слова со зрительным образом актера, при наполнении зала зрительными музикально-звуковыми образами в движущихся объемах, вне обязательного человеческого масштаба» [5, с. 140–142].

Эксперименты в этом направлении были продолжены и в спектакле 1922 года «Небесные верблюжата» на тексты из одноименной книги Елены Гуро. Мария Эндер вспоминает:

«Зрители были окружены действием со всех сторон. Действие начиналось движением облаков, которые сначала плотно окружали зрителей, потом расступались. Поднималось к потолку большое облако, висевшее почти над головами, раз[д]вигались боковые облака. Спектакль сопровождался музыкой, написанной М.В. Матюшиным»⁸.

А вот описание самого автора.

«Входящий зритель был со всех сторон зажат белой массой облаков. Постепенно над ними начинали подниматься облака вверх, начинали шевелиться с боков, движение нарастало, облака-стенки пролетали, все расширяя пространство зала, пока наконец постепенно не устанавливались на краях залы, как на горизонте. Создана была полная иллюзия облаков и как бы подъема на высокие горы “прямо в небо”. Это расширение пространства производило впечатление большого творческого разворота и напряженного роста, что очень хорошо подавало материал “Небесных верблюжат” Гуро» [5, с. 142–143].

В связи со своими спектаклями Матюшин фактически формулирует тезисы театральной реформы, указывая в качестве примера на кинематограф. Об этом читаем в его мемуарах.

«Академический театр с его изолированной коробкой сценой, прежде всего, плоскостен. Актер старается как можно больше стоять лицом к сцене. Все попытки оживить декорации объемными конструкциями остаются в условиях усталой одинокой дыры сцены, жалкой пародией на объем. Все современные тенденции в театре по повышению активности зрителя, выход сцены в гущу зрителя и т. д. говорят о назревшей необходимости дать свежий воздух омертвевшему телу театра. В театре слово

распухло, как мешок, от постоянной начинки смыслового скарба, оно уже перестало выражать ярко и образно. Слово задерживает жест, и жест в театре отстает и умирает. Кино, освободившись от слова, впервые показало живой ритм жеста. Опираясь на жест, кино создало чутко, смело и верно новые образы современной жизни. От разобщения жеста и слова родилась новая игра, когда актер больше не застывает в совершенной летаргии движения, а дает быстрое, характерное, четкое движение в передаче содержания. Мы так ловко умеем прятаться за слово и в него рядиться, что перестаем замечать жизнь в окружающем нас видимом мире действия» [5, с. 142–143].

Итак, в немом кинематографе Матюшин видит ровно то, к чему он стремился в спектаклях: независимость динамичного визуального ряда. В тексте доклада для Академии художеств мастер резюмирует:

«Если чего [кинематографу] и не хватает, то только умения лучше передавать форму и хорошего разумного понимания цвета, этого кино пока еще не дает»⁹.

Менее чем за три года до появления звукового кино Матюшин заявляет: фильмам нужен не звук, а цвет. Невозможность актерской речи в кадре («освобожденность от слова») есть благо, ведь иначе слово бы мешало пластике. Сравним это с идеями, высказанными Сергеем Эйзенштейном¹⁰ в манифесте «Заявка. Будущее

9 РО ИРЛИ РАН. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 94. Л. 22. Подчеркивание автора цитаты.

10 Е. Русинова отмечает: «Автограф “Заявки”, хранящийся в РГАЛИ, написан рукой Г.В. Александрова, с дополнениями В.И. Пудовкина и по-метами С.М. Эйзенштейна. Опубликованный вариант “Заявки” в журнале “Советский экран” (1928, № 32) содержит редакторское дополнение к названию: “Будущее звуковой фильмы” и подписан С.М. Эйзенштейном, В.И. Пудовкиным и Г.В. Александровым» [10, с. 10].

8 РО ИРЛИ РАН. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 81. Л. 3.

звуковой фильмы», созданном вскоре после выхода первой в мире кинокартиной с синхронной аудиодорожкой.

«Звук — обоюдоостре изобретение, и наиболее вероятное его использование пойдет по линии наименьшего сопротивления, то есть по линии удовлетворения любопытства. В первую очередь — коммерческого использования наиболее ходового товара, то есть говорящих фильм. Таких, в которых запись звука пойдет в плане натуралистическом, точно совпадая с движением на экране и со-здавая некоторую “иллюзию” говорящих людей, звучащих предметов и т. д. <...> Так использованный звук будет уничтожать культуру монтажа. Ибо всякое приклеивание звука к монтажным кускам увеличит их инерцию как таковых и самостоятельную их значимость, что будет безусловно в ущерб монтажу, оперирующему прежде всего не кусками, а сопоставлением кусков. Только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования» [12, с. 315–316].

При всех различиях аргументации Матюшина и Эйзенштейна нельзя не увидеть пересечения в главном: в стремлении к самодостаточности визуального ряда, не требующего слова или иллюстративного звука. Матюшин при этом вовсе не говорит о звуке, видимо не предполагая (в начале 1925 года) такой возможности. Но его театральные работы первой половины 1920-х показывают, что о диалоге визуального и звукового он как раз много думал, просто в приложении к сценическому жанру, а не к кинематографу, и пришел к тому, что Эйзенштейн назвал в кино звукозрительным контрапунктом.

ПЛАКАТ И АБСТРАКЦИЯ

Конечно, говорить о каком-то прямом или косвенном влиянии Матюшина на Эйзенштейна не приходится (равно как и наоборот). Скорее всего, они не были знакомы, их пути не пересекались. Матюшин жил в Петербурге и окрестностях и во второй половине 1920-х, когда имя Эйзенштейна стало широко известно, вел достаточно замкнутый образ жизни, работая с учениками по живописи и мало взаимодействуя с представителями других видов искусства, тем более кинематографа. Однако ближайший ученик Матюшина Борис Эндер имел личный опыт сотрудничества с Эйзенштейном, хоть и краткий. В 1927-м Эндер получил предложение создать плакат для готовящегося к выходу фильма «Октябрь». Об этом художник пишет в своем дневнике, датируя запись 11 октября:

«Только бы не сплоховать — я получил хороший заказ. Буду делать плакат к “Октябрю” Эйзенштейна. Когда я его спросил, не хочет ли он что-нибудь выявить, то он сказал — делайте беспредметно на все сто процентов. Сегодня работаю над этим плакатом. Делаю попытку передать серыми плоскостями революцию на улице. Пропись идет вертикально и застягивает между серыми плоскостями и кинолентой. Лента в движении и сдвигает плоскости» [1, с. 222].

В итоге работа не состоялась: все три варианта, предложенные Эндером, отвергли. Художник не поясняет, было ли это решением режиссера или кого-то другого. Но интересно, что Эйзенштейн в принципе видел афишу своего фильма абстрактной, если доверять свидетельству Эндера (а оснований ему не доверять нет, поскольку запись в дневнике не предназначалась для посторонних глаз, зачем же лукавить?).

Из целого ряда документов второй половины 1920-х мы узнаем, что тема киноплаката активно обсуждалась как кинематографистами, так и представителями изобразительного искусства. В цитированном выше докладе 1925 года Матюшин много рассуждает о киноплакате, говоря о его пластической выразительности, но одновременно и беспомощности в плане цвета. Ряд абзацев об этом в отредактированном виде вошли в более позднюю заметку «Кинофильм в мастерской художественного вуза».

«Кино дает целый комплекс ни с чем не сравнимых по богатству положений тела и ракурсов, самых различных движений. Этим очень сильно пользуются художники в плакатах, выполненных по кадрам кинофильма. В области цвета кино пока еще ничему не может научить, и мы видим, как в любом плакате, выполненном на материале кадров кинофильма, сравнительно неплохо выражена экспрессия формы в действии, и как отвратительно в большинстве случаев понято отношение к форме цвета» [5, с. 176].

В том же 1925-м давний товарищ Матюшина Казимир Малевич, работавший вместе с ним в Государственном институте художественной культуры (ГИНХУК), пишет статью «О выявителях. Плакаты» для Киножурнала А.Р.К. Неизвестно, слушал ли он доклад Матюшина — упоминаний об этом в тексте нет. Импульсом для Малевича послужило иное событие — Первая выставка киноплаката (проходила с 21 апреля по 2 мая 1925 года в Москве, в помещении Государственной Академии художественных наук). И позиция его иная, нежели у Матюшина.

Художник заявляет: «Киноплакаты должны, конечно, иметь специфическое

отличие от всех вообще картин станковизма, изображающих быт, историю и тому подобное» [4, с. 6]. Малевич считает, что задача киноплаката — выявить специфическую суть самого кинематографа, потому он и называет их «выявителями». Размышляя о том, почему же этого не происходит, Малевич приходит к неутешительному выводу: «Но, может быть, этого специфического киновыявителя нет по той простой причине, что нет еще и самого кино? А есть только киноаппараты, заменившие собой карандаши, кисти и разноцветную палитру, как новый способ передачи тех картинок, над которыми столько сил затрачивали старые живописцы, и кино пока — только новое техническое средство в области наиболее совершенной передачи реального в искусстве, а режиссеры — это новые художники изо, произведения которых напоминают художников-статиков?» [4, с. 7].

Это первый из пяти текстов Малевича о кино, появившихся с 1925 по 1929 год. Искусствовед Александра Шатских утверждает: «Интерес Малевича к проблемам художественного языка кинематографа был инспирирован его знакомством и сближением с С.М. Эйзенштейном, произошедшими весной 1925 года в дачном поселке Немчиновка под Москвой» [2, с. 375]. Действительно, имя Эйзенштейна Малевич упоминает в своих работах неоднократно, но если поначалу контекст упоминаний довольно позитивный, то затем художник начинает критиковать режиссера за стремление поставить визуальный образ на службу содержанию и в конечном счете (в статье 1929 года «Живописные законы в проблемах кино») явно отдает предпочтение Дзиге Вертову, который, по мнению Малевича, ближе к идее аб-

стракции¹¹. Эйзенштейн, конечно, простила такого вердикта товарищу не мог, их контакты сошли на нет.

Впрочем, в 1925 году между двумя гениями было куда больше взаимопонимания. И именно от Малевича Эйзенштейн мог услышать имя Матюшина. Вспоминая свой эффектный, но не реализовавшийся замысел разорвать на премьере «Броненосца “Потемкин”» в Большом театре реальный киноэкран носом экранного корабля, Эйзенштейн пишет, что автор «Черного квадрата» рассказал ему об опере «Победа над Солнцем», начинавшейся как раз с разрыва занавеса двумя будетянскими силачами. Впрочем, судя по формулировке Эйзенштейна, об опере Матюшина он знал мало (скорее всего — то немногое, что сообщил ему Малевич), в суть ее не вникал и расценивал как чистый эпизод.

«Когда-то, как мне позже рассказывал Казимир Малевич, таким же образом разрывался занавес, открывая первый спектакль “будетянцев” — русских футуристов — в театре на Офицерской улице. Но здесь это не было увенчанием целого зрелища и логическим завершением его; здесь это не было выражением внутреннего пафоса, а скорее очередным битьем посуды и не более чем очередной “пощечиной общественному вкусу”» [13, с. 68].

Комментируя эту цитату, историк кино Наум Клейман отмечает: «Разрыв занавеса в “Победе над Солнцем”, конечно, не был просто “битьем посуды” русских футуристов». Историк кино указывает, что и у Матюшина — Малевича — Крученых, и у Эйзенштейна это «инобытие попыток прорвать в театре границу между

сценой и залом, миром зрелища и миром зрителя. Попыток, общих для всего авангарда начала XX века» [3, с. 133].

Но что, если посмотреть на саму «Победу над Солнцем» через призму более поздних идей Эйзенштейна о звукозрительном контрапункте и Матюшина о «разобщении» слова и движения?

Об этой «антиопере» принято говорить как о ярком примере синтеза искусств. Не без оснований, ведь текст Алексея Крученых и Велимира Хлебникова, музыка Михаила Матюшина, декорации и костюмы Казимира Малевича здесь равнозначимы и в высшей степени экспериментальны (заметим, что схожий по авангардному бунтарству и градусу новаторства всех составляющих балет *Parade*, над которым работали поэт Жан Кокто, композитор Эрик Сати, художник Пабло Пикассо и хореограф Леонид Мясин, появился через три с половиной года после «Победы над Солнцем» — в 1917-м). Однако синтез в данном случае означает не «унисон» искусств, а, напротив, их контрапункт, следствие полной самодостаточности. Движения и сам облик персонажей, заданный жесткими кубофутуристическими костюмами, никак не отражают сюжет, точнее, условную квазисобытийную канву. В декорациях едва угадываются отдельные мотивы действия (одна же, к третьей картине, — и вовсе чистая абстракция). И даже музыка в немалой степени отделена от смысла текста, поскольку само пропеваемое либо декламируемое слово «норовит» оторвавшись от содержания, стать «словом как таковым» (вспомним название манифеста Крученых и Хлебникова, где декларировалась идея «зауми» — алогизма в поэзии).

«Победа над Солнцем» была показана в оригинальном виде только дважды,

11 Взаимоотношения Малевича и кино, а также его взаимоотношения с Эйзенштейном подробно рассмотрены здесь: [14, р. 470–478], [6, с. 154–163].

3 и 5 декабря 1913 года, в сравнительно небольшом зале. Конечно, она не могла повлиять — ни прямо, ни косвенно — на развитие кинематографа. Да и, строго говоря, на развитие искусства — в силу малочисленности аудитории. Однако оказалась невероятно важной для всех соавторов (достаточно сказать, что именно с ней Малевич связывал рождение «Черного квадрата»). Именно в «Победе...» Матюшин впервые попробовал себя в режиссуре¹². И, вероятно, тогда же интуитивно выработал те принципы, которые были им положены в основу собственных будущих театральных экспериментов и созвучность которым он обнаружил в «великом немом» 1920-х.

Увы, мы не знаем, как Матюшин воспринял приход звукового кино — среди его текстов мы не обнаруживаем сколько-нибудь развернутых рассуждений на эту

12 Пока еще в соавторстве с Малевичем и Крученых. Подробнее см.: [8].

тему. Но вот любопытный факт. В один из своих поздних скетчбуков¹³ Михаил Васильевич вклеивает нотный лист, где записывает «Песню о встречном» Дмитрия Шостаковича («Нас утро встречает прохладой»). Судя по небольшим неточностям и в мелодии, и в тексте, Матюшин записал ее по памяти. Мог ли он услышать ее где-либо кроме фильма «Встречный», в котором она впервые прозвучала? Лента Фридриха Эрмлера и Сергея Юткевича вышла на экраны в конце 1932-го, менее чем за два года до смерти Матюшина, и едва ли песня успела бы дойти до него иным путем. А значит, будучи уже пожилым, весьма больным человеком, Михаил Васильевич посещал кинотеатр, смотрел ленты, идущие вразрез с его теориями, и даже не прочь был записать понравившийся мотив. Ничто человеческое было ему не чуждо.

13 Хранится в архиве РО ИРЛИ РАН. Ф. 656. Оп.1.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борис Эндер. Дневники 1916–1936: в 2 т. Коломна: Музей органической культуры, 2018. Т. 1. 428 с.
2. Казимир Малевич. Собрание сочинений. В 5 т. М.: Гиляя. 1995. Т. 1. 393 с.
3. Клейман Н. Этюды об Эйзенштейне и Пушкине. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022. 520 с.
4. Малевич К. О выявителях. Плакаты // Киножурнал АРК. 1925. № 6–7. С. 6–8.
5. Михаил Матюшин. Творческий путь художника. Коломна: Музей органической культуры, 2011. 408 с.
6. Нардени П. Споры об абстракции: Эйзенштейн и Малевич // Эйзенштейн для XXI века. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2020. С. 154–163.
7. Осенний сон. Музыкальный спектакль / М.В. Матюшин (музыка), Е. Г. Гуро (текст, иллюстрации); С. А. Уваров (редакция, сост., вступ. ст. и коммент.). СПб.: Лань; Планета музыки, 2025. 64 с. + вклейка 8 с. илл.
8. Победа над Солнцем. Футуристическая опера (ноты) / М.В. Матюшин (музыка), А.Е. Крученых (либретто); С.А. Уваров (редакция оперы, сост., вступ. ст. и коммент.). СПб.: Лань; Планета музыки, 2024. 76 с. + вклейка 16 с. илл.
9. Повелихина А. «Тотальный театр» М. Матюшина // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века: выставка в галерее Гмуржинска: каталог / науч. ред. А.В. Повелихина. М.: RA, 2000. С. 81–84.
10. Русинова Е. Идеи С.М. Эйзенштейна в контексте современного киноискусства. Звукозрительный контрапункт // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11, № 3. С. 10–16. EDN LRXKWO.

11. Уваров С. Михаил Матюшин. Баяч будущего. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2025. 224 с.
12. Эйзенштейн С. Будущее звуковой фильмы. Заявка // С.М. Эйзенштейн. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 315–316.
13. Эйзенштейн С. О строении вещей // С.М. Эйзенштейн. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 3. С. 37–71.
14. Shatskikh A. Malevich and film // The Burlington Magazine. 1993; July. № 1084, pp. 470–478.

REFERENCES

1. Boris, E`nder. Dnevniki 1916–1936 [Boris Ender. Diaries 1916–1936: in 2 volumes], vol. 1. Kolomna, Muzej organicheskoy kul`tury Publ., 2018. 428 p. (In Russ.)
2. Kazimir, Malevich. Sobranie sochinenij [Kazimir Malevich. Collected Works: in 5 volumes]. Moscow, Gileya Publ., 1995. 393 p. (In Russ.)
3. Klejman, N. E`tyudy` ob E`zenshteine i Pushkine [Studies on Eisenstein and Pushkin]. Moscow, Muzei sovremennoogo iskusstva "Garazh", 2022. 520 p. (In Russ.)
4. Malevich, K. O vy`yaviteleyax. Plakaty` [On the Revealers. Posters]. Kinozhurnal ARK, no. 6–7, 1925, pp. 6–8. (In Russ.)
5. Mixail Matyushin. Tvorcheskij put` xudozhnika [Mikhail Matyushin. The Artist's Creative Path]. Kolomna, Muzej organicheskoy kul`tury Publ., 2011. 408 p. (In Russ.)
6. Nardoni, P. Spory` ob abstrakcii: E`zenshtejn i Malevich [Debates on Abstraction: Eisenstein and Malevich]. E`zenshtejn dlya XXI veka [Eisenstein for the 21th Century]. Moscow, Muzei sovremennoogo iskusstva "Garazh", 2020. P. 154–163. (In Russ.)
7. Osennij son. Muzy`kal`ny`i spektakl` [Autumn Dream. Musical Performance]/M.V. Matyushin (muzy`ka), E. G. Guro (tekst, illyustraci); S. A. Uvarov (redakciya, sost., vstup. st. i komment.). St. Petersburg, Lan`, Planeta muzy`ki Publ., 2025. 64 p. + vkleika 8 p. ill. (In Russ.)
8. Pobeda nad Solncem. Futuristicheskaya opera (noty`) [Victory over the Sun. Futuristic Opera (sheet music)], M.V. Matyushin (muzy`ka), A.E. Krucheny`x (libretto); S.A. Uvarov (redakciya opery`), sost., vstup. st. i komment.). St. Petersburg, Lan`, Planeta muzy`ki Publ., 2024. 76 p. + vkleika 16 p. ill. (In Russ.)
9. Povolixina, A. "Total`ny`j teatr" M. Matyushina ["Total Theater" by M. Matyushin]. Organika. Bespredmetny`j mir Prirody` v russkom avangarde XX veka: Vy`stavka v galeree Gmurzhinska: Katalog [Organica. The Non-Objective World of Nature in the Russian Avant-garde of the 20th Century: Exhibition in the Gmurzynska Gallery: Catalogue]. Moscow, RA Publ., 2000. P. 81–84. (In Russ.)
10. Rusinova, E. Idei S.M. E`zenshtejna v kontekste sovremennoogo kinoiskusstva. Zvukozritel`ny`j kontrapunkt [Sergei Eisenstein's Ideas in the Context of Modern Cinema Art. Audiovisual Counterpoint]. Vestnik VGIK, vol. 11, no. 3, 2019, pp. 10–16. EDN LRXKWO. (In Russ.)
11. Uvarov, S. Mixail Matyushin. Bayach budushhego [Mikhail Matyushin. Bayach of the Future]. St. Petersburg, Izdatel`stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2025. 224 p. (In Russ.)
12. E`zenshtejn, S. Budushhee zvukovo fil`my. Zayavka [The Future of Sound Films. Zayavka]. S.M. E`zenshtejn. Izbrannyye proizvedeniya: v 6 vol. [Selected Works: in 6 volumes], vol. 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. P. 315–316. (In Russ.)
13. E`zenshtejn, S. O stroenii veshhej [On the Structure of Things]. S.M. E`zenshtejn Izbrannyye proizvedeniya: v 6 vol. [Selected Works: in 6 volumes], vol. 3. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964, pp. 37–71. (In Russ.)
14. Shatskikh, A. Malevich and film, The Burlington Magazine, 1993, July, no. 1084, pp. 470–478.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **09.07.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **29.08.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **03.10.2025**



Элементы культуры Дальнего Востока в поздних работах А.А. Тарковского: «Сталкер», «Ностальгия», «Жертвоприношение»



Сонг Жоониль¹

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

ORCID ID: 0009-0001-7633-3798
milgaru7@naver.com

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются элементы традиционной культуры Дальнего Востока и ее влияние на художественное мышление А.А. Тарковского, а также на его творческую деятельность как кинорежиссера. Особое внимание уделяется выявлению связи между особенностями дальневосточной культуры и тематикой его фильмов, что в целом помогает понять, как А.А. Тарковский решал задачу «восстановления духовности» в своем творчестве.

Ключевые слова

А.А. Тарковский, дальневосточная культура, западная культура, хайку, даосизм, наблюдение

для цитирования

Жоониль С. Элементы культуры Дальнего Востока в поздних работах А.А. Тарковского: «Сталкер», «Ностальгия», «Жертвоприношение». Вестник ВГИК // 2025. Т. 17. № 4. С. 40–49. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-40-49>

¹ Сонг Жоониль
аспирант ВГИКа.

Oriental Culture in Tarkovsky's Later Works: "Stalker", "Nostalgia", "Sacrifice"

Song Joonil¹

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

ORCID ID: 0009-0001-7633-3798

milgaru7@naver.com

ABSTRACT

The paper looks into the elements of Oriental culture to assess its impact on Tarkovsky's aesthetic thinking and his artistic techniques. The main focus is on revealing the link between the specifics of Oriental culture and the themes of Tarkovsky's films which appears crucial for understanding how Tarkovsky met the challenge of "reviving spirituality" in his works.

keywords

A.A. Tarkovsky, Oriental culture, Western culture, haiku, Daoism, observation

for citation

Joonil S. Oriental culture in Tarkovsky's later works: "Stalker", "Nostalgia", "Sacrifice". *Vestnik VGIK*, vol. 17, no. 4, 2025, pp. 40–49. (In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-40-49>

¹ **Song Joonil**

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

ВВЕДЕНИЕ

С точки зрения А.А. Тарковского, задача искусства заключается в «восстановлении духовности». Поэтому художнику, как «голосу народа», необходимо ощущать ответственность за «духовное развитие народа» [15, с. 102]. Кино как вид искусства непосредственно соприкасается с основной задачей и темой творчества Тарковского. По мнению И. Бергмана, А. Тарковский пытался визуализировать внутренний мир человека, используя собственный киноязык [2]. Примером этой визуализации может послужить замедленная съемка, долгие планы, переплетение прошлого, настоящего, будущего, использование цвета, света и пр. Конечно, эти приемы используются и в работах других авторов, но в случае с Тарковским главная задача «восстановления духовности», как смысл творчества режиссера, гармонирует с его режиссурой, позволяя зрителю медитировать, переживать события, происходящие в фильме, погружаться в чувства его персонажей.

Как писал Тарковский, искусство «становится тем значительнее в опыте каждого человека, чем более потрясена его душа, охваченная этим переживанием» [16, с. 27].

Степень погружения Тарковского в восточную культуру неизвестна, но, как упоминал А.В. Гордон, близкий режиссеру человек, «его интерес к восточной философии, ее знакам, звукам, музыке усиливался. Даосские мотивы оказались близки Тарковскому» [4, с. 110]. Совершенно очевидно, что Тарковский часто встречался с элементами этой культуры и использовал их в своей жизни и работе. Например, в фильме «Сталкер» главный герой декламирует стих из «Дао

дэ цзин»,¹ а в «Ностальгии» звучит ста-ринная китайская музыка, а в «Жерт-воприношении» — японское радио, демонстрируется традиционная японская одежда — кимоно. На первый взгляд, эти факторы могут создать ощущение отчуждения от русской или западной культуры. Однако А.А. Тарковский использовал элементы восточной культуры, потому что они удивительным образом совпадали с художественной направленностью его работ, подчеркивая главную тему фильма.

Тарковский отмечал важность наблюдения в режиссуре, утверждая, что такой взгляд на жизнь героев и окружающий их мир дает зрителям «ощущение факта и фактуры, живущих и меняющихся во времени» [4, с. 29]. Неслучайно в своей книге «Запечатленное время» Тарковский сравнивал хайку², традиционную японскую лирическую поэзию, с приемом наблюдения в кино, поскольку «время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях, и воплощает главную идею кинематографа как искусства» [17, с. 26]. Другими словами, с точки зрения режиссера, для создания кино важно наблюдать жизнь, и процесс создания хайку во многом напоминал ему суть кинематографа.

Целью данного исследования является анализ элементов дальневосточной культуры, раскрытие их значения с последу-

1 Книга Лао-цзы «Дао Дэ Цзин» — основополагающий источник учения и один из выдающихся памятников китайской мысли, оказавший большое влияние на культуру Китая и всего мира. Основная идея этого произведения — понятие дао — трактуется как естественный порядок вещей, не допускающий постороннего вмешательства, «небесная воля» или «чистое небытие».

2 Хайку (яп.俳句), хокку (яп.癡句) — жанр традиционной японской лирической поэзии вака.

ющим анализом трансформации этих элементов в творчестве А. Тарковского, выявления их актуальности и связи с темами его работ.

Основной метод исследования заключается в анализе дальневосточной культуры и ее элементов в творчестве режиссера путем обзора дневников, книг, интервью, лекций, рассказов о нем и исследований, посвященных А. Тарковскому.

ХАЙКУ В ТВОРЧЕСТВЕ А. ТАРКОВСКОГО

Как писал Тарковский, «наблюдение — это первооснова кинематографического образа» [17, с. 46], а «наблюдение природы» является одним из его основных художественных аспектов. Такое художественное воплощение сюжета заставляет зрителей переживать новые эмоции, впечатления, что приближает данный творческий метод к поэтической форме. По словам режиссера, «в момент просмотра фильма в кинозале проходит акт творчества, поэтому зритель для меня не потребитель моей продукции, не судья, а соучастник творчества, соавтор» [10]. Иными словами, создание фильма — это не просто киносъемка объектов, а кинематографическое созерцание жизни глазами зрителя, наблюдение за ней. В фильмах Тарковского этот подход выражается в потоке наблюдений за персонажами и в конечном итоге приводит к прямому наблюдению за зрителем, что помогает полностью погрузиться в изображаемую жизнь и стать равноправным участником киносюжета.

Режиссер неоднократно подчеркивал важность наблюдения при съемке фильма, отмечая, что метод создания хайку очень похож на процесс создания кино

[17]. Основная характеристика творческого метода хайку заключается в том, что он направлен на достижение субъективного взгляда на объект посредством объективного наблюдения. Суть хайку заключается в неторопливом созерцании неторопливого течения жизни, что не предполагает выявление непосредственных и фрагментарных смыслов окружающего мира. «Образ в кино строится на умении выдать за наблюдение свое ощущение объекта» [17, с. 48], т. е. сущность объектов может быть реализована только через наблюдение. Тарковский не скрывает своего восхищения поэтической формой хайку, родившейся на Дальнем Востоке: «Какая простота, точность наблюдения! Какая дисциплинированность ума и благородство воображения!» [17, с. 48].

Эта характеристика очень похожа на метод Тарковского в кинематографе: часто встречающихся в его фильмах замедленной съемки и долгих планов. Именно такой подход рассматривается как обязательный шаг в созерцании окружающего мира при создании хайку. Хайку запечатлевает определенный момент времени с помощью длинных вдохов, как будто сцена, произошедшая в определенный момент, застыла во времени. Например, суть первого хайку, созданного Басё, заключалась лишь в смене дальнего плана восприятия на близкий, но в результате возникла совершенно другая сцена [11]. Фильмы Тарковского так же погружают зрителя в медитативный процесс. Например, когда в последним эпизоде «Ностальгии» главный герой держит свечу, зритель наблюдает за выполнением миссии. Терпеливо, с предельной концентрацией, напряженно.

Конечная цель создания и чтения хайку — познание собственной сущности. По мнению М.Б. Ямпольского, кинематография и режиссерский стиль Тарковского тоже «проникают за покровы, скрываемые временем» [19] и дают зрителю возможность проникнуть в свой внутренний мир, помогают задуматься о себе.

Развитие демократии на Западе сделало людей индивидуалистами и материалистами, что в конечном итоге привело к тому, что демократия «отняла у человека необходимость ощущать свою духовность» [15, с. 98]. Однако духовность можно найти на Востоке и в фильмах Тарковского. Анализируя творчество режиссера, Ф. Ермшин утверждает, что работы Тарковского критикуют «ложные пути познания, противопоставляя гуманность сухому рационализму, желанию наживы, интеллектуальному бесчувствию» [8, с. 62].

Считается, что хайку для Тарковского было одним из способов восстановления духовности. Р. Барт, представивший в своей книге «Империя знаков» дихотомию хайку и западной культуры, утверждает, что западная культура материалистична и рационалистична, а хайку является ее противоположностью. В частности, по мнению Р. Барта, характеристика «пустоты» [3] в хайку может быть истолкована в смысле, противоположном смыслу западной культуры, наполненной рационализмом. В хайку «пустота» может рассматриваться в рамках концепции «юродства», которая будет проанализирована далее.

В «Запечатленном времени» А. Тарковский, как и Р. Барт, делает акцент на характеристике «пустоты», упоминая, что читатель хайку «растворится в ней, как в природе, погрузится в нее, потерянся в ее глубине, как в космосе,

где не существует ни низа, ни верха» [17, с. 48]. Это становится возможным благодаря простому и точному наблюдению. То же самое происходит в кино: наблюдение за жизнью очень важно в режиссуре, и чем точнее наблюдение, тем лучше работа. Ведь это позволяет искусству и художнику «восстановить духовность».

СРАВНЕНИЕ ОБРАЗА ЮРОДИВОГО У А. ТАРКОВСКОГО С ОБРАЗОМ ИДЕАЛЬНОГО ЧЕЛОВЕКА В ДАОСИЗМЕ

А. Тарковский нередко критиковал западный прагматизм, который дает человеку свободу и одновременно приводит к росту эгоизма, потере духовности [15].

Тем не менее «парадокс жизни и истории заключается в том, что подлинным могуществом, преобразующим бытие, изменяющим мир, обладает не внешняя, материальная сила, а внутренняя убежденность, беззаботность, проникновенность — те качества личности, которые чаще всего незаметны, неуловимы и скрываются за внешней слабостью» [5, с. 40].

Для Тарковского эгоизм, искусственность, материализм ослабляют духовность человека [17, с. 105]. В его фильмах есть особый образ — персонаж, который пытается выйти из духовного кризиса — юродивый. Это персонаж диаметрально противостоит европейской культуре, он старается перевоспитывать людей, которые вредят своей духовности.

В целом темы фильмов Тарковского сводятся к восстановлению человеческой природы и спасению человечества, находящегося на грани катастрофы из-за материальной цивилизации. Говоря о филь-

ме «Жертвоприношение», Тарковский отмечал, что человек может восстановить свои связи путем обновления тех оснований, на которых зиждется его душа [9]. В этом фильме главный герой Александр, Малыш, Otto и Мария называются юродивыми [12]. В процессе работы над сценарием «Сталкера» Тарковскому понравился персонаж Сталкера-юродивого в последнем сценарии [14]. В статье «Итальянский текст» в «Ностальгии» А.А. Тарковского главный герой также представлен юродивым [1]. В финальной сцене самосожжения фигура, пытающаяся выполнить божественное задание, жертвуя собой, символизирует один из аспектов юродства. Во всех трех фильмах герои-юродивые побуждают человека к самоанализу и приносят добровольные жертвы ради душ отдельных людей, семей и человечества. Зрители сочувствуют их цели, поскольку иррациональные и причудливые образы главных героев в этих фильмах берут свое начало в русской православной культуре, почитающей юродивых и блаженных.

Описание слова «юродивый» в словаре представляет собой смесь значений «сумасшедший», «священный» и «идиот», поэтому оно представляется сложным для восприятия тех, кто находится вне пространства русской культуры. Юродивый — это человек с иррациональным поведением, который ведет аскетический образ жизни, не гонится за материальным, практикует самоопустошение (делает себя пустым) и отвергает искусственное. Выполнить это чрезвычайно тяжело, но на этом основании можно восстановить духовность [15]. Это именно то, что Тарковский хотел взять у главных героев-юродивых.

Образ юродивого имеет много общего с философией даосизма. В начале второй серии «Сталкера» Тарковский цитирует содержание седьмой главы книги «Дао дэ Цзин»: «Слабость велика, сила ничтожна. Когда человек рождается, он слаб и гибок. Когда умирает, он крепок и черств. Когда дерево произрастает, оно гибко и нежно, и когда оно сухо и жестко, оно умирает. Черствость и сила — спутники смерти. Гибкость и слабость выражают свежесть бытия. Поэтому, что отвердело, то не победит» [5; «Сталкер» (реж. А. Тарковский, 1979) 01:07:33]. Эта цитата доказывает несомненное сходство между образом юродства и жизнью человека в даосизме. В отрывке из Лао-цзы в нескольких строках представлен прообраз идеального человека в даосизме, и это тот характер, которым режиссер наделяет своих главных героев. Цитаты Лао-цзы часто упоминаются в его дневниках [16]. Тот факт, что Тарковский просил у звукорежиссера написать к фильмам «Сталкер» и «Ностальгия» музыку, создающую ощущение древнего Китая, также свидетельствует о том, что автор фильма использует идеи даосизма в своем творчестве [7]. В «Дао дэ Цзин» говорится обо всех аспектах нашего мира, включая общество и политику, и все объединяется единым смыслом. Призыв «оставить природу такой, как она есть» подразумевает такое отношение человека, которое не идет вразрез с природой, не является для нее искусственным. Другими словами, проблема человеческого общества на протяжении всего времени заключается в возникновении конфликта между искусственно сформированными интеллектуальными системами. Поэтому высшей ценностью даосизм считает «недеяние». «Недеяние»

напрямую связано с антиматериализмом и эгоизмом³ [18], которые, по мнению Тарковского, разрушают человеческую духовность. Созданные в его фильмах образы юродства призваны восстановить духовность.

Из дневников режиссера мы узнаем, что до съемок «Сталкера» он пытался экранизировать «Идиота» Ф.М. Достоевского. Как хорошо известно, главный герой этого романа схож с юродивым. К сожалению, желание Тарковского экранизировать произведения Ф.М. Достоевского было отвергнуто в Министерстве культуры. Тогда началась работа над фильмом по мотивам повести «Пикник на обочине» братьев Стругацких.

Изначально фильм назывался «Машин на желания». В finale работы над ним (18 вариантов) он приобрел название «Сталкер». В итоге был создан главный герой, принципиально отличающийся от того, который описан в повести Стругацких. Например, в оригинальной истории главный герой заходит в зону с целью заработка, понимая, что подвергает жизнь риску, а в «Сталкере» главный герой действует так, словно выполняет Божественную миссию [13]. В интервью А. де Банэку А. Тарковский говорил, что Сталкер «встает на тот же путь, что и Дон Кихот, князь Мышкин... это герои, которые выражают силу в слабости...» [13]. На всех них лежит печать юродства, и режиссер продолжает демонстрировать это и в своих более поздних работах.

³ Чхве Джин-сок, доктор наук по философии даосизма, писал, что Лао-цзы считал важным естественность и «недеяние (無爲自然)». С помощью философии Лао-цзы объясняет важность следования естественному течению жизни, а не попыткой достичь чего-то искусственным путем. Лао-цзы утверждает, что для того, чтобы так жить, нужно следовать Дао.

Многие главные герои А.А. Тарковского — юродивые, которые пытаются приблизиться к Богу, очищая свои души. Это очень похоже на концепцию идеального человека, о котором говорится в «Дао де цзин», пытающегося очистить душу, чтобы следовать даосскому образу жизни и «оставить природу такой, как она есть» [5]. С этой точки зрения философия Лао-цзы также представляется тесно связанной с темой фильмов Тарковского.

Помимо всего прочего, понятие «юродивый» имеет отношение к бескорыстности. В оригинальной повести братьев Стругацких также не было и истории Дикобраза, которая появилась в фильме «Сталкер». Однажды в священной комнате Дикобраз загадал желание вернуть своего погибшего брата, на самом деле преследуя желание разбогатеть. Он разбогател, но затем покончил жизнь самоубийством, потому что чувствовал угрызения совести. Эта история подчеркивает важность внутреннего мира, который не подвергается внешнему воздействию. Бескорыстность — одна из главных тем фильма «Сталкер» и одно из главных учений даосизма. Аскетизм в даосизме ставит под сомнение не жизненные желания, а скорее социально взращенные индивидуальные желания и жадность, возникающие в результате сравнения с другими [19]. В фильме Писатель и Профессор представляют собой фигуры-источники главных проблем в мире даосизма, а главный герой — юродивый, придерживающийся в своей жизни воздержания.

Одним из важнейших образов в фильмах Тарковского является вода. Вода в «Сталкере» — образ благодати. Воды становится все больше, и по мере прохождения Писателем мясорубки он проходит

свой обряд «крещения». В «Сталкере» вода окажется стоячей и неподвижной. Объем воды варьируется от небольшого ручейка до большого бассейна. Вода, которую мы видим, независимо от ее объема, представляет собой единую субстанцию. В даосизме свойства воды можно называть естественной формой, которой должен следовать и человек. Неизвестно, имел ли Тарковский в виду даосскую философию, когда давал образ воды в своем фильме, но не представляет сомнения тот факт, что упомянутые выше свойства воды противоречат западному рационализму и материализму.

Например, в «Жертвоприношении» вода появляется как святая вода, из которой растут мертвые деревья. Дао проповедует жизнь, которая находится в гармонии с природой. И вода в даосизме олицетворяет те свойства природы, к которым должен стремиться человек.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Результаты проведенного исследования позволяют утверждать, что главным смыслом творчества А. Тарковского было стремление к духовности. Для достижения этой цели режиссер использовал различные художественные приемы. Часто встречающиеся в произведениях режис-

сера элементы культуры Дальнего Востока представляют собой антитезу индивидуализму и материализму западной культуры.

В своем творчестве Тарковский демонстрировал, что «в отличие от Востока — я имею в виду Дальний Восток, глубокий, традиционный, индусский, японский — Запад всегда был pragmatичен. В конечном счете демократические завоевания на Западе, которые дали человеку возможность чувствовать себя свободным, по существу отобрали у него веру в кого-то, кроме себя» [15, с. 110]. Продолжая тему духовности, Тарковский утверждает: духовности на Западе нет, но она есть на Востоке [165]. Другими словами, (древняя) культура Дальнего Востока рассматривается как одна из альтернатив возрождения утраченной духовности, и в этом, по мнению режиссера, и заключается задача художника.

Анализ характеристик традиционной японской поэзии хайку позволяет сделать вывод, что дальневосточная культура, присутствующая в произведениях Тарковского, проявляется не только в нарративах и кинематографических приемах. Совершенно очевидно, что эта культура помогла режиссеру создать свой собственный киноязык.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамовских Е.В., Лала Е.П., Раудина О.В. «Итальянский текст» в «Ностальгии» А. Тарковского // Молодой ученый. 2023. № 4 (451). С. 465–472. URL: <https://moluch.ru/archive/451/99453/> (дата обращения: 02.03.2025).
2. Александр-Гарретт Л. Тайны и таинства Андрея Тарковского // О Тарковском. М.: Прогресс, 1989. 314 с.
3. Барт Р. Империя знаков. М.: Практис, 2004. 87 с.
4. Гордон А.В. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. М.: Вагриус, 2007. с. 384
5. Лао-цзы. Дао Да Цзин. Книга о пути и добродетели. М.: АСТ, 2003. 200 с.
6. Евлампиев И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. Уфа: ARC, 2012. 40 с.
7. Егорова Т.К. Вселенная Эдуарда Артемьева. М.: Вагриус, 2006. 255 с.

8. Ермшин Ф.А. Андрей Тарковский и Томас Манн. Корни, крепи, зеркала. Андрей Тарковский и мировая литература // Медиа-архив «Андрей Тарковский». URL: <https://textarchive.ru/c-1617067-pall.html> (дата обращения: 20.02.2025).
9. Землянухин С.В., Сегида М.Ф. Домашняя синематека. Отечественное кино 1918–1996. М.: Дубль-Д, 1996. 520 с.
10. Интервью с Тарковским. Беседу вел Никитин // Советский экран, 1990. URL <https://telegra.ph/Intervyu-s-Andreem-Tarkovskim-v-kinozhurnale-EHkran-02-18> (дата обращения: 15.01.2025).
11. Кан Кён Ха. Прочтение эмоций и традиций луны в японской традиционной поэзии хайку — с упором на произведения Мацуо Басё // Корейское общество обучения японскому языку: 2022. С. 173–189.
12. Лёвгрен Х. О роли картины Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов» в фильме Андрея Тарковского «Жертвоприношение». URL: <https://kinoart.ru/texts/o-roli-kartiny-leonardo-da-vinchipoklonenie-volhov-v-poslednem-filme-andreya-tarkovskogo-zhertvoprinoshenie> (дата обращения: 28.01.2025).
13. Сальвестрони С. Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2009. 237 с.
14. Тарковский А.А., Стругацкий А., Стругацкий Б. Сталкер. Литературная запись кинофильма. М.: ACT. СПб: Terra Fantastica, 1996. 608 с.
15. Тарковский А.А. ХХ век и художник // Искусство кино. 1989. № 4. С. 88–106.
16. Тарковский А.А. Мартиолог. Дневники. Международный институт имени Андрея Тарковского: Tibergraph, 2008. 540 с.
17. Тарковский А.А. Запечатленное время. URL: <https://predanie.ru/book/84922-zapechatlennoe-vremya/> (дата обращения: 16.02.2025).
18. Чхве Джин-сок. Сила мышления. Сеул: Дом Мудрости, 2015. 308 с.
19. Ямпольский М.Б. Тарковский: память и след // Феномен Андрея Тарковского в интеллектуальной и художественной культуре / научно-практическая конференция (12–14 июня 2013), 2013. 247 с.

REFERENCES

1. Abramovskih, E.V., Lala E.P., Raudina O.V. “Italianskij tekst” v “Nostalgii” A. Tarkovskogo [“Italian Text” in A. Tarkovsky’s “Nostalgia”]. Molodoj Uchoynij, no. 4 (451), 2023, pp. 465–472. Available at: <https://moluch.ru/archive/451/99453/> (Accessed 02 March 2025). (In Russ.)
2. Aleksander-Garrett, L. Tajny’ i tainstva Andreya Tarkovskogo [The Secrets and Mysteries of Andrei Tarkovsky]. O Tarkovskom [About Tarkovsky]. Moscow, Progress Publ., 1989. 314 p. (In Russ.)
3. Bart, R. Imperiya znakov [Empire of Signs]. Moscow, Praksis Publ., 2004. 87 p. (In Russ.)
4. Gordon, A.V. Ne utolivshij zhazhdy: ob Andree Tarkovskom. [He who did not quench his thirst: On Andrei Tarkovsky]. Moscow, Vagrius Publ., 2007. 384 p. (In Russ.)
5. Lao-czyj. Dao De Czzin. Kniga o puti i dobrodeteli [道德經, Dao De Jing]. Moscow, AST Publ., 2003. 200 p. (In Russ.)
6. Evlampiev, I.I. Xudozhestvennaya filosofiya Andreya Tarkovskogo [The artistic philosophy of Andrei Tarkovsky]. Ufa, ARC Publ., 2012. 40 p. (In Russ.)
7. Egorova, T.K. Vselennaya E`duarda Artem`eva [The universe of Eduard Artemyev]. Moscow, Vagrius Publ., 2006. 255 p. (In Russ.)
8. Ermoshin, F.A. Andrej Tarkovskij i Tomas Mann [Andrey Tarkovsky and Thomas Mann]. Korni, krepri, zerkala. Andrej Tarkovskij i mirovaya literatura [Roots, supports, mirrors. Andrei Tarkovsky and World Literature]. Media-arkiv “Andrej Tarkovskij”. Available at: <https://textarchive.ru/c-1617067-pall.html> (Accessed: 20 February 2025) (In Russ.)

9. Zemlyanuxin, S.V., Segida, M.F. Domashnyaya sinemateka. Otechestvennoe kino 1918–1996 [Home Cinema. Russian Cinema 1918–1996]. Moscow, Dubl'-D Publ., 1996. 520 p. (In Russ.)
10. Interv'yu s Tarkovskim. Besedu vel Nikitin [Interview with Tarkovsky]. Sovetskij e'kran, 1990. Available at: <https://telegra.ph/Intervyu-s-Andreem-Tarkovskim-v-kinozhurnale-Ekran-02-18> (Accessed 15 January 2025). (In Russ.)
11. Kan Kyon Xa. Prochtenie e'mocij i tradicij Luny' v yaponskoj tradicionnoj poe'zii xajku — s uporom na proizvedeniya Maczuo Basyo [Reading the emotions and traditions of the Moon in Japanese traditional haiku poetry, with a focus on the works of Matsuo Basho]. Korejskoe obshhestvo obucheniya yaponskomu yazy'ku, 2022. P. 173–189. (In Russ.)
12. Lyovgren, X. O roli kartiny Leonardo da Vinci "Poklonenie volvov" v fil'me Andreya Tarkovskogo "Zhertvoprinoshenie" [Andrei Tarkovsky's Adaptation of Motifs Embedded in Leonardo da Vinci's The Adoration of the Magi]. Available at: <https://kinoart.ru/texts/o-roli-kartiny-leonardo-da-vinchipoklonenie-volvov-v-poslednem-filme-andreya-tarkovskogo-zhertvoprinoshenie> (Accessed 28 January 2025). (In Russ.)
13. Sal'vestroni, S. Fil'my' Andreya Tarkovskogo i russkaya duxovnaya kul'tura [Il cinema di Tarkovskij e la tradizione Russa]. Moscow, Biblejsko-bogoslovskij institut sv. apostola. Andreya Publ., 2009. 237 p. (In Russ.)
14. Tarkovskij, A.A., Strugaczkij, A., Strugaczkij, B. Stalker. [Stalker] Literaturnaya zapis' kinofil'ma [Literary film recording]. Moscow, AST Publ.; St. Petersburg, Terra Fantastica Publ., 1996. 608 p. (In Russ.)
15. Tarkovskij, A.A. XX vek i xudozhnik [The twentieth century and the artist]. Iskusstvo kino, no. 4, 1989, pp. 88–106. (In Russ.)
16. Tarkovskij, A.A. Martirolog. Dnevnikи [The martyrology. The diaries]. Tibergraph, Mezhdunarodnyi institut imeni Andreya Tarkovskogo Publ., 2008. 540 p. (In Russ.)
17. Tarkovskij, A.A. Zapechatlennoe Vremya [Sculpting in Time]. Available at: <https://predanie.ru/book/84922-zapechatlennoe-vremya/> (Accessed 16 February 2025). (In Russ.)
18. Chxve Dzhin-sok. Sila my'shleniya [The power of thinking]. Seul, Dom Mudrosti Publ., 2015. 308 p. (In Russ.)
19. Yampol'skij, M.B. Tarkovskij: pamya' i sled [Tarkovsky: Memory and Trace]. Fenomen Andreya Tarkovskogo v intellektual'noj i xudozhestvennoj kul'ture [The Phenomenon of Andrei Tarkovsky in Intellectual and Artistic Culture], nauchno-prakticheskaya konferentsiya (12–14 June 2013), 2013. 247 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **26.05.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **24.07.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **03.08.2025**

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, № 4. С. 50–66.
<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-50-66>

¹ Пищита Евгений Михайлович
аспирант ВГИКа. AuthorID: 1290917

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*, vol. 17, no. 4, 2025, pp. 50–66. (In Russ.)
<https://doi.org/110.69975/2074-0832-2025-66-4-50-66>

¹ **Evgeny M. Pischita**

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

(окончание)¹

Дом Магазанника — это пространство Ветхого и Нового Завета. Ветхий и Новый Завет существуют в одном доме и отделены друг от друга не капитальной, а условной, но тем не менее стеной, деревянной перегородкой с дверью. Магазанник далеко не аскет. Поэтому в презентации этого героя делается акцент на важности для него простых естественных радостей жизни. Магазанник боится напрямую взаимодействовать с духовными силами в образе красноармейцев, поэтому он старается спрятаться, когда поздним вечером, возвращаясь с работы пьяным, наталкивается на проносящихся по дороге красноармейцев-ангелов с горящими факелами в руках. И когда в его дом приходят командир и начальник штаба, его тоже не видно, и тем не менее он отчетливо слышал, о чем они говорили в комнате.

Выйдя утром из дома во двор и помочившись прямо с порога, Ефим поднимает руки и умывается солнцем, напевая еврейскую мелодию. Здесь автор продолжает линию связи традиции, в которой живет семья Магазанника, с земными стихиями, радостями земной жизни: свет солнца, земля, вода, пища, любовь (у Ефима шестеро детей от его жены — красавицы Марии). В эпизоде «в погребе» эта линия найдет свое продолжение в споре Ефима и Вавиловой, в его словах о том, что, если все время приходится воевать и бороться, а когда же жить?

И ему противостоит духовный пассионарный образ комиссара, как было отме-

чено выше, осуществляющий духовную миссию, которая, кстати, в советской культуре находит различные воплощения: партийный работник, школьный учитель и пр.². Чаще всего эти персонажи не имеют нормальных в бытовом смысле отношений с противоположным полом. В нашем случае первоначальный внешний образ Вавиловой стремится исключить ее половую принадлежность. Она ходит в мужской военной одежде — гимнастерке, галифе, шинели, на бедре располагается огромная кобура с маузером.

После того как Магазанник лично сшил ей новое платье, тем самым окончательно «спустив ее на землю», он при этом наделил ее новым образом — женщины, ждущей ребенка, образом земной матери. Клавдия сидит в белом платке и светлом просторном платье (сарафане), как простая русская женщина. Она освещена солнцем и выглядит спокойной и преображенной. Солнечный свет и белый цвет здесь выступает символом Преображения и чистоты. В русской народной культуре образ матери является сакральным понятием: став матерью, женщина преображается, приобретает особый статус. Если незамужняя девушка в русской культуре — это просто «девка», существа по большому счету вообще лишенное какого-либо статуса, то, когда она становится матерью, отношение к ней меняется. Женщина-мать сопоставима с образом Богородицы. Поэтому в русской православной культуре образ Богородицы — это образ не столько Девы (девственницы), сколько женщины-Матери. Во многом это связано не только с женским началом, рожде-

1 Начало статьи см.: 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>

2 «Чапаев», 1934, реж. бр. Васильевы; «Учитель», 1939, реж. С. Герасимов; «Не болит голова у дятла», 1974, реж. Д. Асанова; «Доживем до понедельника», 1968, реж. С. Ростоцкий.



Рис. 3. Комиссар Вавилова в полевой форме

нием новой жизни и т. д., но и с огромным земным трудом женщины по воспитанию детей, заботой о муже и работой по хозяйству. Так в образе Вавиловой соединяются черты советской, народной и христианской культуры.

Клавдия теперь ходит в женском. Она сняла с себя одежду воина и священника новой веры, в этой уже не сакральной одежде (с точки зрения советской культуры военного времени Гражданской войны)

она и подвергается осмеянию со стороны солдат, усомнившихся в ее статусе. Став просто человеком, просто женщиной, она в глазах солдат теряет статус идеолога, священника новой веры. Человеческая природа в их бытовом сознании не совместима с природой сакральной.

Во время разговора с командиром на его прямой и грубый вопрос об отце ребенка: «Кто ж тебя уделал?», Вавилова отвечает: «Не неси жеребятину», тем



Рис. 4. Комиссар Вавилова. «Преображение»

самым подчеркивая небытовой, сакральный акт зачатия младенца. Ее слова говорят о том, что к этому нельзя относиться как к чему-то бытовому, животно-грубому. И в то же время Вавилова пытается оправдаться, что боевая деятельность (священная деятельность, направленная на построение светлого будущего, рая на земле в советской культуре) не позволила ей избавиться от ребенка. В этом заключается ее двойственная природа и уникальность: образ комиссара и ситуация, в которой она оказалась. Это элемент новозаветной традиции, в которой Христос соединяет в себе божественное и земное, и Дева Мария, с одной стороны, земная женщина, с другой — зачавшая от Духа, вместившая в себе божественное, Божественный огонь — Огонь Революции.

Имя отца остается тайной. Возлюбленный появляется лишь в воспоминаниях-видениях Вавиловой во время родов. Можно предположить, что, поскольку роды могут быть одновременно и естественным, и сакральным актом в различных культурах, то воспоминание об отце ребенка в этот момент неслучайно. Эти два акта — роды и интимное общение Вавиловой с возлюбленным — соединены по принципу сакральности, кроме того, к ним добавлен армейский поход и бой, тоже выглядящие сакральными актами новой советской религиозной культуры, во время последнего отец ребенка погибает. Гибнет он на мосту, первым преодолевая символическую границу между мирами, эпохами.

На образ возлюбленного Вавиловой автор накладывает образ библейского Моисея, объединившего колено Израиля в один народ и водившего его по пустыне 40 лет. Целью была обещанная Богом Земля Обетованная, благодатное для жиз-

ни, райское плодородное место. В эпизоде движения Красной армии по пустыне совмещается библейский и революционный мотивы. Пустыня — исход рабочих и крестьян (Красной армии) из рабства и движение его к новой свободной жизни, основанной на Новой религии. Выводят их из рабства жрец новой религии — возлюбленный Вавиловой, он же ветхозаветный Моисей, и сама Вавилова. После тяжелейшего перехода по пустыне красноармейцы выходят к реке, падают в воду и жадно пьют. Здесь важную символическую роль играет вода. Это и свободная стихия — символ Свободы (Свобода. Равенство. Братство)³, и одновременно символ Слова Божия, которого жаждали и наконец получили⁴. Кроме того, в новозаветной традиции вода связана и с таинством крещения.

По мостовой, мимо дома Ефима Магазинника, везут артиллерийское орудие. Автор подробно, с разных ракурсов демонстрирует главный символ войны — орудие. Орудие является своего рода идолом, богом, сакральным предметом войны. Он, как и любой подобный предмет в различных культурах, не может передвигаться сам. Его постоянно возят, носят, двигают с места на место. Обладание и взаимодействие с этим предметом дает силу и власть. Только появление этого идола, где-то на подходе к дому Ефима, уже чувствуется обитателями дома: Вавилова чувствует его как жрец, жена Ефима и его дети — как возможные потенциальные жертвы, которые могут быть принесены ему. Мария и дети выходят на улицу посмотреть на него. Они стоят

3 «Свобода, Равенство, Братство» — девиз Великой французской революции.

4 Ам. 8:11–12.

как завороженные. Мария, как мать, смотрит с подозрением и недоверием. Беззащитные голые тела детей, их гениталии монтируются с крепким металлом орудия. Подробности, с которыми сняты дети и орудие, усиливают однозначное прочтение эпизода как несовместимости ребенка и войны. А шире — несет антивоенный, пацифистский пафос несовместимости человека и орудия убийства, человека и войны, человека и насилия.

Предчувствие Марией приближения орудия-идола монтируется с кадром, в котором Клавдия держит в руках маузер, таким образом можно осмыслить эту склейку как молитву на малого идола войны — пистолет, и эта молитва вызывает большого идола — орудие. Вавилова ворожит на личное оружие и вызывает духа войны. Через взаимодействие с личным оружием, личным идолом он вызывает большого идола войны. Взаимодействие ее с идолом войны рифмуется с утренней молитвой матери Ефима Магазанника, которая молится сидя на кровати.

Кроме того, отчасти, с точки зрения фрейдизма (как части мифологии и культу-

ры XX века), орудие связано с мужчиной — возлюбленным Клавдии. Связано с зачатием ребенка. Перед тем как целоваться с возлюбленным, Вавилова гладит ствол орудия, что однозначно указывает на его мужскую символику. В контексте родового-видения-сна ствол орудия прочитывается однозначно — как фаллический символ.

Зачатие Нового человека образно (условно, поэтически) показано в эпизоде предродового видения, сна Клавдии. Действие происходит в пустыне. Вавилова и ее муж-комиссар в классическом комиссарском «облачении» — черных кожаных куртках и галифе (несмотря на жару), в присутствии идола и тотема Гражданской войны — орудия, ствол которого она гладит рукой, страстно целуются.

Никогда больше в фильме мы не увидим героев в этой одежде. Появление их в этом облачении однозначно говорит о торжественности момента. Они находятся у орудия одни, они целуются рядом с орудием и зачинают в присутствии идола (мисти-



Рис. 5. Комиссар Вавилова с возлюбленным в пустыне. Оба в торжественном «жреческом» облачении»

чески, при его участии) Нового человека, Спасителя, — символа нового общества и новой социалистической культуры, который родился из огня Гражданской войны. Орудие в фильме является не только идолом (Орудием Революции), но и тотемом, ибо его уменьшенная и слегка измененная копия в виде пистолета маузер (неоднократно обыгранный в культуре революционного и послереволюционного периода) всегда находится рядом с ней. Таким образом, символически ребенок рожден от тотема, от идола.

У Вавиловой рождается мальчик. На рождение ребенка откликаются колокола православного храма. Ефим первым узнает о рождении ребенка, причем его жена говорит: «Ефим! **У нас** родился мальчик!», как представитель иудейской культуры и одновременно юродивый, он радуется рождению ребенка и говорит о том, что он знал, что будет мальчик. Здесь он выступает в роли ветхозаветного пророка.

Ключевой эпизод фильма, касающийся нашей темы, — это хождение героини с ребенком по городу. Сначала она проходит мимо рабочих, которые мостят

мостовую, некоторые из них обращают на нее внимание, у них немного удивленные лица, потом она идет от одного храма к другому: от православного, который звоном колоколов первым возвестил рождение нового человека, к католическому — встречает католического священника, который кланяется ей и указывает куда-то направо... Далее она идет к неким развалинам. Входит в арку разрушенного здания, иконографически кадр однозначно отсылает к полотнам мастеров Возрождения, на которых изображена Богородица с младенцем Христом. Судя по начертанной на стене звезде Давида — это развалины синагоги. В пустом оконном проеме стоит раввин, он поворачивается в сторону Клавдии с младенцем. Таким образом, можно сказать, что Вавилова посвящает своего сына сначала новой религии (религии рабочего класса), а потом христианству и иудаизму.

Для рядовых солдат комиссар, забеременев и родив, теряет статус духовного пастыря, ибо они не видят сакральности произошедшего и считают Вавилову изменницей: высмеивают и гонятся за ней на улице, а она в слезах бежит от них.



Рис. 6. Комиссар Вавилова «Богородица»

Вопрос о том, потеряла ли она чистоту как священник новой социалистической религии, остается открытым для многих ее сослуживцев. Приближенные к ней до самого конца не верят в факт беременности и рождения их боевым товарищем, адептом новой веры, ребенка, пока своими глазами не видят его лежащим в колыбели. Командир и начальник штаба приходят в дом Ефима, смотрят на младенца, после чего начальник штаба говорит: «Да, действительно...» Это новозаветный мотив — история неверующего Фомы, который не верил в Воскресение Христа, пока сам не вложил пальцы в его раны. Кроме того, в эпизоде посещения командиром и начальником штаба Вавиловой и младенца присутствует и ветхозаветный мотив «отпадения от Бога», когда Моисей отлучился на гору Синай, и народ Иудейский остался без руководителя, и создал себе идола — тельца из золота и поклонялся ему. Начальник штаба любуется в зеркало цепочкой от часов, которая торчит у него из нагрудного кармана. Потом, явно демонстративно, достает часы и, взглянув на них, говорит командиру, что надо бы поторопиться. Вавилова с укором замечает, что часики-то золотые... Начальник штаба ухмыляется. Выяснив, что Клавдия не согласна ехать в двуколке с полевым госпиталем, командир говорит о распоряжении привезти ей продуктов. Здесь режиссер отсылает к образам волхвов из Нового Завета, которые принесли дары⁵, и к образу Ангела, возвестившего об опасности, грозящей младенцу⁶. Больше всего подаркам «волхвов» рад Ефим Магазанник, потому что его дети тоже будут ими накормлены.

5 Мф. 2:11.

6 Мф. 2:13.

В образной системе фильма можно выделить несколько уровней бытия:

— «нижний мир» — животные и люди, опустившиеся до них (Емелин — красноармеец, променявший Революцию на «бабий паек» (собака), и его баба — «гусыня белоногая»);

— «первый срединный мир» — городские обыватели;

— «второй срединный мир» — Магазанник и его семья (люди, живущие ветхозаветной традицией), раввин и ксендз, появляющиеся в кадре во время прохождения Клавдии с ребенком по городу;

— «первый верхний мир» — пролетариат, мостящий дорогу булыжником (оружие пролетариата), красноармейцы (ангелы), Вавилова и ее возлюбленный;

— «второй верхний мир» — сын Вавиловой (Новый Человек-Спаситель), рожденный комиссаром, Богородицей, в Огне Революции и Гражданской войны.

Интересно то, что в фильме не показаны (не персонифицированы) антагонисты Вавиловой и красноармейцев. В фильме звучат их выстрелы, показан пулемет, звучат выстрелы из вражеских орудий, но не показано, кто из него стреляет. Не показано конкретно, с кем же сражается она и ангелы-бойцы красноармейцы. Это наводит на мысль, что сражаются они с инфернальными сущностями, не имеющими материальной природы. Однако дети Магазанника, играя в Гражданскую войну, придают антагонистам комиссара конкретный облик, и этот облик — **маска, личина**, измененные (обезображеные) детские лица с нарисованными усами.

Дочь Ефима Магазанника в образной системе фильма предстает Богородицей, первохристианкой, последовательницей Вавиловой и, самое главное, — Христом.

Рассмотрим, как автору удалось органично создать такую сложную образную конструкцию. Первый раз акцент на дочери Ефима делается в эпизоде «Преображение Вавиловой», в котором она предстает земной женщиной в женской одежде, залитая солнечным светом. Дочь Ефима с младенцем (младшим братом) на руках стоит у беленой стены и смотрит с тревогой на зрителя. Тем самым режиссер не только прорицает будущее Клавдии, но и маркирует образ дочери Ефима, связывает ее с образом Вавиловой, а также заявляет связь и близость их судеб, как бытовых, земных, так и символических. Иконография кадра дочери Ефима с младенцем отсылает к полотнам мастеров итальянского Высокого Возрождения⁷, таких отсылок много в фильме, самая яркая из них — Клавдии с младенцем под сводом арки, в эпизоде видения судьбы еврейского народа во время Великой Отечественной войны.

Важнейшим эпизодом, формирующим образ дочери Ефима, как первохристианки и как Христа, является эпизод насилия над ней братьями в образах бандитов. Это метафора насилия над иудеями и одновременно над первохристианами и самим Христом. Построение эпизода отсылает к сюжету Евангелия: моление о чаше, взятие Христа под стражу, бичевание Христа (Страсти Христовы), Восхождение на Голгофу, Распятие, Смерть. Несмотря на то что некоторые события евангельского сюжета пропущены, линия

ассоциации дочь Ефима — Христос абсолютно очевидна.

В кадре «моление о чаше» режиссер в очередной раз использует прием отсечения контекста. На фоне белой стены дочь Магазанника долго смотрит вверх. Далее «бандиты», они же кровные братья девочки, так же, как и соплеменники Христа, преследуют девочку и угрожают ее убить. Они вооружены деревянными пистолетами, а один (странный!) с деревянным мечом⁸. Один из «бандитов», подчеркивая некую странную официальность происходящего, произносит: «...сейчас атаман будет говорить речь!» Далее «атаман», поднимая вверх меч, тем самым предавая происходящему не только официальность, но и торжественность, произносит: «Налагаю на тебя контрибуцию!» Таким образом, режиссер отсылает зрителя к суду первосвященников во главе с Каиафой над Христом⁹. Девочка бежит от них и взбирается по лестнице на небольшую площадку, где находятся качели. Так, маркируется Голгофа — холм у Иерусалима, где по сюжету Евангелия был распят Христос. На площадке «бандиты» валят сестру на землю и рвут на ней одежду. Возня детей снята подробно и натуралистично. Разрывание одежды и насилие здесь однозначно имеет сексуальный подтекст и говорит не только о сексуальном преступлении братьев над сестрой, но и отсылает к предательскому поцелую Иуды. «Бандиты» привязывают девочку к доске

⁷ Иконография фильма обыгрывает образы великих мастеров Итальянского Возрождения: Сандро Боттичелли «Мадонна с младенцем», 1467, «Мадонна дель Розето», 1470; Рафаэля «Сикстинская мадонна», 1513–1514, «Мадонна в кресле», 1513–1514, Леонардо да Винчи «Мадонна Лitta», 1490.

⁸ «...вот Иуда, один из двенадцати, пришел, и с ним множество народа с мечами и кольями, от первосвященников и старейшин народных» Мф. 26:47. «Первосвященникам же и начальникам храма и старейшинам, собравшимся против Него, сказал Иисус: как будто на разбойника вышли вы с мечами и кольями, чтобы взять Меня?» Лк. 22:52.

⁹ Мф. 26:57–68.



Рис. 7. Дочь Ефима Магазанника. «Моление о чаше»



Рис. 8. Дочь Ефима Магазанника. «Страсти»



Рис. 9. Дочь Ефима Магазанника. «Распятие»

качелей, при этом делается акцент на том, как один из братьев заламывает ей, привязанной, кисть руки, и потом раскачивают ее. Девочка отчаянно кричит: «Мама! Мама! Мама!»¹⁰ Первый раз она кричит, простирая руки перед собой. Дальше она движется в кадре снизу вверх на фоне неба с раскинутыми в стороны руками, что однозначно отсылает к образу распятого на кресте Христа. В этом кадре снова используется прием отсечения контекста для усиления внимания зрителя на героине и для уменьшения смыслов, связанных с бытовыми деталями в пользу деталей смысловых и мифологических. Прием рифмуется с тем, как был снят кадр «моление о чаше». Полет и последнее движение героини — уход за нижнюю границу кадра позиционирует смерть героини. Этот художественный прием повторяется и в эпизоде «в погребе», когда все семейство Магазанника, танцуя, уходит за нижнюю границу кадра, образно маркируя страшную судьбу еврейского народа, предваряя эпизод пророческого видения Вавиловой.

Порванные во время насилия бусы дочери Ефима отсылают к нательному кресту. Эти бусы потом, в погребе, чинит Вавилова и надевает девочке на шею. Ефим подозрительно смотрит на это, потом подходит и щупает бусы! Уж не крест ли ищет? Не знак ли отхода от веры предков? Дочь Ефима Магазанника, над которой совершили

насилие ее родные братья в образах бандитов, язычников, римлян, украинских националистов-юдофобов¹¹, иудеев, гонителей христиан, становится так же первой последовательницей новой веры, ученицей Вавиловой. Она единственная из детей, кто взаимодействует с комиссаром. Спрашивает Клавдию, где ее муж. Та отвечает, что погиб в бою. Вавилова, как уже было сказано выше, чинит бусы девочке и надевает их ей на шею. Дочь Ефима Магазанника является не только последовательницей комиссара (в образе Христа), ее духовной дочерью, но и сама повторяет судьбу Христа — Моление о чаше, Страсты, Распятие, Смерть, Воскресение. В результате в образной системе фильма женщина-мать и девочка, не имеющие связи по крови, являются родственниками по духу, что полностью соответствует христианской доктрине о приорите духовного родства над родством по крови.

Девочка, раскинув руки, **летит**, привязанная к качелям, и падает вниз, за нижнюю линию кадра — так показана символическая мученическая смерть дочери Ефима Магазанника, последовательницы Христа (Вавиловой), первохристианки. Тот же прием использует кинорежиссер Лариса Шепитько в фильме «Восхождение», где повешенный Сотников странно раскачивается и **летит** вниз, за нижнюю границу кадра. Здесь смерть и полет представлен как трансцендентное состояние — как полет духа, духовное восхождение. Полет как пограничное состояние между жизнью и смертью. В фильме Андрея Тарковского «Андрей Рублев», в прологе, один из персонажей летит на самодельном

10 «Иисус, возгласив громким голосом, сказал: Отче! в руки Твои предаю дух Мой». Лк. 23:46. Христос перед смертью на кресте обращается не к своему земному отцу, а к Отцу Небесному. Так же дочь Магазанника обращается не к своему земному отцу — Ефиму и не к земной матери Марии, она обращается к своей духовной Матери — Вавиловой (мифологическая линия), которая является для нее, согласно словам Христа, настоящей Матерью.

11 Дети Ефима в образе взрослых (бандитов) говорят ей: «Попалась, жиодовка! Бисова порода!».

воздушном шаре. Испытав удивительный, невиданный опыт полета, полета духа, **духовной свободы**, герой падает и погибает.

Интересная деталь касается танца Магазанника и его семьи в погребе, во время артиллерийского обстрела и одновременно «гнева Божьего». Здесь танец является одновременно и противостоянием смерти, и самой смертью. Киновед Владимир Виноградов в статье «Александр Довженко. Поэтическое пространство бессмертия» так пишет о танце главного героя фильма «Земля»: «...здесь она (смерть. — Е.П.) настигает героя неожиданно, во время его движения. И не просто движения, а пляски. Надо отметить, что этот образ у Довженко носит совершенно особый характер, символизирующий экстатическое состояние и, что важно, потенциально связанный со смертью...» [4, с. 30]. Магазанник и его дети танцуют, преодолевая страх смерти и в конце по очереди уходят в нижнюю часть кадра. Последним вниз уходит сам Ефим. После чего Клавдия прозревает смерть семьи Магазанника и его соплеменников. Эпизод начинается с Ефима, который жестикулирует руками (здесь монтаж по физическому действию —

руки Ефима). Семья Магазанника и их соплеменники, все, идущие на смерть люди, маркированы, у всех на одежде Звезда Давида. И даже гроб, который везут на тележке, тоже маркирован. Ефим улыбается. Позади гроба играет скрипач. Метафизическая связь танца и смерти имеет свою традицию в европейском искусстве. Многочисленные средневековые фрески с изображением «Плясок смерти», в которых пока еще живые люди влекутся скелетами (Смертью и одновременно этими же людьми, но умершими) в танец. Еще пример — «Пляска смерти» — симфоническая поэма французского композитора Камиля Сен-Санса, созданная в 1874 году по стихотворению «Равенство, братство» поэта Анри Казалиса. В стихотворении описывается ночная пляска скелетов на кладбище под стук каблуков Смерти, **играющей на скрипке**.

Находясь в погребе, где все семейство Магазанника и Клавдия с ребенком спасаются от обстрелов, Ефим стыдит своих детей за то насилие, которое они учинили над сестрой. Интересно, что в начале фильма, в эпизоде «утро в доме Мага-



Рис. 10. Ефим Магазанник танцует в погребе. «Пляска смерти»

занника», Ефим уже прозревает эту тему и маркирует снующих вокруг своих детей, пока в несколько шутливой форме: всех называет «бандой», а одного «бандит-налетчик». Эту линию «в погребе» предваряет эпизод, в котором Ефим, Мария и Вавилова заколачивают окна и двери дома Магазанника досками. Здесь Ефим, не зная, что делать с охватившим его гневом, по поводу очередной смены власти и возможных погромов, вымешает свою злость на Марии, обвиняет в грязных мыслях и беспричинно бьет ее. Таким образом, режиссер говорит не только о том, что насилие в детях подсмотрено у взрослых за пределами семьи, но насилие существует и в их семье и источник его — их отец. В погребе Магазанник обличает детей «во грехе». Теперь уже без шуток он кричит: «Погромщики! Бандиты! Убийцы!» Он делает это в присутствии Клавдии, которая выступает здесь и как ветхозаветная жертва за грех народа. По Ветхозаветной традиции, после исповедания над ней греха священником (в этом эпизоде священником выступает Ефим), жертва (козел отпущения) несла на себе все грехи народа и выводилась из стана в пустыню. В Новом Завете Христос, взяв на себя грехи всего народа, был выведен из Иерусалима (стана) и распят за городом (пострадал вне врат).

Погреб во дворе Магазанника предстает в образной системе фильма как пещера, в которой, по преданию¹², спряталась Елизавета с младенцем Иоанном Крестителем во время избиения младенцев. Там же прячутся потомки (одноплеменники) Иоанна и одновременно брата Ефима Магазанника, дети Ефима, от обстрелов города. Одновременно погреб пред-

стает как ад, в который сошел Христос для проповеди Евангелия и спасения ветхозаветных праведников и Прародителей — Адама и Евы¹³. Там же, в погребе, в пещере, происходит проповедь Вавиловой об интернационале, замешанном на рабоче-крестьянской крови. Одновременно это проповедь о новом мире, новой вере, которая отсылает к Христианской доктрине о жертве и крови Христа, за всех проливаемой. Здесь погреб предстает одной из пещер, где проводили свои собрания первохристиане.

Что же позволяет автору так успешно синтезировать религиозные и социально-политические конструкции? Это, безусловно, идеи социальной справедливости и фундаментального равенства людей, провозглашенные Христом в Евангелии. Традиции русской культуры и народного понимания христианства во многом были подхвачены революционным движением как построение нового общества свободы, равенства, братства, в котором появился новый человек — советский человек. Свобода и равенство в новом обществе не зависят от национальности и происхождения, в этом обществе отсутствует словесная система и ее привилегии.

Брат Ефима — Иоанн Креститель. Он — один из мостов между Ветхим и Новым Заветами. По словам Ефима, его брату отрезали голову¹⁴ бандиты, враги трудового народа, они же враги Советской власти (атаман Струк и шальная Маруся). Брат —

13 «Потому что и Христос, чтобы привести нас к Богу, однажды пострадал за грехи наши, праведник за неправедных, быв умерщвлен во плоти, но ожив духом, которым Он и находящимся в темнице духам, сойдя, проповедал». (1 Пет. 3:18–19.)

14 По приказу царя Ирода Иоанну Крестителю отсекли голову. Мученическая смерть Иоанна Крестителя упоминается в Евангелии: Мф. 14, Мр. 6.

12 Апокрифическое Протоевангелие Иакова.

мученик и жертва безвременья, а также жертва лже-Христа и лже-Богородицы (шальная Маруся). Брат — жертва переходного периода между старым и новым временем или, точнее, между старым временем и новым вневременным периодом, новым вневременным, особым «историческим» периодом, в котором нет времени, то есть превращается из исторического в метафизическое. Таким образом, после появления **нового человека и нового времени** время перестает существовать в его историческом модусе, как с Воскресением Христа начинается новая эпоха, уже не историческая, а метафизическая, вневременная.

Интересной деталью являются то, что Ефим провозглашает замену орудия, которое взят по городу и которое в образной системе фильма является идолом, на трамвай — новый символ времени мирной жизни и общества, в котором нет больше буржуев и **каждый** может ездить по городу на трамвае. Трамвай выступает здесь городским аналогом трактора — символа новой эпохи на селе. В этой связи интересно отметить разницу символов военного и мирного времени в культуре: Меч — орало¹⁵, трактор — танк¹⁶, орудие — трамвай. Возможность каждому ездить по городу на трамвае в образной системе фильма несет еще и смысл **равного доступа к символу новой жизни**, идолу, тотему, символу

власти, предмету новой сакральности, безусловно имеющем большую (практически абсолютную) силу по сравнению с предыдущими символами в истории человечества. Этот смысл можно сформулировать как идею **всебобщей избранности**. Особой избранности, провозглашенной Христом, новой, не по родоплеменному признаку и не по национальному признаку. Ефим, сам того не понимая, так или иначе говорит о том же, о чем проповедует Вавилова.

Когда режиссер переходит к прямой декларации героями своих позиций, он максимально отсекает контекст. Исповеди Магазанника и Клавдии, а также проповедь ею новой веры происходят на черном фоне, в условной, максимально аскетичной и гнетущей обстановке, во время грохота разрывающихся снарядов. Это дает зрителю возможность полностью сосредоточиться на смыслах, о которых говорят персонажи. С другой стороны, это утверждение того, что произносимое персонажами имеет универсальный характер и не привязано к определенной временной эпохе, бытовой обстановке, историческому контексту конкретной эпохи. Это подтверждает визуальное решение эпизода. Изображение стилизовано под икону: лица (лики) персонажей высвечиваются из темноты.

Ефим не верит в Светлое будущее, «замешанное на рабоче-крестьянской крови», не верит в будущее, символом которого выступает в фильме трамвай, который когда-то пойдет по улицам Бердичева. Здесь опять прослеживается принцип амбивалентности, пронизывающий все повествование и образную систему фильма. Ефим хочет новой жизни, хочет, чтобы все ездили по городу в трамвае, но не верит, что это возможно. Ефим жи-

15 Орало — плуг появляется в эпизоде боя. Он стоит в поле без пахаря и без лошади. Кадр символизирует опустошенность и безысходность: бесхозное орудие производства хлеба; нет пахаря — нет хлеба, нет хлеба — нет жизни. Кадр плакатно противопоставляет войну и мирный крестьянский труд.

16 «Трактористы», 1939, реж. Иван Пырьев. Герои фильма в мирное время — трактористы, в военное — танкисты.

вет европейской национальной религиозной культурой. Он верит только в национальную, религиозную культуру и в «сказки» и на практике показывает, что с ее помощью его семья может преодолеть страх Гражданской войны и ксенофобии. Во время артобстрела (звук и действие орудия — идола войны) семья преодолевает страх (спасается), танцуя европейские национальные танцы.

Вавилова не может примкнуть к европейской национальной культуре, ибо с точки зрения нового мира и новой идеологии в этом нет истинного спасения. Когда семья Магазанника танцует в погребе, преодолевая страх смерти, девочка зовет ее идти к ним. Клавдия остается на месте, у нее возникает видение, она прозревает будущее семьи Магазанника, будущее европейского народа во время холокоста. В этом эпизоде она выступает как пророк. Она видит, как Ефим Магазанник и его соплеменники, со звездами Давида на одежде, движутся по темному тоннелю во внутренний двор некого строения, где уже находятся люди в полосатых концлагерных робах, а вверху виден дым крематория. Кто-то везет гроб на тележке, помеченный звездой Давида. Играет пожилой скрипач. Вавилова с ребенком идет за ними, но потом останавливается перед последней аркой и не пересекает ее, она поворачивается лицом к зрителю. Она вновь оказывается в погребе и слышит молитву матери Ефима.

Видение будущего является эстетическим шоком, ударом по сознанию зрителя, резким перебросом в другой хронотоп [12, с. 66], другое пространство-время, сильно контрастирующее с предыдущим повествованием.

Вавилова решает продолжить борьбу за новый мир, новую веру. Она оставляет

ребенка у Ефима и бежит в сторону небольшого отряда красноармейцев, задача которого ценой своей жизни задержать наступление врага (это не просто бойцы Красной армии, а одетые в светлую форму выпускники Петроградских командных курсов — как настоящие ангелы Революции). Бежит вверх по мостовой. Она движется вверх, в противоположность тому движению вниз, когда она шла селиться и рожать в дом Ефима Магазанника. Она идет жертвовать собой ради нового человека, ради новой жизни.

В финальном эпизоде Вавилова с начальником штаба и курсантами идет боевым порядком по покрытому первым снегом белому полю под звуки Интернационала. Вокруг рвутся снаряды. Последний и решительный бой показан автором условно, поэтически, так же как была показана смерть Емелина. Также использована съемка рапидом.

Финал — пустой двор Ефима Магазанника, идет первый снег, пустое поле, звук колокола. Этот последний звук обобщает весь художественный образ, созданный фильмом, как цельным произведением. Все многообразие художественных средств было лишь подготовкой, накоплением образов и смыслов, которые свелись к одному звуку, звуку колокола, отсылающему через популяризировавшего в литературе XX века этот звук-образ Хемингуэю¹⁷, от него к фразе английского поэта-метафизика и священника Джона Донна¹⁸, и от него к первоисточнику — христианству.

17 Роман Эрнеста Хемингуэя «По ком звонит колокол», 1940.

18 «...смерть любого человека умаляет меня, потому что я причастен к человечеству, и поэтому никогда не посыпаю узнать, по ком звонит колокол; он звонит по тебе» [7].

Наличие в образной системе фильма религиозно-мифологических конструкций и элементов мифологии XX века — мифология Революции и Гражданской войны СССР, фрейдизм, теория архетипов Юнга и т. д. — обогатило фильм с точки зрения художественной ценности. Образы героев многогранны, поэтичны, часто амбивалентны, парадоксальны и при этом абсолютно органичны. Автор преодолевает и развивает тему Революции и Гражданской войны, что наряду с наличием религиозно-мифологических структур делает повествование более широким. Темы материнства, жертвенности, по-

строения лучшего общества в контексте фильма, в авторском дискурсе, носят вневременной универсальный характер. Что делает фильм актуальным и современным. Странная история женщины-комиссара времен Гражданской войны становится притчей. Эта притча может помочь в осмыслении современной ситуации в России и в мире. В осмыслении того, какое место в современности занимает материнство, детство, жертвенность, идеалы, национальная культура и менталитет, социальный прогресс и та цена, которую за все это нужно платить.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика Поэтика / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Ко-
сикова. 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.: Enigma, 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. Охочимский 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. Пищита 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. Izbrannye raboty: Semiotika Poe'tika [Selected works: Semiotics of Poetics]. Moscow, Izdatel'skaya gruppa "Progress", "Univers" Publ., 1994, 616 p. (In Russ.)
2. Bibliya. Knigi Svyashchennogo pisaniya Vetrogo 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. Poe'ticheskoe prostranstvo bessmertiya [Alexander Dovzhenko. Poetic Space of Immortality], Vestnik VGIK, vol. 13, no. 3, 2021, 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 Utreshenie 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 parti [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 tradiciji [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. Iстория отечественного кино [The history of Russian cinema]. Moscow, Progress-Tradicija 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], Vestnik VGIK, vol. 3, no. 3, 2011, pp. 64–73. (In Russ.)
13. Pot'e, E. Internaciona [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. Voploshenie mifa [The embodiment of the myth]. Izbrannye proizvedeniya v 6 vol. [Selected works in six volumes]. Moscow, Iskusstvo Publ., 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.).

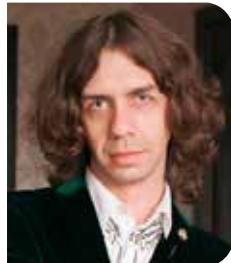
Статья поступила в редакцию / The article was submitted **02.12.2024**

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

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



Особенности рецепции Д. Чосера в «Кентерберийских рассказах» П.П. Пазолини («Рассказ мажордома»)



А.А. Житенев¹

Воронежский государственный университет, 394018, Россия,
Воронеж, пл. Университетская, 1.

ORCID ID: 0000-0002-6365-4138
zhitenev@phil.vsu.ru

Аннотация

В статье рассматриваются принципы работы П.П. Пазолини с текстом Дж. Чосера, описывается логика его трансформации, дается характеристика песенного репертуара в новелле «Рассказ мажордома». Противопоставляя кризису современной буржуазной культуры цельность ренессансного мировосприятия, режиссер в то же время существенно изменяет чосеровский текст. Акцентируя разорванность реальности, он избегает вынесения любых моральных оценок. Музыкальный код-посредник в новелле «Рассказ мажордома» оказывается одним из самых важных инструментов выявления этой антагоничности мира. Тексты песен, как правило, контрастно противопоставлены фабульной ситуации. Многоголосие песенного материала затрудняет осмысление текста зрителем в его связи с сюжетом. Понимая это, Пазолини старается достичь эмоционального вовлечения зрителя в развитие сюжета за счет экспрессивности музыкального ряда и эффекта разрушения «четвертой стены».

Ключевые слова

Пьер Паоло Пазолини, Джеки Чосер, «Кентерберийские рассказы», итальянское кино, фольклорные песни, экранизация, интермедиальность, эстетический код

для цитирования

Житенев А.А. Особенности рецепции Д. Чосера в «Кентерберийских рассказах» П.П. Пазолини («Рассказ мажордома») // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17, № 4. С. 67–79.
<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-67-79>

¹ Александр Анатольевич Житенев

доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры издательского дела Воронежского государственного университета. AuthorID: 322109

© А.А. Житенев, 2025

Features of the Reception of G. Chaucer in P.P. Pasolini's "The Canterbury Tales" ("The Reeve's Tale")

Alexander A. Zhitenev¹

Voronezh State University, 1, University square, Voronezh, 394018, Russia.

ORCID ID: 0000-0002-6365-4138

zhitenev@phil.vsu.ru

ABSTRACT

This article examines P.P. Pasolini's approach to Chaucer's text, describes the logic behind its transformation, and characterises the song repertoire in "The Reeve's Tale". While contrasting the crisis of contemporary bourgeois culture to the integrity of the Renaissance worldview, the director significantly alters Chaucer's text. By emphasising the fragmentation of reality, he avoids making any moral judgments. The musical intermediary code in "The Reeve's Tale" proves to be one of the most important tools for revealing this antinomy in the world. The song lyrics are usually opposed to the plot. The multilingualism of the songs hinders the audience's understanding of the text in its relation to the plot. Aware of it, Pasolini strives to achieve emotional engagement with the plot through the expressiveness of the music and the effect of breaking the 'fourth wall'.

keywords

Pier Paolo Pasolini, Geoffrey Chaucer, "The Canterbury Tales", Italian cinema, traditional folk songs, adaptation, intermediality, aesthetic code

for citation

Zhitenev A.A. Features of the Reception of G. Chaucer in P.P. Pasolini's "The Canterbury Tales" ("The Reeve's Tale"). *Vestnik VGIK*, vol. 17, no. 4, 2025, pp. 67–79. (In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-67-79>

¹ Alexander A. Zhitenev

Dr. Sci. (Philology), associate professor, professor of the Department of Publishing, Voronezh State University. AuthorID: 322109

ПРОБЛЕМЫ ЭКРАНИЗАЦИИ КЛАССИКИ И ВЗГЛЯД ПАЗОЛИНИ НА «КЕНТЕРБЕРИЙСКИЕ РАССКАЗЫ»

Вопрос сравнительного изучения экранализаций, как и вопрос выработки теоретических оснований их исследования, был и остается остро дискуссионным. [5; 11; 9]. Тем не менее даже в этом дискуссионном пространстве можно выделить несколько положений, которые, кажется, нет необходимости оспаривать.

Кажется очевидным, что экранализация классического текста — как бы ни понимать границы классического — всегда так или иначе служит задаче тематизации исторической дистанции, выявления различий между ценностными контекстами. Экранализация — это проверка параметров актуальности, выявление условий, в которых текст осознается как значимый в новых исторических условиях. Дистанция всегда предполагает артикуляцию, она так или иначе должна быть обозначена, явлена зрителю, причем орудиями ее предъявления могут быть самые разнообразные коды-посредники. Одним из этих кодов может быть музыкальный. Яркий пример такого рода — фильм Пьера Паоло Пазолини «Кентерберийские рассказы» (1972).

Цель этой статьи — выявление принципов работы режиссера с классическим текстом Дж. Чосера, описание логики его трансформации, характеристика функций песенного репертуара в контексте пазолиниевской трактовки диалога и слова.

Ф. Фуртай, характеризуя художественные особенности «Кентерберийских рассказов», отмечает двойственность его

структур. С одной стороны, фильм старается казаться максимально «auténtичной» экранной версией текста: «Большая часть этих сюжетов является собой точную, зачастую дословную передачу текстов Чосера. Пазолини во многом следует эстетике Чосера, визуализируя фарсовый юмор <...>, здоровую, почти животную сексуальность, смешение “низкого” и “высокого”» [12, с. 58]. С другой стороны, визуальные референсы фильма акцентируют игровую природу зрелица: «Если посмотреть на визуальный ряд <...>, невозможно не заметить, что костюмы действующих персонажей похожи на моду XIV века, но весьма приблизительно <...>; среди средневековых интерьеров могут появиться фигуры, напоминающие внешним видом не только Чаплина, но и австрийских полицейских времен Ярослава Гашека; встречаются эпизоды в эстетике английского гэга» [12, с. 60].

Такое решение оказывается одним из способов актуализации текста, установления его связей с близкими зрителю параллелями, а вместе с тем — средством «обнажения приема», вынесения на поверхность принципов собственного киноязыка. Говоря о первом из фильмов «трилогии жизни», Пазолини заметил: «В “Декамероне” я снимал так, как умею и хочу снимать, — более, чем когда-либо, “по-моему”. <...> По существу, снимая эту ленту, я не только вел игру — я понял, что кино — игра» [7, с. 531]. Эта «простая вещь», очевидно, имеет отношение и к «Кентерберийским рассказам»¹. Стоит

1 Ср. там же: «Что до Чосера, то это совершенно произвольная фигура, символизирующая смысл этого фильма, в некотором смысле металингвистичного, — фильма о фильме, обнаруживающего самосознание и, значит, сознательную игру...» [7, с. 535].

уточнить, что в контексте означает «снимать по-моему».

Одной из существенных слагаемых этого «по-моему», по всей видимости, было стремление изображать жизнь как поток, как многолинейное и самоценное движение. В фильме есть немало многолюдных сцен — городской праздник, пышная свадьба, религиозное торжество, эпизод на рынке, показательная казнь и др.; в них вовлечено большое число людей разного статуса и социального положения.

С одной стороны, это проявление изначально свойственной кино очарованности всем «случайным» в жизни: «Склонность кинематографа к отображению непредвиденных ситуаций находит особенно яркое проявление в его постоянной привязанности к теме “улицы” <...> где превалирует элемент случайного» [4, с. 96].

С другой стороны, это проявление свободы художника-пессимиста, утратившего мотивацию к участию в жизненном потоке и ставшего его чутким наблюдателем: «Мой неизменно отличавшийся излишествами “стиль” умудрился стать нормальным, а экспрессионистская, взрывная смесь трагизма и комизма — приятной. <...> Жизнь всеобъемлюща, и наконец я понял, что могу выразить ее, не расшифровывая» [7, с. 529–530].

Но «снимать по-моему», очевидно, связано не только со свободной композицией, эффектом безначальности-бесконечности повествования или с отсутствием любой иерархии в историях и отраженных в них точках зрения на мир. «По-моему» связано еще и с попыткой актуализировать витальные смыслы культуры, вернуть в нее раскрепощающую энергию Ренессанса. Эта витальность для Пазолини противопоставлена кризисному со-

стоянию современной культуры: «Я показываю мир, <...> где эрос переживается особенно глубоко, неистово и счастливо и где нет ни одного человека, включая самых жалких нищих, который не обладал бы глубоким чувством собственного достоинства. Я воскрешаю этот мир и говорю: вот, сравните, я показываю, рассказываю, напоминаю вам, каков был этот мир» [7, с. 539].

«АНГЛИЙСКОСТЬ» ДЖ. ЧОСЕРА, РЕНЕССАНСНАЯ КУЛЬТУРА И ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В ФИЛЬМЕ П.П. ПАЗОЛИНИ

Фильмы «трилогии жизни» возвращают зрителя к условной точке начала времени, начала национальной культуры; в случае с «Кентерберийскими рассказами» — английской. В британской традиции статус Чосера как «отца английской литературы» очевиден. Об этом, в частности, пишет П. Акройд: «“Кентерберийские рассказы” — это парадигма исключительно английского склада ума, которая, вобрав в себя весь диапазон интонаций и стилей языка, позволила поэту легко переходить от самого утонченного к самому низменному» [1, с. 10].

Но позиция Пазолини — не позиция апологета, а позиция критика-исследователя: «Мой фильм, само собой <...> является критическим прочтением вдохновившей меня книги и в силу этого содержит “интерпретацию” мотивов, элементов, фактов» [7, с. 534]. «Английскость» создается здесь прежде всего аутентичной готикой визуального ряда, в котором роль зала для танцев играет собор в Уэльсе, роль патрицианских домов — аббатство Баттл и приорат Св. Осита и т. д.

В то время как в английской филологии высказываются разные мнения, связанные с объяснением схождений между произведениями Чосера и Бокаччо, у Пазолини нет сомнений в первичности итальянского источника: в одном из эпизодов фильма Чосер-Пазолини сидит в своей комнате и, посмеиваясь, читает «Декамерон». О прочтении «Кентерберийских рассказов» сквозь «декамероновскую» призму свидетельствует и разительное несходство финалов текста и фильма. У Пазолини Чосер заключает свое повествование рукописной записью в книге: «*Qui finiscono i Racconti di Canterbury narrati solo per il piacere di raccontare. Amen*» («Здесь заканчиваются Кентерберийские рассказы, рассказанные ради удовольствия рассказывания. Аминь»). Но «удовольствие рассказывания» — это значимый мотив Бокаччо, отнюдь не Чосера.

У Бокаччо в самом начале «Декамерона» есть прямое указание на мотив создания текстового корпуса: «В этих новеллах встретятся забавные и печальные случаи любви и другие необычайные происшествия <...>. Читая их, дамы в одно и то же время получат и удовольствие от рассказанных в них забавных приключений, и полезный совет <...>. Я думаю, что и то, и другое обойдется не без уменьшения скуки; если, даст бог, именно так и случится, да возблагодарят они Амура, который, освободив меня от своих уз, дал мне возможность послужить их удовольствию» [2, с. 30] (курсив наш. — А.Ж.). Стоит указать и на еще одно вероятное опосредование — формалистское: известно, что в рассуждениях В. Шкловского первым в европейской литературе примером «рассказывания ради рассказывания» оказывается «Декамерон»: «Отдельные

эпизоды сборника не связаны друг с другом единством действующих лиц. Более того. Мы здесь еще не видим действующего лица, вся установка внимания лежит на действии» [14, с. 84–85]. Это знакомый Пазолини контекст.

У Чосера, как известно, финал принципиально другой. Путешествие, в котором паломники развлекают друг друга историями, формально не завершено. Более того, после «рассказа священника» Чосер обрывает свой текст, выражая раскаяние («Chaucer's Retraction»): «Покорно прошу вас ради милосердия Господня помолиться обо мне, дабы Господь меня помиловал и простил мне мои вины, а в особенности мои переводы и воспевание суety жизтейской... <...> Qui cum Patre et Spiritu Sancto vivit et regnat Deus per omnia secula. Amen» [13, с. 540]. Изображенный в фильме лукавый и веселящийся Чосер — выдумка Пазолини.

Достаточно очевидная отсылка к декамероновскому контексту может быть усмотрена и в выборе новелл для экранизации. Сходства между Чосером и Бокаччо систематизированы А. Штульберг: «Похожие сюжеты, встречающиеся в двух произведениях, — это отдельные линии “Рассказа шкипера” и новеллы 1-й восьмого дня; “Рассказа мажордома” и новеллы 6-й девятого дня; “Рассказа купца” и новеллы 9-й седьмого дня; “Рассказа студента” и новеллы 10-й десятого дня; “Рассказа франклина” и новеллы 5-й десятого дня, а также “Пролога продавца индульгенций” и 10-й новеллы шестого дня» [15, с. 16]. В фильме Пазолини из восьми перенесенных на экран историй три — «декамероновские».

Но в то же время образ Чосера-соглядатая (невозможный у Бокаччо) принципиально важен в фильме и свя-

зан как с особенностями образа писателя в «Кентерберийских рассказах», так и с принципами организации повествования. Исследователями уже отмечалось, что Чосер в своей книге занимает весьма специфическую позицию: он автор, персонаж, а иногда еще и голос других персонажей: «Нarrатор в произведениях Чосера является самостоятельной, “многомерной” фигурой, которая включается в “поэтическую игру”, что проявляется на различных уровнях: на стилевом, на уровне формы произведения, на уровне структуры и системы персонажей» [6, с. 18].

Важно и другое: все истории в чосеровской книге возникают в диалоге и оспаривании персонажами позиций друг друга; причем, что существенно, эти персонажи очень тщательно выписаны. А. Горбунов отмечает: «Отдельные рассказчики “Декамерона”, за исключением Дионео, мало индивидуализированы. <...> Такая перспектива совсем не характерна для Чосера. <...> Каждый из этих персонажей имеет свой собственный индивидуальный голос и наиболее походящий ему по статусу литературный жанр» [3, с. 585].

Важность речевой стихии в «Кентерберийских рассказах» не ускользнула от внимания Пазолини, и, по собственному признанию, он, отказавшись от воспроизведения рамочной конструкции диалога, все же постарался найти ей экранный эквивалент: «Великое достоинство Чосера <...> — болтливость. Его рассказчики не просто болтают... <...> их рассказы — случаи явить нам виртуозные образчики комичного морализаторства, пестрящие вычурными ссылками, затейливыми отступлениями, псевдоархаичными избыточными поучениями, ляпсусами плебса. <...>

Но в фильме воссоздать подобный стиль нельзя <...>. Поэтому от чосеровской болтовни мне пришлось отказаться и заменить ее кое-чем другим: оставшиеся голые, сухие рассказы я воссоздал <...> со своих идейных позиций» [7, с. 534]. Охарактеризуем эти позиции, прокомментировав логику переноса на экран рассказа мажордома.

Рассказ мажордома — язвительный ответ на историю мельника, в которой в нелепом свете выставлен плотник. Мажордом, сам в прошлом плотник, счел себя уязвленным и ответил историей, в которой уже мельник оказывается одуроченным. Источником этой истории, как считается, является фаблио Жана Боделя «Мельник и два школяра»; для Пазолини, однако, более важным является близкий сюжет в «Декамероне».

Мудрость мажордома — вовсе не целительного свойства, он стар, болен и озлоблен, и его рассказ обладает чертами грубого фарса: «Ни о каких чувствах, пусть даже и далеких от куртуазного кодекса... <...> здесь нет и речи. Школьярами движет лишь ущемленная гордость. <...> Соответственно, грубый секс становится для них оружием мести. <...> Поэт сравнивает мельника с павлином и обезьянкой, его жену — сорокой. <...> Образ же коня, сбежавшего от хозяина, традиционно являлся символом похоти» [7, с. 628]. В контексте ситуации паломничества это один из самых выразительных примеров торжества греха. Версия того же сюжета у Боккаччо (новелла шестая девятого дня) решена в иной стилистической и смысловой тональности.

У Чосера герои рассказа — беспутные и полуграмотные школяры, приехавшие к богатому мельнику, у Боккаччо — два благородных флорентийских юноши,

напросившиеся на постой к бедняку. У Чосера остановка ночью в доме мельника — вынужденная, аочные приключения — попытка поквитаться с мельником за обман с его стороны; у Боккаччо ночевка — часть плана по соблазнению дочери хозяина, и всеочные блуждания предполагают обоюдное согласие. У Чосера комическая потасовка в финале и бегство школяров не предполагают никакого продолжения, у Боккаччо за ночной авантюри и ее комическим разрешением следует развитие отношений влюбленных, вынесенное за рамки новеллы.

В фильме Пазолини грубые ноты чосеровской новеллы существенно смягчены, поскольку никакой мажордом в кадре не появляется, и его истории мы не узнаем. Одновременно с изъятием «рамы» стирается и полемическая связь между рассказами мажордома и мельника. В силу редукции текста исчезает также «комическое морализаторство», обязательное для средневековой новеллистики²:

A gylour shal hymself bigyled be.
And God, that sitteth heighe in magestee,
Save al this compaignye, grete and smale!
[18]

Не жди добра, кто злое сотворил.
Обманщик будет в свой черед обманут,
И все над ним еще смеяться станут,
Не взыщет бог с тех, кто над ним
смеялся.
[13, с. 117]

² Ср. о «Римских деяниях» (XIII век): «Ум средневекового человека делает из рассказов абстрактные выводы, которые никогда бы не пришло в голову сделать читателю, принадлежавшему к другой, более поздней или более ранней культурной эпохе» [8, с. 362–363].

Пазолини рассказывает забавную историю о неуправляемом жизненном потоке, в котором все действия могут быть только стихийными, а все победы и поражения — относительными. Власть случая здесь абсолютна, и она снимает с героев моральную ответственность. То, что у Чосера прочитывается как зло и грехопадение, у Пазолини — как безобидная авантюра. Там, где у Чосера над персонажем нависает возмездие, у Пазолини открываются только новые дороги. Нужные акценты расставляются здесь разными способами, один из которых — подбор музыки.

ФУНКЦИИ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА В ЭКРАНИЗАЦИИ «КЕНТЕРБЕРИЙСКИХ РАССКАЗОВ»

Это одна из самых «звучящих» новелл фильма, что сложно считать случайностью: у Чосера, как указывал еще Дж. Толкин, рассказ мажордома — единственный в своем роде пример «лингвистической шутки»: студенты здесь северяне, и в тексте воспроизводятся лексические и грамматические особенности диалектной речи, понятные лондонцу, но не используемые им [10, с. 350–351]. Диалектная речь — ценность для Пазолини; не имея возможности апеллировать к ней в фильме, он избрал другой путь.

Пазолини очевидно чувствителен к «разноголосице» чосеровского текста, которая превращается в фильме в разноголосицу звука. Фильм перенасыщен музыкальными темами; все песни так или иначе отражают сюжеты, в которых используются, хотя написаны позже, в XVIII–XIX веках [16, с. 269–275]. Благодаря им текст размыкается не только в современность, но и в английскую историю.

Новелла в фильме обрамляется отсутствующим у Чосера религиозным мотивом, повторяющимся и в некоторых других эпизодах: едущие на коне школьники распевают отдельные строки секвенции *Veni Sancte Spiritus* («Приди, Дух Святой»), текст которой приписывается С. Лангтону, архиепископу Кентерберийскому. Секвенция исполняется в день Пятидесятницы и содержит просьбу об очищении от скверны (в фильме звучат только выделенные курсивом строки) (она же повторяется и в finale новеллы, когда школьники покидают дом мельника):

*Flecte quod est rigidum,
fove quod est frigidum,
rege quod est devium.
Da tuis fidelibus,
in te confidentibus,
sacrum septenarium.
Da virtutis meritum,
da salutis exitum,
da perenne gaudium.*

Умягчай жестокое,
согревай озябшее,
направляй заблудшее!
Дай всем почитающим
упованье твердое,
святость семикратную.
Дай награду дивную,
дай исход спасительный,
дай блаженство вечное.

Беседа, которую ведут наездники, однако, далека от текста песнопения; они бахвалятся друг перед другом своей сексуальной энергией и соглашаются друг с другом в том, что университетская мудрость — бремя, без которого легко можно обойтись. По прибытии на место,

забираясь на мельницу, студенты насвистывают «*Hal-an-tow*», песенку, посвященную проводам зимы, что является прямой отсылкой к времени, когда у Чосера совершается паломничество.

Один из студентов, засыпав зерно, бросает мельнику фразу: «Эй, капитан, приказывай поставить паруса, швартовы отданы!», что определяет появление нескольких песен на морскую тематику. Между ними возникает скрытая сюжетная перекличка, поскольку все это в той или иной степени песни о погибели.

Пока студенты возятся на мельнице, они распевают бравую австралийскую песенку *The Handy Barge The Campanero*, героем которой явно выступает жулик-мельник:

Now the skipper says to the mate —
You've got ringworms in your bait
And dead-eyes in your ears-O, I can find-O
You're a lousy old son-of-a-bitch, you give
everubody the itch
You're not fit to be the mate of the barque,
the Campanero.

Теперь шкипер говорит помощнику:
«У тебя в наживке стригущий лишай
и юферсы в ушах,
Ты паршивый старый сукин сын, ты
всех раздражашь,
Ты не годишься быть помощником
на барке, Кампанеро».

Молли, дочь пекаря, с младенцем на руках скороговоркой поет ирландскую песню о попрошайке-перекати-поле, который тем не менее вызывает восторг у всех девушек, в чем можно усмотреть и ее заведомое согласие на интрижку с любым из гостей, и указание на вероятные последствия необдуманной связи:

Oh, there was a little beggar man that
goes from town to town,
and wherever he get a job and work he's
willing to sit down.
With his bundle on his shoulder, his stick
was in his hand
and it's down the country I shall go with
me roving journeyman.
And from the County Carlow the girls all
jump for joy.
Says one unto the other "now here comes
a Dublin boy".
And they wanted me to marry her and
took me by the hand.
She went home and told her mother that
she loves the journeyman³.

Жил-был маленький попрошайка,
который ходит из города в город,
Готовый осесть там, где он получит
работу и заработок.
С узлом на плече, с палкой в руке,
Я пойду по стране с моим
странствующим подмастерьем.
Все девушки в графстве Карлоу
прыгают от радости,
И одна другой говорит: «Вот идет
парень из Дублина».
Они хотели, чтобы я женился на ней,
и взяли меня за руку.
Она пошла домой и сказала матери,
что любит бродягу.

Когда отец-мельник, желая услать студентов подальше, отвязывает их коня и они отправляются на его поиски, музыкальная тональность меняется, и вместо жизнерадостной скороговорки из уст Молли звучит томительная шотландская баллада о темнокудром утопленнике

³ Кентерберийские рассказы. Quotes. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0067647/quotes/> (дата обращения: 28.08.2025).

Алане Ailein duinn. Хотя юноши в кадре резвятся среди луговых трав, фоном для идиллической сцены оказывается жалоба оставленной возлюбленной, которая готова броситься за любимым на дно моря:

Ma 's e 'n cluasag dhut a' ghaineamh
Ma 's e leabaidh dhut an fheamainn
Ma 's e 'n t-iасg do choinnlean geala
Ma 's e na ròin do luchd-faire
Dh'òlainn deoch ge b' oil le càch e
De dh'fhuil do choim 's tu 'n déidh do
bhathadh⁴.

Если бы песок стал твоей подушкой,
Если бы водоросли стали твоей
кроватью,
Если бы рыбы стали твоими свечами,
И тюлени — твоими сторожами,
Я бы выпила всю кровь твоего сердца,
После того как ты утонул,
Хотя бы все и возненавидели меня.

Когда измученные попытками поймать убежавшего коня Алан и Джон возвращаются обратно на мельницу, они застают все семейство за ужином. Сидя за столом, Симкин, его жена и Молли радостно распевают песню, смысл которой радость прямо исключает: это The Mermaid, рассказывающая о встрече моряков с русалкой, предрекающей им гибель, а оставшимся на берегу домашним — слезы:

And up spake the captain of our gallant
ship,
A goodly-speaking captain was he;
"I have a wife in Fishguard Town,

⁴ Ailein duinn. URL: https://www.siliconglen.scot/Scotland/9_3_12.html (дата обращения: 10.08.2025).

And this night she'll be weeping for me,
for me, for me,
And this night she'll be weeping for me⁵.

И заговорил капитан нашего славного корабля,
Доброречивый капитан он был;
«У меня есть жена в городе Фишгард,
И этой ночью она будет плакать по мне,
по мне, по мне,
И этой ночью она будет плакать
по мне».

С одной стороны, «плач этой ночью» явно отсылает к комической потасовке, которая вот-вот должна произойти и которая завершит конфликт между мельником и студентами, а с другой — он может быть прочитан в более широком притчевом контексте как сетование на уязвимость человеческого бытия.

Контраст между музыкой и изображением в принципе характерен для «трилогии жизни». Р. Буляншевич, комментируя музыкальный код в «Декамероне», отмечает: «Сочетая противоречивые аффекты, соотнося трагическую любовную песню с юмористическим и беззаботным музелированием, Пазолини подрывает институциональные маркеры и их условности. <...> Бросая вызов власти и отвергая нормативные моральные принципы, итальянский режиссер усиливает воздействие визуальной и слуховой уникальности кинематографического нарратива и драматургии сцены» [17, с. 149]. Та же логика, как можно убедиться, работает и в «Кентерберийских рассказах».

5 The Mermaid / The Sailor's Song / Our Gallant Ship. URL: <https://mainlynorfolk.info/martin.carthy/songs/themermaid.html> (дата обращения: 10.08.2025).

Ни ассоциативно, ни сюжетно морской мотив с рассказом мажордома не связан. Но образ житейского моря — точнее, вселенского потопа — появляется в рассказе мельника, ответом на который является рассказ мажордома. Рассказ о мельнике и студентах у Пазолини тем самым получает неожиданную эсхатологическую перспективу. Нелепая авантюра, в которой все персонажи оказываются одураченными, становится притчей об уязвимости земного бытия, об обреченности смерти всего земного, и сообщает об этом музыкальный ряд.

Подведем итоги. Киноадаптация «Кентерберийских рассказов» рассматривается Пазолини как возможность вернуться к поворотной точке развития европейской культуры, заключив в скобки капиталистическую фазу ее развития. Противопоставляя всеобъемлющему кризису современной культуры исторический оптимизм и витальность Ренессанса, режиссер рассматривает чосеровский текст как инструмент критического анализа. Критика предполагает обозначение ценностных альтернатив, которые в трактовке Пазолини связаны с безоценночным приятием мира, который видится пронизанным всевозможными полюсами. Акцентируя разорванность реальности, режиссер в трактовке фабулы избегает вынесения оценок, уклоняясь от непрерменной у Чосера формулировки морального урока.

Музыкальный код-посредник в новелле «Рассказ мажордома» оказывается одним из самых важных инструментов выявления неснимаемой антиномичности мира. Тексты песен, как правило, контрастно противопоставлены ситуациям: ищащие приключений студенты поют церковную секвенцию о покаянии; праздничной

застольной песней оказывается песня о смерти; девушка, еще даже не познакомившаяся с юношами, поет песню о тяжкой разлуке с возлюбленным. Подобанный Пазолини музыкальный материал анахроничен и многоязычен: итальянский текст фильма перемежается английскими, шотландскими, ирландскими песнями. Содержание всех этих текстов — спрятанный ключ: рядовой зритель — не полиглот и едва ли способен учесть сюжеты песен в их соотнесенности с фабулой. Ситуация многоязычия осложнена тем, что в фильме песни наставляются, проборматываются, исполняются скороговоркой — музыка оказывается включена в диалог персонажа с самим собой.

Скоординированность такого диалога с визуальным рядом создает для него

дополнительное измерение эмоциональной оценки, вовлеченности, рефлексии. Но музыка обращена не только внутрь героя. Песня Молли продолжается в наставлении студентов, хотя они не могли ее слышать. Объединяющая мелодия подчеркивает взаимный интерес, неосознаваемый резонанс. Зритель оказывается свидетелем и внутреннего диалога, и перекличек, возникающих между «певцами». Молли явно солирует, глядя в камеру, семейный хор тоже театрален и обращен к зрителю. Не всегда догадывающийся о смысле песен, не всегда способный даже различить слова зритель-слушатель благодаря эффекту разрушения «четвертой стены» оказывается втянут в бытийную сферу фильма, превращен из соглядатая в соучастника, из читателя — в персонажа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акройд П. Кентерберийские рассказы. Переложение поэмы Джейфри Чосера / пер. с англ. Т. Азаркович. М.: Corpus, 2014. 608 с.
2. Бокаччо Д. Декамерон / пер. с итал. А.Н. Веселовского. М.: ГИХЛ, 1955. 656 с.
3. Горбунов А.Н. «Человеческая комедия» Джейфри Чосера//Чосер Д. Кентерберийские рассказы. М.: Наука, 2012. С. 579–734.
4. Кракаэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 424 с.
5. Мариевская Н.Е. Экранизация литературного произведения: анализ художественного времени. М.: ВГИК, 2016. 95 с.
6. Меделева И.Н. Своеобразие нарративной поэтики Джейфри Чосера: автореф. дис. ... канд. филол. наук, Москва, 2005. 16 с.
7. Пазолини П.П. Теорема: сценарии, роман, повесть, рассказы, статьи, эссе, интервью. М.: Ладомир, 2000. 737 с.
8. Полякова С.В. Из истории средневековой латинской новеллы XIII века // Римские деяния / под ред. С.В. Поляковой. Л.: Наука, 1980. С. 341–369.
9. Сараскина Л.И. Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений. М.: Прогресс-Традиция, 2018. 584 с.
10. Толкин Дж. Р. Р. Чосер как филолог и другие статьи. М.: Elsewhere, 2010. 592 с.
11. Федорова Л. Адаптация как симптом: русская классика на постсоветском экране. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 368 с.
12. Фуртай Ф. Пьер Паоло Пазолини и его миф: «Трилогия жизни» полвека спустя // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2022. Т. 12, № 1. С. 50–68. DOI 10.21638/spbu15.2022.103.
13. Чосер Д. Кентерберийские рассказы. М.: Наука, 2012. 961 с.
14. Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 265 с.

15. Штульберг А.М. Культурологическая специфика английского гуманизма: сравнительная характеристика «Кентерберийских рассказов» Джейфри Чосера и «Декамерона» Джованни Боккаччо: Автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2008. 26 с.
16. Boccia, V. Metamorfosi de I Racconti di Canterbury, da Chaucer a Pasolini. Dottorato di ricerca in Studi letterari, linguistici e comparati. Napoli, 2020. 329 p. URL: https://www.academia.edu/44695690/Metamorfosi_de_I_Racconti_di_Canterbury_da_Chaucer_a_Pasolini (дата обращения: 28.08.2025).
17. Buljančević, R. Music in Pasolini's 'The Decameron': Humour, Spirituality, (De)tabooisation and Playing with Conventional Signifiers of the Italian Musical Past // Zbornik radova Akademije umetnosti. 2022. URL: <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/2334-8666/2022/2334-86662210130B.pdf> DOI 10.5937/ZbAkU2210130B (дата обращения: 28.08.2025).
18. Chaucer, G. The Canterbury Tales. The Reeve's Prologue and Tale. Har-vard's Geoffrey Chaucer Website. URL: <https://chaucer.fas.harvard.edu/pages/reeves-prologue-and-tale> (дата обращения: 28.08.2025).

REFERENCES

1. Ackroyd, P. Kenterberijskie rasskazy. Perelozhenie pojemy Dzheffri Chosera [The Canterbury Tales. A retelling by Peter Ackroyd], transl. by T. Azarkovich. Moscow, Corpus Publ., 2014. 608 p. (In Russ.)
2. Boccaccio, D. Dekameron [The Decameron], transl. by A.N. Veselovsky. Moscow, GIHL Publ., 1955. 656 p. (In Russ.)
3. Gorbunov, A.N. "Chelovecheskaja komedija" Dzheffri Chosera [The Human Comedy by Geoffrey Chaucer]. Chaucer, G. Kenterberijskie rasskazy [The Canterbury Tales]. Moscow, Nauka, 2012. pp. 579–734. (In Russ.)
4. Krakauer, Z. Priroda Fil'ma. Reabilitatsiya fizicheskoy real'nosti [The Nature of Film: The Rehabilitation of Physical Reality]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1974. 424 p. (In Russ.)
5. Marievskaja, N.E. Jekranizacija literaturnogo proizvedenija: analiz hudozhestvennogo vremeni [Screen adaptation of a literary work: analysis of artistic time]. Moscow, VGIK Publ., 2016. 95 p. (In Russ.)
6. Medeleva, I.N. Svoeobrazie narrativnoj pojetiki Dzheffri Chosera [The originality of Geoffrey Chaucer's narrative poetics]: Abstract of Cand. Sci. (Phi-lology). Moscow, 2005. 16 p. (In Russ.).
7. Pasolini, P.P. Teorema: scenarii, roman, povest', rasskazy, stat'i, jesse, interv'ju [Theorem: scenarios, novel, story, short stories, articles, essays, inter-views]. Moscow, Ladorimir Publ., 2000. 737 p. (In Russ.)
8. Poljakova, S.V. Iz istorii srednevekovoj latinskoj novelly XIII v. [From the history of medieval Latin novella of the 13th century]. Rimskie dejanija [Gesta romanorum]. Leningrad, Nauka Publ., 1980. P. 341–369. (In Russ.)
9. Saraskina, L.I. Literaturnaja klassika v soblazne jekranizacij. Stoletie perevoploshhenij [Literary classics in the temptation of film adaptations. A century of reincarnations]. Moscow, Progress-Tradicija, 2018. 584 p.
10. Tolkien, R.R. Choser kak filolog i drugie stat'i [Chaucer as a Philologist and other articles]. Moscow, Elsewhere Publ., 2010. 592 p. (In Russ.)
11. Fedorova, L. Adaptacija kak simptom: russkaja klassika na postsovetskom jekrane [Adaptation as a Symptom: Russian Classics on the Post-Soviet Screen]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022. 368 p. (In Russ.)
12. Foortai, F. P'er Paolo Pasolini i ego mif: "Trilogija zhizni" polveka spustja [“Pier Paolo Pasolini and His Myth: 'The Trilogy of Life' Half a Century Later”], Vestnik of Saint Petersburg University. Arts, vol. 12. no. 1, 2002, pp. 50–68. (In Russ.)

13. Chaucer, G. Kenterberijskie rasskazy [The Canterbury Tales]. Moscow, Nauka, 2012. 961 p. (In Russ.)
14. Shklovskij, V. O teorii prozy [On the Theory of Prose]. Moscow, Federacija, 1929. 265 p. (In Russ.)
15. Shtul'berg, A.M. Kul'turologicheskaja specifika anglijskogo gumanizma: sravnitel'naja harakteristika "Kenterberijskih rasskazov" Dzheffri Chosera i "Dekamerona" Dzhovanni Bokkachcho [Cultural specificity of English hu-manism: comparative characteristics of "The Canterbury Tales" by Geoffrey Chaucer and "The Decameron" by Giovanni Boccaccio]. Abstract of Cand. Dis. in Cultural Studies. Moscow, 2008. 26 p. (In Russ.)
16. Boccia, V. Metamorfosi de I Racconti di Canterbury, da Chaucer a Pasolini. Dottorato di ricerca in Studi letterari, linguistici e comparati. Napoli, 2020. 329 p. Available at: https://www.academia.edu/44695690/Metamorfosi_de_I_Racconti_di_Canterbury_da_Chaucer_a_Pasolini (Accessed: 28 August 2025).
17. Buljančević, R. Music in Pasolini's "The Decameron": Humour, Spirituality, (De)tabooisation and Playing with Conventional Signifiers of the Italian Musical Past. Zbornik radova Akademije umetnosti. 2022. Available at: <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/2334-8666/2022/2334-86662210130B.pdf> DOI 10.5937/ZbAkU2210130B (Accessed 28 August 2025).
18. Chaucer, G. The Canterbury Tales. The Reeve's Prologue and Tale. Har-vard's Geoffrey Chaucer Website. Available at: <https://chaucer.fas.harvard.edu/pages/reeves-prologue-and-tale> (Accessed 28 August 2025).

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **31.08.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **29.09.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **03.10.2025**



На перепутье (документальный экран конца первой четверти нового века)



Г.С. Прожико¹

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

ORCID ID: 0009-0009-7229-6537
galina.prozhiko@gmail.com

АННОТАЦИЯ

В статье анализируются итоги развития отечественного документального кино на рубеже первой четверти XXI века. Основное внимание отдано рассмотрению преобладающих тематических и творческих ориентиров документалистов, отражающих новые процессы в социуме, а также способам авторской трактовки этих новых тенденций. Изменение связи человека и социума в обществе меняет и ракурс интереса кинематографистов как к обновлению творческой технологии запечатления реальности, так и авторской структуры фильма.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

достоверность, экранный язык документального кино, жанровые формы, авторское самосознание

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Прожико Г.С. На перепутье (документальный экран конца первой четверти нового века) // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17, № 4. С. 80–91.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-80-91>

¹ Галина Семеновна Прожико

доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры киноведения.
AuthorID: 415109

© Г.С. Прожико, 2025

At the Crossroads (Documentary Screen at the End of the First Quarter of the New Century)

Galina S. Prozhiko¹

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

ORCID ID: 0009-0009-7229-6537

galina.prozhiko@gmail.com

ABSTRACT

The article analyzes the key take-aways of the national documentary cinema at the end of the first quarter of the XXI century. The primary focus is on examining the predominant thematic and creative reference points for documentary filmmakers, which reflect new developments in society, as well as on the methods chosen by the authors for the interpretation of these new trends. The changing relationship between the individual and society alters the filmmakers' approach both to the reinvention of creative techniques for capturing reality and the authorial structuring of the film.

keywords

authenticity, the cinematic language of documentary, genre forms, authorial self-awareness

for citation

Prozhiko G.S. At the crossroads (Documentary Screen at the End of the First Quarter of the New Century). *Vestnik VGIK*, vol. 17, no. 4, 2025, pp. 80–91. (In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-80-91>

¹ **Galina S. Prozhiko**

Dr. Sci. (Art History), Professor of the Cinema Studies Department, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK). AuthorID: 415109

Мир состоит из человечества и человека. На протяжении существования кинематографа и его органичной части экранного документа его творческая история тесно сопряжена с этими понятиями. Судьба конкретного отдельного человека и судьба человеческого сообщества в разных формах отражается на экране и... следует за собственно историей нашего мира.

Судьба нашей страны после сокрушительной «революции» перестройки претерпела сложные, порой драматичные перипетии 90-х, невнятницу самосознания общества рубежа столетий и трудные первые шаги по выбранному пути в новом веке. Документалисты, оставаясь верными своему предназначению — сохранить пульс времени в своих картинах, осознавали задачу своего труда в меру понимания тех процессов — социальных, идеологических, нравственных, — что происходили в обществе и в людях. Так формировался экранnyй образ нашего мира и человека. Ступени этого процесса проанализированы нами в статьях, опубликованных в журнале «Вестник ВГИК» [2; 3; 4]. Промелькнувшие четверть века позволяют подвести некоторые итоги на материале фильмов последних лет «с оглядкой» на кинопрактику документалистов, сложившуюся в новом веке.

ОПЫТ СОЦИАЛЬНОЙ ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ

Отношения документалистики и социума всегда были в центре творческой энергетики кинематографистов и в советские времена, и после, в перестроечный период. Отношения эти носили эмоционально различный характер — от добровестной позиции «подручных партий»

до смелой оппозиционности и проблемных критических выступлений. В лучших своих лентах документалисты стремились выразить тревоги и чаяния людей, объединенных в коллективное бытие, увидеть и показать зрителям достойных людей и насущные проблемы целого, то есть социума. На склоне советской эпохи это стремление выразилось движением «проблемного кино», которое видело свою задачу в привлечении внимания общества к острым вопросам жизни самого социума и человека в нем. Путь этого направления был трудным и болезненным в острой борьбе с перестраховщиками-чиновниками и нежеланием власти видеть проблемы развития страны и общества.

Постперестроечное время резко поставило вопрос об отношении человека и социума: «коллективное» ушло в прошлое, на первый план вышло «личное». Крепкая «пуповина», связывавшая советского человека и социум, слабела в новых экономических обстоятельствах, пока эта связь истаяла и перед нашим человеком возникла грозная проблема выживания в одиночку. Прошедшие три десятилетия, смена двух поколений создали новую ситуацию взаимодействия социума и отдельного человека в современном обществе, что и определило иную концепцию человека и общества. «Общее дело» отошло в категорию истории, на арене — «мое дело».

Изменились и творческие формы постижения современной жизни в практике документалистов. Симптоматичны те новые жизненные ориентиры человека и человеческого сообщества в современных реалиях, что выразились, к примеру, в ленте «Путь Прометея» (реж. О. Веселова, 2024) скромной, без художественных изысков, представляющей

конкретный факт социальной картины нашей глубинки. В малом поселке, где жители озабочились судьбой своих детей, лишенных привычных для прежних времен условий формирования молодых личностей нашего общества (октябрята — пионеры — комсомол) и предоставленных соблазнам современной цивилизации (интернет-зависимость, пропаганда «обновления» человеческих форм общения и моделей будущего посредством СМИ, равнодушия школы и оголтелой рекламы новых правил «общества потребления») и просто привычного пьянства, решили своими силами соорудить альтернативу этому «чуждому влиянию» — построить спортивный комплекс: зал и стадион. И фильм повествует о тех настойчивых, порой мучительных «кругах» общения с властью в поисках средств для материалов стройки, где родители трудились в традиционной форме субботника или по старинке «всем миром». Картина наглядно демонстрирует те процессы разделения, вплоть до оппозиции, интересов людей и власти, которые сформировались в нашем современном человеческом обществе. Авторы фильма показывают энтузиазм родителей и их гордость в борьбе с чиновничим самодовольствием, но... не поднимаются до серьезных обобщающих размышлений о странностях современного социального строения нашего общества. Такова сегодняшняя жизнь человека в социуме...

Прежний коллективизм и «общее дело» заменился индивидуальным энтузиазмом и «своим делом». Забота и помочь другим, что считалось отличительной чертой человека прежнего общества, становится признаком странности и личным выбором отдельных людей. Их именуют волонте-

ры, благотворители, но это уже не черта нашего строя, а свойство их нравственной жизненной программы. Таковы герои фильмов последних лет, к примеру «Волонтеры» (реж. О. Добромуслов, 2023), «Ной» (реж. А. Строганова, 2024).

В последней ленте нас знакомят с удачливым предпринимателем, чьим «хобби» стали не яхты и курорты — знаки современных нуворишей, — а... приют для маргиналов: пьяниц, бомжей. Он помогает им выжить в мире эгоизма власти и людей. Но дело не только в финансировании этого заведения, но и в деятельном участии героя в конкретике жизни обитателей заведения. Судя по тому, что о данном герое я вижу уже не первый фильм, подобная форма благотворительности не слишком популярна в современном обществе. Большинство ограничиваются простой милостыней, не зависимо от ее размера, без личного участия. Это успокаивает совесть и не обременяет спокойную частную жизнь. Поэтому столь популярны всякого рода «сборы средств», которыми, кстати, так любят пользоваться мошенники.

Идея волонтерства, популярная в СМИ, не нова в нашем обществе. Вспомним тимуровцев и другие формы социальной благотворительности, поддерживаемые пионерской и комсомольской организациями. Нынешние волонтеры помогают одиноким старикам и ищут непогребенных солдат Великой Отечественной, привозят и разносят людям прифронтовой полосы продукты и необходимые для жизни вещи. Мы видим на экране примеры доброты души молодого поколения и искреннего энтузиазма: от перечислительной формы труда волонтеров в упомянутой ленте «Волонтеры», где собраны примеры разных форм во-

лонтерства, но не его человеческая суть, до очень эмоционального портрета рано ушедшего руководителя сообщества людей, которые разыскивают пропавших детей в картине «Позывные Вождь». Здесь очевидны разные установки документалистов: от констатации социальных явлений до попытки увидеть нравственную составляющую этого нового социального движения.

Социум на экране представлен чаще территорией описания жизни отдельных персонажей, нежели что-то целое. Не думаю, что сосредоточенность на подробностях современного быта — свидетельство авторской ограниченности, зрителей всегда интересовали детали жизни людей. И потому наблюдение всегда останется излюбленным способом труда документалистов. Однако, когда приходится смотреть в большом потоке бесчисленные запечатления жизни маленьких поселений из популярной в тематической программе «Малые города России», поддержанной Минкультуры, или описания обрядов и костюмов многочисленных «малых народностей России», их этнографическая и видовая самодостаточность начинает раздражать и рождает подозрения в простодушной конъюнктуре. Помню ленту о народности кириков, чья численность состояла из... четырех представителей. Кроме констатации этого факта фильм не предлагал никакой иной информации. К сожалению, подобный путь обеспечить себя финансированием через беспроигрышную тематику весьма популярен и поощряем.

Но внимание останавливают ленты, где описание является осознанным приемом автора, когда тщательность наблюдения открывает зрителю глубинные смыслы запечатленных фактов. К приме-

ру, внешне простодушная лента Н. Саврас «Летний теплый вечер» (2024) об импровизированных танцах людей на набережной летним вечером, в точном, по деталям и выразительным крупным планам искренних лиц, репортаже, напоминает зрителям о простых, но подзабытых радостях бытия и общения. Несколько иной путь описания избирает лента «Последний теплоход» (реж. И. Желтяков, 2023), отправляя зрителей по маленьким причалам холодного северного моря, чтобы сорвать впечатления о немудренной жизни в столь суровых краях.

В этих примерах открытость авторского намерения позволяет зрителю не стремиться к постижению метафоричности запечатленного или авторского замысла, но получить удовольствие от созерцания реальности, чувство, которое всегда притягивало зрителя к документальным кадрам.

Социум поставляет документалистам и материал для формирования драматургии и конфликтного напряжения структуры фильма. Ведь есть социальные «вечные темы»: инвалиды, брошенные дети, старики, забота о здоровье и образовании населения. Жизнь социума полна примерами как положительного, так и негативного содержания, и потому именно эту тематику часто приходится видеть на современном документальном экране. Грех упрекать авторов в использовании эмоционального материала жизни инвалидов и невозможно не восхищаться их мужеством и не сочувствовать страданиям. Тема раскрывается иногда как простодушные дневники сражений с болезнью, где сюжетику фильма определяют этапы лечения (к примеру, два фильма этого года о последствиях новых методов лечения раннее безнадежных стадий

рака, которые были присланы на фестивальный отбор в Выборг). Да здравствует медицина, но при чем жажда участия в соревновании кинематографистов? Безусловно, бьет по нервам и требует сочувствия страданиям близких безнадежных больных, где авторы в утешение предлагаю простую истину, как и назван фильм «Счастье в долгу у несчастья» (реж. Т. Лапина, 2025).

Столь же трогательны и ленты о социализации инвалидов, где приводятся примеры человеческого отношения к детям и взрослым, жестко наказанных судьбой или болезнью и усилиями энтузиастов включенных в социум. Здесь и простой, но коллективный труд («Простые вещи», реж. К. Косолапов, 2025), и театральный коллектив для глухих («У», реж. А. Владимирова, 2025), и непростая жизнь лилипутов («Жизнь помаленьку», реж. О. Семенова, 2024), и кино, созданное девушкой-инвалидом-колясочником («Нарушители границ» реж. Н. Лобжанидзе, 2023). Жизненный факт, пронзительный для чувствующей души, конечно, произведет впечатление, чем, к сожалению, и ограничиваются порой документалисты. Довольно редко в фильме встречается желание увидеть более важную для общества нравственную проблему и выйти за рамки простой констатации факта на пленке.

Не случайно, столь резонансно не только на фестивалях, но в программах СМИ прозвучала лента «Роман Костомаров. Рожденный дважды» (реж. М. Щедринский, 2024) о трагической судьбе олимпийского чемпиона в фигурном катании, который стал инвалидом из-за ковида и, несмотря на то, что лишился рук и ног, встал на лед опять и пришел к людям в многочисленных творческих встречах после просмот-

ра фильма. Став свидетелем одной такой встречи со зрителями в Самаре, не могу не поразиться как искренности героя и его жены, так и взволнованности зрителей, их трепетному стремлению прикоснуться к эмоциональной энергетике героя. Заслуга авторов фильма в том, что они не ограничились констатацией перипетий болезни и борьбы за жизнь семьи Костомаровых и их друзей, но показали великую роль любви в этой семье, что позволило герою совершить свой жизненный подвиг. Именно авторский ракурс видения материала превратил жизнеописание в выразительную метафору силы семейной любви.

Тематическую картину документалистики определяет и социальная политика институтов власти, развития общества, которые в последние годы аккумулируют внимание людей страны вокруг актуальных вопросов. Так этот год был объявлен Годом семьи, что и вызвало появление в списках профинансированных лент немалого числа, обращенных к этой теме. В их числе: «Мама и дети» (реж. Ю. Быба, 2025), «Эникай» (реж. В. Окунева, 2025) о семье с пятью детьми, «Азбука вины» (реж. И. Зайцева, 2024), где детей намного больше, но родных только двое, остальные приемные; «Скворечник» (реж. Е. Зиновьева, 2023), где немолодая пара принимает неблагополучных детей, пусть и на небольшое время, даря тепло и внимание истинной семьи. Фильмы, весьма разные по творческому уровню, но привлекенный на экран жизненный материал является столь эмоциональный потенциал, что наличие или отсутствие выразительной кинематографической формы отступает на второй план. И все же поиск материала и его простодушное запечатление в разной степени наблюдательной

способности не позволяет большинству лент выйти за рамки описания некой социальной данности, пусть и актуальной на сей день. Истинное звучание картина приобретает лишь при самостоятельном авторском размышлении, облеченному в публицистическую или образную форму. Поэтому в этот ряду выделяется картина «Скворечник», внешне приверженная описательному принципу раскрытия темы. Точные репортажные наблюдения за немудреной жизнью большого семейства, умелым авторским драматургическим замыслом направляются в сюжетном повествовании к формированию у зрителя не просто зрелищного удовольствия нормальных детских лиц и отношений, но, прежде всего, к пониманию незаметной политики приемных родителей, для которых вид «нормальности» детей и есть ИХ счастье. Счастье родительской любви. Этот фильм — дипломная работа выпускницы ВГИКа — затрагивает и еще одну сторону современного состояния умов кинематографистов, прежде всего молодых.

В этот году тематика дипломных работ документалистов отличалась удивительным «герметизмом» авторского взгляда на нашу жизнь: героями лент стали бабушки и дедушки авторов, отцы и ближние дворы, знакомые ровесники, вступающие в жизнь.

Из сферы интересов молодых документалистов как будто ушел «большой мир». Эта во многом инфантильная позиция свидетельствует о неготовности принять профессиональную ответственность за актуальные проблемы не узкосемейные, но, как говорится, судьбы мира. Иначе ЗАЧЕМ идти в столь масштабную по амбициям творческую профессию? Просто «поиграть» в кино? К счастью,

большинство дипломников все же ставят перед собой масштабные проблемы бытия даже в своих начинающих работах. Но это уже иная тема.

ФРОНТОВОЕ КИНО

За последние годы практики кинодокументалистов расширилась, появилась рубрика «Фронтовое кино». Среди дипломных работ вгиковских киноведов мы встречаем обстоятельные исследования этого направления. Обилие примеров дает материал для серьезного профессионального анализа. Здесь же обозначим два ведущих направления при разработке этой темы. Первая из них — актуальная репортерская — хроникальное отражение событий на экране. Экранная журналистика представлена когортой опытных журналистов, которые стремятся не только рассказать, что происходит на фронте, но и показать зрителю репортажные кадры боевых столкновений. Оперативный репортаж требует не только крепкого ремесла, но и человеческого мужества хроников. Не случайно новости сообщают печальные вести о погибших киножурналистах.

Характер современной войны, новые военные технологии не дают возможности снять выразительные боевые репортажи открытых атак в динамике сюжета события и эмоциональной развертке экранного зрелища. Тем не менее телевизионные материалы позволяют зрителю увидеть трагический лик современной войны сквозь призму человеческой эмоции и искреннего слова солдата. Большая же часть снятых лент, снятых документалистами, повествуют о жителях прифронтовой полосы или освобожденной земли, об их страданиях и мужестве, о стремлении сохранить человече-

ское в нечеловеческих ситуациях. Здесь и рассказы о детском музыкальном ансамбле из Донецка («Квартет», реж. Н. Сташкевич, 2022), и актерах театра, которые в условиях обстрелов дарят зрителям радость искусства («Театр на линии фронта», реж. М. Миронова, 2023), человеческие истории о людях, продолжающих просто жить, несмотря на постоянную угрозу смерти: «Кормильцы» (реж. А. Барыкин, 2024), «Прифронтовая полоса» (реж. О. Старостина, 2025), «Мария и ее дети» (реж. С. Босенко, 2025), «Худрук» (реж. Вологуров, 2024), «Почтальон» (реж. К. Геворкян, 2024), «Голоса из колыбели» (реж. Ю. Барыкин, 2024), «На фронт» (реж. У. Герасимова, 2024), «Сказка про жили-были» (реж. С. Догоров, 2025), «Дивный мир» (реж. И. Власов, 2023), «Непрохожий храм» (реж. Е. Барханов, 2025) и другие.

Припомнились фильмы, снятые еще в дни восьмилетней необъявленной войны ополченцев против армии, которая должна была покорить непокорный Донбасс, что точно обозначают особенность видения людьми с камерой сути противостояний в Донбассе. «Призраки. Солдаты забытой войны» (реж. М. Фадеев, 2020) и «Донецкая вратарница» (реж. Н. Батраева, 2018). В первой ленте сохранена удивительная атмосфера долгой и мучительной обороны добровольцами своей земли. Авторы не стремятся драматизировать действие чрезмерной подвижностью камеры, поискам острых зрелищных хроникальных наблюдений, которые мы сегодня видим немало на телевидении и компьютерном экране в ленте новостей. Вместо этого авторы позволяют зрителям увидеть сложившийся быт в окопах, немудреный обед, тщательность подготовки оружия, скучные разговоры о доме,

который неподалеку, и простодушный ритуал похорон погибших на кладбище, где военные лежат рядом с мирными жителями, погибшими как солдаты. И в спокойных кадрах наблюдения за ритуалом солдатской жизни, проходах по окопным переходам, в тщательной неторопливо-сти военных действий видится истинным смысл этого противостояния: люди защищают свою землю. Этот взгляд «изнутри» вряд ли бы появился, если бы съемочная группа «приехала на съемки событийного репортажа». Глубинный резонанс мыслей и чувств авторов и его героев, переданный выразительной пластикой и спокойной повествовательностью монтажного изложения, проникает в душу зрителю. Так событийный репортаж превращается в репортаж чувств и на этой эмоциональной волне сохраняет Правду сегодняшнего мгновения.

«Донецкая вратарница» повествует о послушницах монастыря, который оказался на линии фронта, о мужестве женщин, спасающих раненых и отпевающих погибших. В незамысловатых репортажах их повседневного стоического быта и ежедневного подвига служения людям открывается суть исторических событий. Обе картины сняты до начала СВО, но для авторов и героев этих лент война началась восемью годами ранее, и истинная суть ее осознана еще тогда.

Сегодняшняя страница «фронтового кино» как бы соединяет хроникальную летопись происходящего и разные грани «человеческого» как на фронте, так и в тылу. Журналистская репортажность и наблюдение за людьми в форме и гражданских одеждах прифронтовой полосы дополняются вниманием к солдатам, снявших форму и пытающихся найти свое место в мирной жизни.

Эта тематическая полифония нынешней истории общества выражена в широком спектре зарисовок человеческих «итогов», пока не осознающихя в тылу. Вспоминается показательная ситуация на защите дипломной работы «Дивный мир», герой которой молодой солдат-инвалид без ноги пытается осмыслить себя в мирной жизни. При обсуждении послышалась реплика: «Что у вас герой такой хмурый? Ведь у него все есть: и квартира, и машина, и девушка?» Не удержалась от мгновенной реакции: «Ноги только нет!» Диалог свидетельствует, что в обществе возникает дистанция между людьми, прошедшими фронт, и теми, кто сохраняет ценностные критерии общества потребления, что сложились, к сожалению, за постперестроечное время. Мы еще не осознали, что живем в другом мире. Фильм молодого кинематографиста «Дивный мир» открывает лицо нового поколения, чья фронтовая судьба видоизменила систему жизненных ценностей. Не случайно, при выборе места работы герой выбирает военкомат, «чтобы, заглянув в глаза новобранцу, увидеть его судьбу». Картина выделяется не столько позицией героя, но и выразительной кинематографической акцентностью в пластике и монтажно-драматургическом изложении. Здесь образный строй авторского послания дает зрителю импульс видения сегодняшнего непростого времени, но еще более предчувствие сложностей будущего. В списках лент, близких к данной проблеме, стоит назвать «Непрохожий храм», о борьбе за памятные часовни оставшихся в живых родных. «Голоса из колыбели» о рождении жизни в атмосфере смерти и опасности фронтовой поэзии. «Мария и ее дети» о материнской заботе общества о детях войны. «Сказка

про жили-были», где молодые клоуны пытаются пробудить улыбки у детей, познавших ужас войны.

Очевидно, что сигналы нового мира, послевоенного(!), проникают в фильмы сегодняшние, предсказывая непростой поворот нашего общества в будущем.

АВТОРСКОЕ САМОСОЗНАНИЕ

Нельзя сказать, что программы документальных лент последних лет категорически свидетельствуют об определенных изменениях в самосознании автора как по отношению к герою, так и к реальности в целом. Конечно, в кинопотоке представлены и традиционные позиции авторов от демонстративной гражданственности в агрессивном комментарии и внешне нейтральном зеркальном «запечатлении» до активного метафорического преображения картины мира пластическими и монтажными средствами. Есть и конъюнктурное обслуживание актуальных пропагандистских задач, но эту линию выносим за скобки. Но очевидно, что и зрительские и критические предпочтения связаны с отчетливой авторской позицией по отношению к материалу действительности, окрашенной авторской субъективной эмоцией. Это не обязательно многозначительный дикторский текст, но тоже вербальная форма, нередко отданная говорящему герою. Реже встречаются попытки говорить со зрителем образной метафорической киноречью, преобразующей достоверную картину жизни в авторский текст.

Новый ракурс видения реальности в сюжетном отображении фильма меняет привычные ожидаемые координаты достоверной картины жизни. Сегодняшняя экранная реальность не хроникальна, то есть событийна, она окрашена эмоция-

ми человека и «колорит» эмоциональной картинки данного момента бытия и есть истинность истории. Так пишется новая экранная история нашего времени. Не четкая мизансцена случившегося, запечатленная камерой, а эмоциональная составляющая происходящего через глаза свидетелей. Именно так рождается мемуарная НЕТОЖДЕСТВЕННОСТЬ кинофакта факту действительности, провоцирующая автора на свободу экранной речи, вплоть до популярных ныне «кентавров», к примеру анимадок, или хорошо знакомого по истории художественно-документального направления, соединяющего игровое и документальное в одном экранном тексте. Поэтому и становятся иллюзорными границы такой прежде долгой «достоверности».

Преображение узнаваемой картины реальности пластическими средствами, которое в истории было позволено только авангардистам-экспериментаторам, становится самостоятельным мотивом наблюдения и зрительской рефлексии. Напомню последние фильмы В. Косаковского, в частности «Акварель» (2018), где скоростная съемка картин природы создает впечатляющее эстетическое зрелище. Этим качеством обладают и некоторые эпизоды более ранней картины режиссера, в частности, «Да здравствуют антиподы!» (2011), где парадоксальность замысла — сопоставить жизнь людей земли, живущих по разные стороны земного шара, — соединена с пластической остротой запечатления как мира людей, так и мира природы, в которой они обитают.

Манифестация авторского взгляда реализуется как способом видения и запечатления реальности с особым акцентом на скрытой многозначности

смысла экранных мгновений жизни, так и монтажно-композиционной формой изложения материала. Так возникает мутация традиционной жанровой системы экранного документа. Скажем, органичный для документалистики репортаж как жанровая форма в картине «Беглецы» (реж. Ю. Бобкова, 2022) своей ритмической структурой не только передает почти детективную историю отца, который сумел похитить из Швеции своих детей и провезти через препоны пограничья современной Европы к себе домой, но и создает партитуру эмоционального состояния героя, что окрашивает восприятие зрителя.

«Родовой» документальному кино жанр очерка также предлагает неожиданные мутации. Так в примере фильма «Выход» (реж. М. Арбугаев, Е. Арбугаева, 2022) пластической изысканностью запечатления сурогового одиночества бытия героя автор выводит зрителя на почти мифологические размышления. А в картине «Отцы» (реж. Ю. Мокиенко, 2023), посвященной забавной инициативе сельских жителей снять самостоятельно кино про свою деревню, обилие смешных зарисовок и неожиданных сюжетных поворотов приводит к рождению редкой формы — документальной комедии. Об обновленной форме кинопортрета напишу отдельно. Открытый публицистический или поэтический жанр, в основе которого лежит метафорический принцип запечатления материала и организация структуры фильма, представлен как в лентах, посвященных новым концепциям прошлого, эксплуатирующих архивную хронику: «Восточный фронт» (2017) и «Фаза луны» (2022) — оба реж. А. Осипов и «Раскаленный хаос» (реж. С. Дебижев, 2017), так и выразительными

монтажно-пластическими рефлексиями: «Тени твоего детства» (реж. М. Горобчук, 2024), «Пассажиропоток» (реж. А. Дранцицын, 2014), «Книга тундры» (2011) и «Книга моря» (2021) — оба реж. А. Вахрушев, «Дыхание тундры» (реж. М. Горобчук, 2012), «Пауза в Санкт-Петербурге» (реж. С. Дебижев, 2020) и других.

Конечно, упомянутые ленты не составляют массовый стиль кинопотока. Преобладает описательная повествовательность, базирующаяся на «достоверной», читай, хроникальной адекватности бесстрастного запечатления, снабженной верbalным рассказом. Можно это объяснить влиянием телевизионной или компьютерной картинки мира, когда информационный смысл сообщения сосредоточен в вербальности, но у зрителя пока сохраняется потребность не только слушать о событии, но и видеть его. Популярность именно вербальной формы информационного сообщения связана, конечно, с агрессивностью блогосферы

и чрезмерной увлеченностью телеканалов ток-шоу, что приводит к небрежению эстетической составляющей любого зрелищного послания. Амбиции авторства смещаются от тщательности эстетической «выделки» монтажно-пластической формы своего произведения в сторону парадоксальности самого жизненного факта, что делает приоритетным в профессии документалиста журналистское начало, отодвигая на второй план поиски киновыразительной структуры.

* * *

Статья должна иметь финальное патосное заключение или, следуя девизу фестиваля «Окно в Европу», некий «прогноз на завтра». Но искусство не любит следовать «прогнозу» критиков. Поэтому хочется закончить названием давней статьи М. Ромма, где он пытался предсказать непростые отношения только народившегося телевидения и кинематографа, — «Поглядим на дорогу» [6]...

ЛИТЕРАТУРА

1. Проблемы жанрообразования в современном экранном искусстве: культурная глобализация и национальный менталитет / отв. ред. и сост. В.Ф. Познин. СПб.: РИИ, 2023. 372 с.
2. Прожико Г.С. Отечественная документалистика на рубеже веков // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11, № 2. С. 21–32. EDN TAQVDN.
3. Прожико Г.С. Много ли шедевров, или Что оставит в истории отечественная документалистика 2010–2020 годов? // Вестник ВГИК. 2022. Т. 14, № 2. С. 19–33. EDN AHALIF.
4. Прожико Г.С. Остановка в пути? Проблемы неигрового кино в первое десятилетие после миллениума // Вестник ВГИК. 2020. Т. 12, № 1. С. 21–32. EDN QEVLLO.
5. Прожико Г. Проблемы теории и истории документального кино: сб. ст. М.: ВГИК, 2023. 560 с. EDN KBZHYK.
6. Ромм М. Поглядим на дорогу // Искусство кино. 1959. № 11. С. 116–131.

REFERENCES

1. Poznin, V.F. (ed.) *Problemy zhanroobrazovaniya v sovremenном e`krannom iskusstve: kul'turnaya globalizaciya i nacional'nyj mentalitet* [Problems of Genre Formation in Modern Screen Art: Cultural Globalization and National Mentality]. St. Petersburg, Publ., RIII, 2023. 372 p. (In Russ.)
2. Prozhiko, G.S. *Otechestvennaya dokumentalistika na rubezhe vekov* [Russian Documentary at the Turn of the 21st Century], *Vestnik VGIK*, vol. 11, no. 2, 2019, pp. 21–32. EDN TAQVDN (In Russ.)
3. Prozhiko, G.S. *Mnogo li shedevrov, ili Chto ostavit v istorii otechestvennaya dokumentalistika 2010–2020 godov? [Are There Many Masterpieces, or What Will the Historical Heritage of the National Documentary Production of 2010–2020s?]*, *Vestnik VGIK*, vol. 14, no. 2, 2022, pp. 19–33. EDN AHALIF (In Russ.)
4. Prozhiko, G.S. *Ostanovka v puti? Problemy neigrovogo kino v pervoe desyatiletie posle milleniuma [Stopover? Non-Fiction Movies in the First Decade After the Millennium]*, *Vestnik VGIK*, vol. 12, no. 1, 2020, pp. 21–32. EDN QEVLLO (In Russ.)
5. Prozhiko, G. *Problemy teorii i istorii dokumental'nogo kino: sb. st.* [Problems of Theory and History of Documentary Cinema (Collection of Articles)]. Moscow, VGIK Publ., 2023. 560 p. EDN KBZHYK (In Russ.)
6. Romm, M. *Poglyadim na dorogu* [Let's look at the road]. *Iskusstvo kino*, no. 11, 1959, pp. 116–131. (In Russ.).

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **11.09.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **10.10.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **15.10.2025**



Отцеприимство современного российского кинематографа как попытка принятия обществом собственной истории и идентичности

**С.А. Смагина¹**

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

ORCID ID: 0000-0002-8502-5383
smagina_sa@vgik.ru

АННОТАЦИЯ

Начиная с 2000-х годов в российском кинематографе наметилась ключевая тенденция для отечественного кино — реабилитация образа отца на киноэкране, за которым стоит принятие обществом своей истории, рода — несовершенного, с изъянами, с пониманием того, что другого-то не будет. Фактически через такого героя общество разворачивается к себе. Главная интонация подобных фильмов «плохенький, да свой». Причем существует принципиальное отличие между фильмами «отец — дочь» и «отец — сын»: если в первом случае речь будет идти про базовое доверие к миру, которое будет обретаться через преодоление негативного опыта, то во втором — восстановление духовной вертикали. В статье анализируются современные российские фильмы, раскрывающие взаимоотношения отца и сына: «Сынок» (2009), «Сердце мира» (2018), «Временные трудности» (2018), «Батя» (2020), «Родные» (2021), «День мертвых» (2021), «Батя-2. Дед» (2025) и др.

Ключевые слова

отец, отцеприимство, российский кинематограф, советский кинематограф

для цитирования

Смагина С.А. Отцеприимство современного российского кинематографа как попытка принятия обществом собственной истории и идентичности // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17, № 4. С. 92–106. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-92-106>

¹ Светлана Александровна Смагина

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

Acceptance of the Father in Modern Russian Cinema as Society's Attempt to Accept its Own History and Identity

Svetlana A. Smagina¹

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

ORCID ID: 0000-0002-8502-5383

smagina_sa@vgik.ru

ABSTRACT

Since the 2000s, Russian cinema has seen a key trend in domestic cinema: the rehabilitation of the father figure on the big screen, which is accompanied by the acceptance of society's own history and lineage, which is imperfect, flawed, but understood to be the only option. In fact, through such a character, society is turning towards itself. The main theme of these films is "not so good but our own". Moreover, there is a fundamental difference between the "father-daughter" and "father-son" films: while the former focuses on building basic trust in the world through overcoming negative experiences, the latter focuses on restoring the spiritual vertical. The article analyzes modern Russian films that explore the relationship between a father and his son: "Sonok" (2009), "The Heart of the World" (2018), "Temporary Difficulties" (2018), "Baty" (2020), "Family" (2021), "Day of the Dead" (2021), "Baty-2. Grandfather" (2025) and others.

keywords

father, acceptance of the father, Russian cinema, Soviet cinema

for citation

Smagina S.A. Acceptance of the Father in Modern Russian Cinema as Society's Attempt to Accept its Own History and Identity. *Vestnik VGIK*, vol. 17, no. 4, 2025, pp. 92–106. (In Russ.)
<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-92-106>

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

Образы отца и матери в кинематографе являются важными индикаторами формирования в обществе мировоззрения как совокупности правил, позволяющих создавать картину мира. Причем образ матери в отечественном кинематографе часто соотносится с образом самого народа и, соответственно, говорит об обществе и о его изменениях. Образ же отца часто репрезентирует образ власти в самом широком смысле и, соответственно, обозначает ее взаимоотношения с обществом.

В зависимости от того, какой образ (отца или матери) выходит на первый план, можно делать выводы, кому принадлежит ведущая и решающая роль — обществу или власти. Актуализация женских образов (матери, в частности) приходится на революционные периоды истории нашей страны (в 1920-е, в перестройку) или, например, в Великую Отечественную войну, когда отцы, защищая страну от нацистских захватчиков, находились на передовой, центральным идеологическим конструктом становится Родина-мать, а главной ценностью — семейные узы, хранительницей которых выступала женщина. Во время стабилизации, укоренения и централизации власти на первый план в кинематографе выходит образ отца. В зависимости от изменений культурно-исторического контекста будет меняться не столько представление об отцовстве, сколько представление общества о самом себе, собственной идентичности, традициях и моральных принципах.

Начиная с периода оттепели в отечественном кинематографе формируется кризис маскулинности, связанный со сломом патриархальной системы, построенной на вертикали «отец — сын».

Если начало оттепели отмечено детским «доверием к миру» [3, с. 443–458] («Судьба человека», реж. С. Бондарчук, 1959; «Два Федора», реж. М. Хуциев, 1958; «Сережа», реж. И. Таланкин и Г. Данелия, 1960; «Когда деревья были большими», реж. Лев Кулиджанов, 1961 и др.), то ее закат — с утратой опоры. Отцы не вернулись с фронта, но у молодого поколения оставалась острая потребность в значимом взрослом. В частности, с фильма «Завета Ильича» М. Хуциева (1962–1964) впервые в советском кинематографе заявляется проблематика поиска смысла жизни в ситуации, когда система традиционных идеалов пошатнулась, — после развенчания «культы личности Сталина» на XX съезде КПСС страна переживала идеологическую ломку, переоценивала взгляды на прошлое, настоящее и будущее. Проблема молодого поколения того времени заключалась в том числе и в их буквальной безотцовщине, в отсутствии отца, которому можно задать живо-трепещущий вопрос: как жить дальше, как прокладывать свой жизненный путь в новое время самостоятельно, фактически с белого листа, без ясной цели, Бога и свода незыблемых правил? («Вступление», реж. И. Таланкин, 1963; «Я родом из детства», реж. В. Туров, 1966 и др.).

С крахом оттепельных надежд «отцы» не появились, но и потребность у молодого поколения в них исчезла. Наступает период духовной амнезии в обществе («Три дня Виктора Чернышева», реж. М. Осепьян, 1968; новелла «Папаня» из фильма «Личная жизнь Кузяева Валентина», реж. И. Авербах, 1967; «Старший сын», реж. В. Мельников, 1975 и др.). С 1970-х становится популярной тема экзистенциального сиротства («Долгие проводы», реж. К. Муратова, 1971; «Солярис», реж.

А. Тарковский, 1972; «Зеркало», реж. А. Тарковский, 1975; «Подранки», реж. Н. Губенко, 1977, «Мужики!..», реж. И. Бабич, 1982; «Пацаны», реж. Д. Асanova, 1983; «Ностальгия», реж. А. Тарковский, 1983 и др.).

В период перестройки происходит молодежный бунт против поколения отцов, фактически против государственной системы, и, как следствие, — размежевание, разрыв с отцом («Курьер», реж. К. Шахназаров, 1986; «Зеркало для героя», В. Хотиненко, 1987; «Маленькая Вера», реж. В. Пичул, 1988; «Меня зовут Арлекино», реж. В. Рыбаков, 1988; «Отцы», реж. А. Сиренко, 1988 и др.).

С 1990-х после раз渲ла СССР в отечественном кино, как и в обществе, происходит слом старой системы и поиск новых точек опор в накрывшем страну хаосе. Основной идеей времени становится ниспровержение прежних ценностей и пересмотр истории в ситуации, когда старый мир рухнул, а перспективы нового не ясны, что порождает на экране атмосферу потерянности, лишения ориентиров и тотальной безотцовщины. Самым симптоматичным фильмом в этой связи следует назвать «Счастливые дни» А. Балабанова (1991)¹.

Начиная с 2000-х годов в российском кинематографе наметилась ключевая тенденция для отечественного кино — реабилитация образа отца на киноэкране, за которым стоит принятие обществом своей истории, рода — несовершенного, с изъянами, с пониманием того, что другого-то не будет. Фактически через такого героя общество пытается посмотреть

на само себя. Главная интонация подобных фильмов «плохенький, да свой». Причем существует принципиальное отличие между фильмами «отец — дочь» и «отец — сын»: если в первом случае речь будет идти про базовое доверие к миру, которое будет обретаться через преодоление негативного опыта, то во втором — про восстановление духовной вертикали.

Российский философ и публицист Александр Секацкий, анализируя фильмы начала нулевых годов, где с новой силой начинает звучать образ отца, вводит термин «отцеприимство»: «Пытаясь обозначить одним словом сквозной мотив этих работ, я сформулировал для себя рабочий термин «отцеприимство». <...> Отцеприимство есть попытка устранения экзистенциального дефицита, возникшего там, где традиционно происходило преобразование мальчика в мужчину. Отцеприимство не означает безотцовщины или сиротства в классическом понимании этих явлений: перед нами дефицит совсем другого рода. <...> Безотцовщина военных и послевоенных времен, периодически настигавшая человечество, не наносила ущерба фигуре отца. Место отца оставалось незыблемым, хотя и пустующим для многих и слишком многих. Мальчик или подросток, оказавшийся без отца, по крайней мере, твердо знал, что именно (и, разумеется, кто именно) отсутствует в его жизни. Негативный опыт отсутствия в каком-то смысле оставлял столь же глубокий след, как и нормальное, переданное по эстафете поколений содружество отца и сына. Поэтому сын, выросший без отца, испытывал, конечно, дополнительные социальные трудности, но эти трудности не касались реализации его собственного будущего отцовского начала. Недоумения по поводу того,

¹ Тема трансформации образа отца в советском кинематографе гораздо шире обозначенной линии в данной статье и выходит за рамки обозначенной проблематики.

что следует передать своему сыну, не возникало; негативный опыт не приводил к сбоям в этой программе.

То, что происходит с двумя последними поколениями в России, можно определить как закат Фигуры отца и проблематизацию самого места, занимаемого отцом на протяжении многих поколений — как принято говорить, с незапамятных времен» [4]. Отцеприимство современного российского кинематографа становится попыткой общества принятия собственной истории и идентичности. В 2003 году выходят сразу три картины, задающие тренд в этом направлении: «Возвращение» (реж. А. Звягинцев), «Коктебель» (реж. Б. Хлебников и А. Попогребский) и «Отец и сын» (реж. А. Сокуров).

Александр Сокуров обращается к этой теме еще в своем первом игровом фильме «Одинокий голос человека» (1978–1987) по Андрею Платонову. При этом, как отмечает историк кино В.В. Виноградов, меняется сам характер взаимоотношений между отцом и сыном: «Не блудный сын склоняется перед отцом, как, например, на картинах Рембрандта или Мурильо, где отец всегда кажется больше сына. У Платонова и Сокурова сын выше отца, и именно сын привлекает к себе на грудь отца, безмолвно кладя две руки на его плечи и голову. Это важный смысловой акцент, в итоге меняющий тип отношений между поколениями, тип родственных отношений и характер связи времен. Теперь роли отца и сына изменились — отец оказался в подчиненном положении» [1, с. 63]. В картине «Отец и сын» режиссер приходит к пониманию, что разрыв между отцом и сыном неизбежен. При этом разрыв их происходит от огромной взаимной любви, ради продолжения жизни, и в этом видится

акт примирения будущего с прошлым в настоящем. В фильме отсутствует презрение и ненависть к фигуре отца, характерные для кинематографа перестройки и девяностых годов.

В «Возвращении» и «Коктебеле» отец хоть и представляется как бесчувственный или отстраненный, тем не менее в финале между ним и сыновьями происходит сближение. Две последних картины задают определенную тенденцию. После «Возвращения» и «Коктебеля» многие авторы, обращаясь к фигуре отца, будут использовать форму роуд мюви — совместно пережитые неприятности позволяют детям либо заново взглянуть на родителя, либо ощутить себя с ним единым целым, семьей.

Социальная драма Ларисы Садиловой «Сынок» (2009) на примере взаимоотношений отца и сына не просто говорит о роли отца в формировании духовно-нравственных основ общества, но и ставит под вопрос те принципы, которые он заложил в сыне.

Главный герой Игорь Павлович Смирнов (Виктор Сухоруков) воспитывает Андрея (Олег Фроленков) с полугодовалого возраста. Когда сыну исполняется 17 лет, он тайком уезжает из города с девчонкой-автостопщицей... За фасадом псевдо-детективного расследования скрывается скрупулезный режиссерский анализ современного общества, пораженного вирусом тотальной скуки — всех интересуют собственные проекции, а не человек рядом, общества, которого фактически нет, так как каждый существует сам по себе, даже живя под одной крышей.

Сбежавший Андрей, рассказывая своей подруге про бросившую их с отцом мать, говорит: «Наверное, ей с ним было скучно, я-то знаю». При этом ему

самому не важен не только отец, и мать, о жизни которой он так ни разу и не поинтересовался. Однако и для отца сын, или, как он его называет «сынок», не особо интересен как личность. Игорь Павлович — сотрудник краеведческого музея в Трубчевске. Для него Андрей такой же объект для сохранения, как и чучело лисы из зала таксiderмии, некогда обитавшей в брянских лесах: он, как строгая «мамочка» бесконечно опекает взрослого сына, делая того посмешищем в подростковой среде. Контролируя, чем питается его «сынок», Смирнов абсолютно не в курсе, чем тот живет, отчего информация, что сбежавшего Андрея подозревают в убийстве местного бизнесмена, повергнет его в шок.

В картине появляется линия с движением юных патриотов, которые учатся обращаться с оружием и по мнению своих кураторов, вырастут в защитников будущего России и никогда «не перенесут стрелковое оружие в жизнь». Симптоматично, что в итоге выясняется, что бизнесмен оказывается убитым патроном времен Великой Отечественной войны собственным сыном, а у Андрея, состоявшего в этом движении, оказывается прятан пистолет — путаница в головах не только детей, но и взрослых в вопросах — что есть защита, а что — нападение. Патриотично — это мумифицировать и охранять или пестовать и воспитывать?

Сложно обвинить подростка, угнавшего чужую машину, в легкомысленности и безответственности, если тот не имел перед глазами мужественного отца, ставшего для него наглядным примером высоких человеческих качеств. Сложно «сынку» начать уважать отца, если единственной защитницей семьи Смирновых оказалась женщина — адвокат

(Евгения Симонова) по-мужски опекает Игоря Павловича на суде, а потом и вовсе приходит к нему домой с букетом цветов, чтобы поздравить с новостью о доказанной невиновности сына.

К концу десятых годов отечественный кинематограф не просто реабилитировал образ отца на экране, но и обнажил важнейшую проблему, созревшую за годы его отсутствия, — несформированность базовых традиционных ценностей, размытых за годы советской власти и разрушенных революцией перестройки.

Репрессивность по отношению к отцовской фигуре, характерная для позднесоветского и перестроичного кинематографа, к концу десятых годов постепенно сменяется готовностью к аккуратному сближению. Показательной в этом смысле можно назвать дебютную работу Александра Ханта «Как Витька Чеснок вез Леху Штыря в дом инвалидов» (2017). В ней через гротеск в изображении главных действующих героев, за игровой условностью «повсеместного гопничества», режиссер обнажает истинную сущность человека и его потребность в родстве, роде и Родине. Отец и сын, похожие в своей малахольности, как однаково заряженные частицы отталкиваются, но потом, вопреки законам физики, начинают сближаться, обозначая вечное движение и поиск оптимальной дистанции, чтобы родственные узы стали отношениями.

«Папа закодировался» (реж. Павел Ходнев, 2020) рассказывает о чиновнике-алкоголике, который ради должности мэра провинциального города вынужден бросить пить. В фильме вскрываются пороки исполнительной власти: пьянство, бюрократия, коррупция, кумовство, оторванность от реальности и т. д. Ин-

тересно, что протрезвевший герой пытается сделать «доброе» не только жителям своего города, но и собственной семье: вдруг вспомнив, что он главный, решает заняться воспитанием своих троих сыновей. Высмеивая излишнюю социальную и семейную прыткость горе-отца, режиссер тем не менее говорит о важности отцовского воспитания, закладывающего основы здорового общества.

В картине «Сердце мира» (2018) Наталья Мещанинова, признавая за героем его травмированность, заявляет, что дурное прошлое — это не диагноз, а всего лишь прошлое, от которого можно освободиться. Притча об исцелении человеческой души будет вырастать из бытовой среды, из сближения главного героя Егора (Степан Девонин) со значимым взрослым мужчиной, ставшим ему в некотором роде отцом.

Молодой человек работает ветеринаром на притравочной станции в лесной глухи, ухаживает за животными, понимая их с полуувзгляда, и постоянно «бьется» об людей, не умея взаимодействовать с социумом. На первый взгляд кажется, что история будет посвящена критике притравочных станций или действий «зеленых», но в действительности через главного героя фильм раскрывает тему утраты целостности личности и показывает, как человек через контакт с собой и миром способен исцелиться. «Сердце мира» — это корневая часть любой личности, возвращая которую человек становится взрослым.

Фильм начинается с длинного кадра, в котором ладонь Егора, идущего на катере, разрезает толщу воды. Этот кадр становится фактически ключом к фильму и метафорой психоаналитических процессов, которые перед зрителем развернет

режиссер, исследующий внутренний мир героя. Символика водной стихии, безусловно, многогранна, но для Мещаниновой она становится пространством души героя, глубины которой она исследует. Если говорить про художественное решение фильма, то на иносказательность киноязыка работает и пространство — герой вместе с семьей хозяина станции словно отрезан от большой земли непрходимой лесной чащой. В этой камерной обстановке Егору придется пройти болезненный путь прощения, принятия и взросления. Свою душу, как подранную в начале фильма суку алабая Белку, он будет спасать, лечить и пестовать. Символично, что в фильме рефреном идут сцены, в которых Егор выхаживает раненую собаку, а когда та поправляется, учит ее заново ходить все в той же реке из начала фильма, проговаривая: «Не бойся я с тобой, ни плавать, ни ходить не умеем, но ничего, научимся».

Причину неспособности Егора к социальной коммуникации Наталья Мещанинова видит в деструктивной семье, в которой мальчик скорее выживал, нежели жил. Про отца его ничего неизвестно, мать — агрессивная алкоголичка, тетка — лицемерная стяжательница. Егору не на кого было опереться в своем взрослении. Окружающая среда недружелюбна по отношению к нему, и в животном мире, и на притравочной станции в частности — все выживают как могут. Но это на первый взгляд, а при ближайшем рассмотрении, опуская популистские заявления «псевдо-зеленых», все гораздо сложнее. Как станция Николая Ивановича оказывается тренировочной базой для охотничьих собак, где питомцы дрессируются под контролем ветеринара, лисы выведены хозяином с большой любовью, а охотничьи правила

свято блюдятся. Так и жизнь дает шанс Егору дорастить себя самостоятельно через болезненное взаимодействие с реальностью и семьей Николая Ивановича.

Хозяйская семья приручает Егора к дому, подкармливая как дикого зверька, давая ему возможность разместить в своем сознании саму эту модель поведения. Потом Николай Иванович похожим способом будет пытаться вернуть сбежавших лисиц из вольеров, расставляя блюдечки молока по лесу в направлении участка. И им это удается. В отсутствие семьи Егор уже самостоятельно приходит в хозяйствский дом, обшаривает ящики в серванте, нюхает и присваивает себе мужской парфюм, ест по-свойски еду из холодильника, словно примериваясь к такой жизни. Николай Иванович и его близкие становятся для Егора собирательным образом его родителя, с которым все-таки придется вступить в нелегкий разговор и пережить целый спектр разнообразных эмоций. Причем женщины для Егора продолжают оставаться ненадежными партнершами, а главным триггером для последующей трансформации становится сам Николай Иванович, чью симпатию из-за всех сил Егор пытается заслужить. Он даже необдуманно сбивает палкой летающий над усадьбой дрон «зеленых», надеясь на хозяйствское одобрение, однако ошибается. Николай Иванович награждает Егора совсем нелестными эпитетами вроде: «слабоумный, дебил, теперь замучают проверками». И Егор, как маленький ребенок, совершив ошибочное действие, не в состоянии взять ответственность на себя, начинает врать и вести себя агрессивно. А после того, как Николай Иванович из-за расстройства от действий «зеленых» впадает в запой и требует медицинский спирт от сво-

его ветеринара, Егор и вовсе срывается и избивает своего работодателя с особой жестокостью.

Николай Иванович становится для Егора тем самым значимым взрослым мужского пола, который полностью отсутствовал в жизни героя длительное время, а по сути, как минимум первые два десятилетия существования новой России — периоде установления новых ориентиров и ценностей не только для конкретного героя, но и страны в целом. Для Егора, утратившего веру в людей и определившего себя от отчаяния в клетку с собаками, оказывается, есть место среди людей, а грубоватый Николай Иванович испытывает чувство вины и раскаяния за свой пьяный дебош. Ощущение тотальной преданности взрослым в душе героя сменяется разрешением себе жить. Услышав, что о нем все беспокоились и сейчас называют Егорушка, он в растерянности выходит из самоизоляции и приступает к повседневным делам. В его сердце робко воцаряется мир.

В 2018 году одновременно с картиной Мещаниновой выходит фильм, с одной стороны, задавший тренд в отечественном кино на образ жесткого отца во благо сына (семьи), а с другой — вызвавший бурю противоречивых отзывов в соцсетях на предмет целесообразности подобной жесткости, учитывая, что главный герой в фильме болен детским церебральным параличом, а методы излечения, показанные в фильме, далеки от принципов гуманной медицины.

Картина «Временные трудности» Михаила Расходникова рассказывает историю о том, как отец (Иван Охлобыстин), узнав, что его сын Саша (Риналь Мухаметов, в детстве — Илья Рязанов) родился с ДЦП, решил, что будет растить его

как здорового человека, не делая никаких скидок на врожденную инвалидность. «Ты не болен — у тебя временные трудности», — повторяет он раз от раза сыну, когда тот не справляется с повседневными задачами: самостоятельно есть, одеваться, завязывать шнурки, подниматься по лестнице, обслуживать себя дома... Запрещает пользоваться ему инвалидной коляской и переводит из коррекционной школы в обычную, добавляя к имеющимся трудностям сына еще и коммуникативные с одноклассниками.

Не случайно важнейшим топосом в картине выступает сталелитейный завод, на котором работает отец. Он становится метафорой кузници духа, в которой отец как сталь закаляет характер своего сына. В обществе, как в сталелитейном цеху, есть форма и заготовки, по которым следует отливать полноценную деталь, только в отличие от завода, где отливка безвозвратно маркируется как образец или отбраковка, в социуме у индивида есть возможность преодолеть ограничивающие рамки и выйти за свои пределы. Конечно же, инвалидность героя в картине, так же, как и завод, носит метафорический характер преодоления. Речь в большей степени идет о ментальных ограничениях и инфантильности, свойственных молодому поколению. «Я никогда не заставлял тебя делать того, что ты не смог бы. Только то, чего ты боялся. Не бойся ничего и никогда», — скажет отец сыну, выковывая в спартанских условиях его личность.

Это притча о силе духе человека, которая рождается в муках и титаническом старании. И одновременно — в любви и безграничной вере, пробудившихся вдали от Храма, но внутри сердца. Отец, понимая, что обществу проще наве-

сить на Сашу ярлык «инвалид», чем с большим усилием адаптировать мальчика под обычную жизнь, и не желая, чтобы его ребенок становился жертвой, принимает решение стать для него монстром, в борьбе с которым сын сможет перебороть свой недуг. «Никто тебя не любил так сильно, как твой отец», — скажет в последствии ему мать, признаваясь, что была готова опустить руки и сдаться и лишь воля отца сделала из Саши успешного человека, для которого болезнь перестала звучать приговором, оставшись «временной трудностью».

Личная драма героев разворачивается на фоне слома эпох и мировоззрений: советской, в которой «инвалидов нет», а значит, человек, не соответствующий нормативам общества, оказывается выкинутым за его пределы (как ситуация в «Артеке», когда Сашу, победившего всесоюзную олимпиаду и честно заслужившего свою путевку, тут же выдворили из лагеря, увидев, что он на костылях). Но при этом в этой эпохе есть неравнодушные люди, например, школьная учительница математики (Ирина Пегова), которая поверила в Сашу и помогла раскрыть его талант.

В период нового времени, когда, с одной стороны, казалось бы, нет препятствий для личной реализации, но рыночные законы таковы, что обычный человек с его нуждами становится помехой для большого бизнеса. Через этого человека все также можно перешагнуть (история с разорением завода и продажей его площадей под очередной торговый центр, ради чего столичный делец готов пойти на поджог и убийство). Финальное прощение носит символический характер. Сначала отец становится перед взрослым и успешным сыном на колени, прося прощения за варварские способы воспи-

тания, а затем, уже позже, сын, осознавший смысл поступка отца, в одиночку бросается спасать его из огня. Финальная фраза сына, обращенная к отцу, говорит о том, что доверие и преемственность поколений не прервется: его беременной жене понадобится их с матерью помочь.

Интересно, что мотив жесткого воспитания во благо будет подхвачен современным российским кинематографом («Батя», «Родные», «Батя-2. Дед»), при этом жесткость без идейного содержания (победить болезнь, например), как физическая, так и моральная, будет в фильмах романтизироваться и подаваться как норма, упакованная в ностальгический флер из разряда: «нас воспитывали, не сюсюкались — и ничего, выросли нормальными!»

В фильме «Батя» (реж. Дмитрий Ефимович, 2020) отец семейства Макс (Стас Старовойтов, в детстве — Андрей Андреев) сталкивается с ситуацией, когда его дети, которых он с женой Ириной (Надежда Михалкова) пытаются воспитывать демократичными методами, не воспринимают его как авторитет и не желают становиться счастливыми самодостаточными зрелыми личностями, как бы ему хотелось. Максим вместе со своей семьей едет к бате (Владимир Вдовиченко) на юбилей и по дороге вспоминает своего отца, у которого не забалуешь.

Момент, когда взрослый Макс принимает решение поехать к бате, раз тот пообещал и не приехал, авторы фильма сопроводили отрывком фильма Л. Кулиджанова «Когда деревья были большими» (1961), словно подчеркивая, с одной стороны, несовершенство и некоторую маргинальность бати, а с другой — обоядную потребность в эмоциональной близости и человеческом тепле, которые устанавливаются между родителем

и ребенком. Причем, не просто проводя параллели между оттепельным фильмом и современным, а уравнивая опаленные судьбывойной и прибитые развалом страны в 90-е годы. И если послевоенный батя у Кулиджанова показан жаждущим родственных уз, то у Ефимовича — их избегающим. При встрече Макс бросит отцу в лицо: «Я хотел быть таким, как ты, железным, но ты не железный, ты безразличный».

При этом «чудачество» отца авторами картины не порицается, а подается как особенности характера, выкованного лихими 90-ми и пристрастием к алкогольным напиткам. Ирина, пытаясь утешить Макса, заступается за его батю таким образом, что утешение начинает выглядеть как обвинение: «Макс, твой отец — хороший человек. Да, бывает грубым, но ты тоже не всегда идеальный папа. Все время на работе, приходишь, а дети уже спят. Вы вообще не видите друг друга, даже я уже не вижу... — Ты меня успокаиваешь, себя или что сейчас? — Нет, я просто хочу сказать, что ты хороший отец, такой же, как и твой папа. Он любит тебя точно так же, как ты любишь своих детей, даже если они дерутся или матерятся...» Если в картине «Временные трудности» отцовская жесткость стала локомотивом личностного роста сына, то в «Бате» — незаживающей душевной травмой главного героя. Авторитарные методы воспитания отца в фильме носят характер аттракциона и не имеют никакого обоснования, кроме его бытового алкоголизма и, как следствие, психопатии личности.

Симптоматично, что особенное воспитание отца, всплывающее в памяти взрослого Макса, касается его семилетнего возраста. В картине не поясняется, это

год такой суровый у маленького Макса выдался или все детство было как этот год, в результате чего отсутствует динамика взросления героя и, соответственно, не складывается ощущения, что герою удается психологически перерasti это свое «радостное» семилетие.

В целом авторы фильма предлагают весьма нездоровий образ семьи, на фоне которого травмирующий опыт с отцом выглядит как светлое пятно. Так мать Макса (Елена Лядова) в картине практически отсутствует. В отличие от отца она не принимает никакого участия в воспитании сына, закрывая глаза на «педагогические» выкрутасы благоверного, а затем и вовсе уходит из семьи, не выдержав пьянства мужа, оставив при этом на него маленького ребенка. Макс про нее даже не вспоминает ни в юном возрасте, ни сейчас. С женой, как и с матерью, Максу не повезло. Ирина показана издерганной женщиной, которая научилась командовать своими детьми и мужем, но не выстроила ни с кем из них теплых отношений. По сути, фильм, позиционируемый как оплот традиционных ценностей, предлагает симулякр образа семьи, с холодной функциональной матерью и равнодушным отцом, чья жесткость по отношению к собственному ребенку на фоне отстраненной матери позиционируется как эмоциональная близость.

Картина «Батя-2. Дед» Ильи Учителя (2025) продолжила линию отцов и детей. Добавляя в историю фронтовика-деда, авторы картины показывают на примере разных поколений, что подлинной традиционной ценностью в России является авторитарное отцовское воспитание, которое позиционируется как исключительно верное. Память о Великой Отечественной войне в российском дискурсе до сих пор

остается единственной подлинной «духовной скрепой», способной объединить разные поколения современного общества. Однако, выстраивая идентичность от деда к внуку и от деда к правнуку, авторы фильма невероятным образом исключают из этой линии отцов, которые и должны были связать дедов и внуков, прошлое и будущее в единую цепь времени, прочную и вечную.

Несмотря на открывавший фильм авторский комментарий: «Наши мужчины внешне суровые, а внутри — романтики», — эмоциональной близости между отцами и сыновьями не случается. Дед (Евгений Цыганов) практически полностью вытесняет собой фигуру бати, отца Макса (Владимир Вдовиченко). За скобками повествования остается и то, каким отцом для бати был дед, весь его воспитательный пыл и душевная теплота обрушаются исключительно на внука, беднягу Макса (Стас Старовойтов, в детстве — Андрей Андреев), которому снова, как и в «Бате» (2020) семь лет, а затем немного перепадает приблизительно такого же возраста правнуку Диме (Севастьян Бугаев), уже сыну Макса. Подобная болезненная фиксация на юном возрасте воспитуемого говорит лишь о том, что нет понимания, что из себя представляет здоровой институт отцовства, каким образом отец (дед) может взаимодействовать с младшим мужчиной в семье не будучи исключительно в авторитарной позиции (как с маленьким ребенком), что может служить основой для мужских отношений в семье помимо унижений и изнуряющих проявлений внимания, какие ценности формируются в этом взаимодействии, в чем смысл отцовства на всем протяжении взросления сына, который неизбежно вырастет и с ним

надо будет о чем-то говорить на равных, а в какой-то момент и пропуская вперед. Примечательно, что финальные титры посвящены, по сути, отсутствующему в фильме отцу — все члены съемочной группы появляются в кадре со своими отцами. Означающее без означаемого, веселый аттракцион вместо серьезного разговора.

Как и в «Бате», в «Батя-2. Дед» идеализированная фигура отца-деда предстает на фоне дисфункциональной семьи как социального института. Маленького Макса отправляют к деду в деревню, когда отец с матерью разводятся; сын взрослого Макса сбегает в деревню к деду-прадеду, когда уже его родители разводятся. Причем Ирина, жена Макса (Надежда Михалкова), без малейших колебаний вступает в отношения с психологом (Степан Девонин), к которому приходила с мужем на семейную терапию. Пропавшего сына они так и будут искать втроем, лишь в конце пути Макс с Ириной придут к пониманию, что они просто давно не отдыхали, вот у них и разладилось. Обсудить это, вместо того чтобы бежать изменять, героям в голову, видимо, не приходило. В жизни случается разное, но фильм позиционируется как оплот традиционных ценностей, а единственный здравый поступок межличностных отношений совершают в первые годы после окончания войны дед, который, устав гоняться за фантомом идеальной женщины, увидел и полюбил человека, любящего всем сердцем его. Венцом калейдоскопа современных же семейных «кейсов» становится игра, в которую маленького Макса увлекает соседская девчонка: пьяный «муж»-Макс должен орать на загулявшую «жену»-девочку: «Опять Семенову давала, шаболда? Убью!» На что та должна робко

отбиваться: «Коленька, не надо, я милицию вызову». Эти (не)детские игры явно озвучивают распространенную в деревне деда модель семейных отношений, которую в картине скрыли за романтической историей поиска жены, но тем не менее из которой вырос травмированный батя и не очень благополучный Макс. Схожую схему «отсутствующий отец, холодная мать и идеализированный дед» в более деликатном исполнении можно наблюдать в картине «На деревню дедушке» Владислава Богуша (2025).

Важной чертой фильмов, посвященных образу отца, становится мотив сближения и принятия вопреки всему. Ярким примером можно назвать картину Ильи Аксенова «Родные» (2021), в котором семья Карнауховых, узнав, что их глава смертельно болен, начинают относиться к его заскокам снисходительно, сплачиваясь вокруг него, чтобы помочь осуществить страстную мечту — выступить с песней на Грушинском фестивале. Отец семейства Павел Карнаухов (Сергей Бурунов) представляет собой пародию на образ кондового советского товарища, который знает, куда ведет страну-семью, для которого все, что за границей, априори плохо, которому лишь армия может все исправить, а в стране-семье все, кроме него, дураки. И лишь перед лицом смерти с него слетает все наносное: Павел открывает для себя жизнь, которую можно не мотать, а праздновать, а главное — он наконец-то по-настоящему знакомится со своей женой и детьми, которые до этого были для него либо обслуживающим персоналом, либо обузой. В некотором роде болезнь головного мозга главного героя можно рассматривать как метафору психологической травмированности героя, отправляющей

жизнь не только ему самому, но и его близким, мешающей формированию здоровых внутрисемейных отношений. Признавая собственное незддоровье и осознавая ценность, которую представляет для него семья, он начинает выстраивать с родными совершенно иные эмоциональные связи, основанные на уважении и любви. И в первую очередь, кого Павел для себя заново открывает, — своего отца, от которого сбежал 25 лет назад. И не просто не общался с ним, но никто из членов его семьи даже не догадывался о том, что дед (Сергей Шакуров), полковник ГРУ, жив, вполне себе бодр и хранит верность родной земле, дому, родным и близким, которые вокруг него сплочены — все, кроме сына. Павел признает, что был неправ по отношению к своему отцу, и теперь пытается уберечь от этой ошибки собственного сына.

Если в дилогии «Батя» и «Батя-2. Дед» образ отца — избегающий и отсутствующий, то у Аксенова отец заявляется как идеологический центр семьи, способный при должном желании и внимании эту семью вокруг себя консолидировать, сформировать более тесный контакт внутри нее, заложить систему морально-нравственных координат для детей. Через образ отца у Аксенова выстраивается преемственность поколений — от деда к отцу, от отца к сыну. Павел не просто своей волей сплачивает вокруг себя родных, раскрывая им ценность семейных уз, но и сам их постигает. Лейтмотивом такой сплоченности в картине выступает песня, которую он так мечтал спеть для своего отца, но которую для Павла в результате споет сначала сын, а потом и вся семья, отправляя в больницу на операцию и желая скончавшего выздоровления:

*Сядем с отцом, сядем вдвоем
На крылечке до утра, до утра,
Поговорим о том о сем...*
(«А река течет», гр. «Любэ»)

Картина Виктора Рыжакова «День мертвых» (2021) по мотивам пьесы Алексея Еньшина «Родительский день» рассказывает о принятии своего прошлого, собственной семьи и мужского рода во всем их несовершенстве, о том, насколько сильны семейные узы, переплетающие и влияющие на судьбы людей даже после смерти, что близкие живы, пока о них помнят, что ошибки в отношениях надо исправлять сразу, как их совершаешь, так как после уже ничего исправить нельзя, и что порой люди с покойниками «общаются» лучше, чем с живыми.

В день всеобщего поминовения усопших на Троицкую субботу Алексей (Александр Паль) едет со своей матерью (Агриппина Стеклова) навестить могилы родных; переезжая от кладбища к кладбищу, они выясняют не только свои отношения, в которых накопилось немало проблем, но и с мертвыми, к которым претензий не меньше. Не только пугающие призраки прошлого и боль, которая не отпускает, определяют нынешнюю жизнь Алексея, не давая ему выстроить близкие отношения с женой, которую любит, но и мать, которая намеренно отсекает его от фигуры отца, предлагая взамен симулякры — память о деде-фронтовике, собственном отце, который вернулся с войны травмированным на всю голову и чуть по пьяни всю семью не перестрелял, и о прадеде-комбате, который писал доносы на свою семью и от того его все боялись. К умершему мужу у матери много спортивной обиды — он, не выдержав морока 90-х, начал

пить, попал под сокращение и спился окончательно, измучив всю семью, а затем и вовсе из нее ушел. Однако Алексею важно, чтобы фигура отца была легитимизирована матерью хотя бы в форме посмертной памяти, иначе для него происходит разрыв в преемственности поколений и его собственной инициации как будущего отца семейства. «Я дебил, и мой папа дебил», «это ж мой отец, генетика ведь порченная», «весь в отца, весь резкий, чуть что сразу — все в штыки» — характеристики, из которых молодому герою нужно взрастить собственную идентичность, условно говоря, построить дом, посадить дерево и родить сына. И тем не менее сближение, прощение и принятие происходит — и матери, и Алексею снятся сны, в которых они снова впускают в свою семейную систему отца, пусть в виде образа-памяти.

Но не только фантом отца вносит раскол между матерью и Алексеем, но и его умершего брата Саши, о котором мать наотрез отказывается говорить, словно вымарывая его из памяти своей и Алексея. В такую немилость матери Саша попадает из-за своей нетрадиционной ориентации, которую принять ей оказывается гораздо сложнее, чем пьянство и изменения бывшего мужа. Из-за нее он оказывается отвергнутым матерью, что отчасти послужило причиной его трагической гибели. Мать, декларирующая, что нечего выяснить отношения с мертвыми, с легкостью прощает все недостатки старших мужчин-родственников и даже бывшего мужа, но новую «нормальность» второго сына она отказывается принимать даже после его смерти, даже в день, когда поминают всех.

С одной стороны, тема с нетрадиционной ориентацией погибшего сына выглядя-

дит несколько надуманной — мать весь фильм категорично отказывается даже имя его произносить, а в финале оказывается, что она настолько сильно его любила, что корила себя за сердечную глухоту к душевной боли своего ребенка, которая привела к трагедии. А с другой — авторы словно очерчивают диапазон «нормальностей», которые из-за замалчиваний вырастают в пугающих внутренних монстров, управляющих жизнями людей, вместо того, чтобы найти им место в своей психике и памяти, пометив как деструктивные, но имеющие место, так как жизнь штука — сложная, а фундамент человеческой личности многоаспектный, состоящий как из светлых, так и темных сторон. Для главного героя непростая родительская суббота оборачивается инициацией во взрослую жизнь, где он оказывается способным выстроить более теплые отношения с матерью и готовым создать семью с женщиной, которую любит.

Инициацией в осознанное отцовство для героя фильма «Чернобыль» Данилы Козловского (2020) становится ликвидация пожара на Чернобыльской АЭС после взрыва. Встреча с женщиной, которую он когда-то по легкомыслию оставил, горячее желание снова с ней сойтись и информация, что ее ребенок — это его родной сын, на фоне разворачивающейся ядерной катастрофы пробуждает в герое ответственность за своих близких, за свой город и страну, делает его по-настоящему взрослым со своей жизненной позицией, принимающим решения и отвечающим за них.

Отцеприимство — понятие, которое и в 2020-е годы остается актуальным. В фильмах, обозначенных в данной статье, оно является определяющим —

значимо не только признание героем важности отца в его жизни, но и попытка самому стать лучшим отцом, чем был изначально.

С одной стороны, актуализация образа отца в отечественном кинематографе указывает на усиление позиций государственной власти в обществе, разворот к консерватизму и цензурированию (регулированию). А с другой — на формирование института отцовства в российском обществе, так и не случившемся в стране

после большевистского переворота 1917 года. Симптоматичным можно назвать публикацию «“Спасибо, папа”! Киножурналисты — о новом портрете отцовства в кино» молодых кинокритиков на интернет-портале «Кинопоиск» [2]. Это явление говорит о каких-то совершенно новых процессах, не имеющих аналогов в советском прошлом страны, и указывает на попытку общества сформулировать собственную идентичность, с опорой на историческую память и культурные коды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов В.В. «Одинокий голос человека» А. Сокурова в контексте идей философии русского космизма // Вестник ВГИК. 2016. Т. 8, № 3. С. 58–71. EDN WLSDYL.
2. Воронков П., Шустов Д., Кулемов С., Артамонов К., Ершов М., Говердовский Д. «Спасибо, папа»! Киножурналисты — о новом портрете отцовства в кино // URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4010918/?ysclid=mg7qp4z81o352714967> (дата обращения: 05.10.2025).
3. Марголит Е. Я. Кинематограф оттепели: эпоха визуального кино // Марголит Е. Я. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Сеанс, 2012. С. 443–458.
4. Секацкий А. Отцеприимство // URL: <https://seance.ru/articles/ottsepriimstvo/> (дата обращения: 05.10.2025).

REFERENCES

1. Vinogradov, V.V. “Odinokij golos cheloveka” A. Sokurova v kontekste idej filosofii russkogo kosmizma [A. Sokurov's “The lonely voice of man” in the context of russian cosmism] // Vestnik VGIK, vol. 8, no. 3, 2016, pp. 58–71. EDN WLSDYL. (In Russ.)
2. Voronkov, P., Shustov, D., Kuleshov, S., Artamonov K., Ershov, M., Goverdovskij, D. “Spasibo, papa”! Kinozhurnalisty — o novom portrete otcovstva v kino [“Thank you, Dad”! Film journalists on the new portrayal of fatherhood in cinema] // Available at: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4010918/?ysclid=mg7qp4z81o352714967> (Accessed 05 July 2025). (In Russ.)
3. Margolit, E. Ya. Kinematograf ottepeli: e`poxa vizual`nogo kino [The Thaw in Cinema: The Era of Visual Cinema]. Margolit E. Ya. Zhivye i mertvoe. Zametki k istorii sovetskogo kino 1920–1960-х godov [The Living and the Dead. Notes on the History of Soviet Cinema in the 1920s and 1960s]. St. Petersburg, Seans Publ., 2012, pp. 443–458. (In Russ.)
4. Sekaczkiij, A. Otcepriimstvo [Acceptance of the father]. Available at: <https://seance.ru/articles/ottsepriimstvo/> (Accessed 05 July 2025). (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **12.09.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **19.10.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **25.10.2025**



Тенденции современного российского кино: глобальные вызовы и художественно-ценостный потенциал



М.Ф. Казючиц¹

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

ORCID ID: 0000-0002-3015-3046

mkazuchitz@gmail.com

Аннотация

В статье исследуются актуальные тенденции развития современного российского кино в условиях глобальных вызовов и его возможностей как части культурной политики государства. Научная новизна работы заключается в комплексном анализе репрезентации семейных отношений (образа семьи) на материале современного фестивального кино. Основное содержание исследования посвящено анализу репрезентации темы семьи и типологии персонажей в современных российских фильмах. В заключении формулируются выводы о значимых тенденциях, приводятся ключевые показатели репрезентации семьи.

Ключевые слова

российский кинематограф, семейные отношения, авторское кино, визуальное повествование, культурная идентичность, социальный дискурс, фестивальное кино, кинематографический нарратив

для цитирования

Казючиц М.Ф. Тенденции современного российского кино: глобальные вызовы и художественно-ценостный потенциал // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17, № 4. С. 107–118.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-107-118>

¹ Максим Федорович Казючиц

кандидат философских наук, доцент, ведущий научный сотрудник НИИКК ВГИКа.
AuthorID: 334986

© М.Ф. Казючиц, 2025

Trends in Contemporary Russian Cinema: Global Challenges and Artistic-Value Potential

Maxim F. Kazyuchits¹

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

ORCID ID: 0000-0002-3015-3046

mkazuchitz@gmail.com

ABSTRACT

The article examines the current trends in the development of contemporary Russian cinema amid global challenges and its potential as part of the state cultural policy. The academic novelty of the study lies in its comprehensive analysis of the representation of family relations (the image of the family) through the lens of modern festival cinema. The core of the content focuses on the portrayal of family dynamics and character typologies in recent Russian films. The conclusions identify significant trends and outline key indicators of family representation.

keywords

Russian cinema, family relations, auteur cinema, visual narrative, cultural identity, social discourse, festival cinema, cinematic narrative

for citation

Kazyuchits M.F. Trends in Contemporary Russian Cinema: Global Challenges and Artistic-Value Potential. *Vestnik VGIK*, vol. 17, no. 4, 2025, pp. 107–118. (In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-107-118>

¹ **Maxim F. Kazyuchits**

Cand. Sci. (Philosophy), Associate Professor, Lead researcher, Scientific Research Institute of Cinematography and Film Education, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK) AuthorID: 334986

Российский кинематограф на современном этапе развития находится в ситуации глобального вызова как со стороны реалий отечественной культуры, государственной политики в сфере культуры, так и международных отношений. В границах последних нескольких лет перед российским кино как художественно-аксиологической системой встали вопросы трансляции образов, идей и культурных образцов, актуальных для России. Действительно, среди круга актуальных проблем в отечественном кинопроцессе исследователи традиционно выделяют проблему социального заказа [5], поиска моделей поведения зрителей в условиях роста онлайн-сегмента [2; 10], как и неизбежного дисбаланса онлайн-кинотеатров и онлайн-кинотеатров [3].

Однако в условиях импортозамещения и санкционного давления особое значение приобретают те возможности кино, которые позволяют положительно решить вопросы культурной идентичности, содействовать, в пределах своих возможностей, реализации государственной культурной политики, выступить эффективным инструментом трансляции населению культурных образцов, норм, гражданских ценностей. В этой связи особое значение приобретают персонажи и темы, на современном или ином материале, эффективные прежде всего идеологически [6–8]. Все чаще исследователи выделяют в системе «кино — государство — зритель» проблему несоответствия между художественным потенциалом персонажей и степенью их реализации в секторе массового зрительского (коммерческого) кино. Отдельные авторы усматривают снижение идеологической эффективности кинопродукции, финансируемой го-

сударством. «Современные фильмы, хоть и успешные в прокате, не имеют большого влияния на популярную культуру... В то же самое время создание более серьезных фильмов, где свое отражение находят острые для современного общества конфликты, редко поддерживается государством...» — отмечает А.И. Туманов [9, с. 46].

Современное фестивальное кино преимущественно распространяется в рамках соответствующих профильных площадок, кинофестивалей и значительно реже имеет широкий прокат. Наряду с неизбежной конъюнктурой здесь, однако, гораздо чаще, чем в массовом кино, встречается кинопродукция, где достаточно нетривиально в художественной форме ставятся проблемы культурной идентичности, социальных идеалов, ценностей современного гражданского общества России. Таким образом, в отношении современного фестивального кино как объекта исследования закономерен следующий вопрос: как здесь реализуются и разрабатываются персонажи и темы, которые в наибольшей мере отражают авторский и зрительский запрос на формирование культурной, социальной, ценностной идентичности. В качестве источников использованы ведущие российские кинофестивали (МКФ в Москве, МКФ «Окно в Европу» и др.) за период 2024–2025 годов.

СЕМЬЯ И ВНУТРЕННЯЯ ЭМИГРАЦИЯ

Тема внутренней эмиграции продолжает занимать стабильную нишу в современном отечественном кино: отъезд за рубеж здесь в большей мере выступает контекстом, позволяющим режиссерам

исследовать персонажей в пограничной ситуации, когда они готовятся к отъезду, размышляют о нем, колеблются и т. д. «Лиссабон» (2024) — полнометражный игровой дебют известного российского аниматора Светланы Филипповой («Митина любовь», «Брут»). Для данной кинокартины характерно создание атмосферы, эстетической среды (работа художника-постановщика, оператора-постановщика), позволяющей перевести сюжет в символический регистр. В фильме ставятся вопросы, непосредственно относящиеся к одному из важнейших аспектов социальной и культурной идентичности — семье. Когда семья перестает быть? Когда Она, в отличие от Него, все еще носит обручальное кольцо и совместно нажитая собака переходит из одного дома в другой? Когда Он не забывает забрать собаку, но не приходит на ужин, чтобы увидеться с детьми?

«Лиссабон» начинается со сцены, где мать и двое взрослых детей, прождав несколько часов отца, вынуждены ужинать в одиночестве. Тема несчастливой семьи и человеческого одиночества, некоммуникабельности заняла свою нишу в российском кино благодаря и театру док, и выросшей из него женской волне — Германнике, Мещаниновой, Меликян. Филиппова стремится передать ощущение, что семья становится старше, сам ты становишься старше, дети, любовь к человеку, который был, видимо, не слишком хорошим мужем и отцом. Дети начинают свою жизнь, а твое время постепенно замедляется. Во многом испытывая влияние М. Антониони, режиссер «Лиссабона» обращается к чрезвычайно сложной теме некоммуникабельности.

В этом положении оказалась Анна, главная героиня «Лиссабона». Ее

дочь-студентка Варя готовится на стажировку за рубеж и даже вещи собрать не разрешила. Ваня мечтает стать кинооператором. Однако вместо визита на экзамен юноша предпочел бродить под дождем и читать на книжном развале. Непосредственный источник внутреннего конфликта юноши — его отношения с отцом. Незадолго до поступления Ваня обнаружил отца мертвцами пьяным на лавке во дворе их дома. Филиппова акцентирует внимание на действиях, формально явно ненормативных, которые совершают юноша: он вылил отцу на голову остатки недопитого энергетика, а затем столкнул с лавки, тот продолжал спать и в грязи. Однако, несомненно, перестал существовать для сына.

Для Вари отец прекратил существование чуть раньше. Дочери он казался заботливым отцом: терпеливо разъяснял азы фотомастерства, был советчиком и наставником. Но после развода родителей неуловимо изменяется атмосфера, отца и дочери больше нет. Варя по привычке приходит в квартиру к отцу, видимо, в соседнем доме. Пока сушится фотоснимок, пришла новая пассия. Когда Варя неосторожно снимала с полки коробку с реактивами, на глаза попалась отцовская работа: женщина ню, кустодиевского типа. Но даже не приход новой женщины, а фраза отца «Тут посиди, потом потихоньку уйдешь» обозначили конец. Девушка забрала из той же коробки самое важное фото — смеющаяся мама со старой пленки — и больше никогда не отвечала на отцовские звонки.

Показать сегодня, не прибегая к штампам фестивального кино, что не семья распалась, а само ощущение себя живым, осмысленным в этой жизни распалось, можно только с помощью глубокого

визуального решения. И «Лиссабон» выбирает этот путь. В действительности альтернативы и в обозримом прошлом никогда не было, ни когда Кира Муратова снимала «Долгие проводы», ни когда Александр Сокуров — «Круг второй», не говоря уже о «Затмении» Микеланджело Антониони, «Приговоренном к смерти бежал...» Робера Бressона, «Скрытом» Михаэля Ханеке.

Визуальное решение «Лиссабона» весьма прихотливо выстроено не только Филипповой (она также — художник-постановщик). Оператор-постановщик проекта Андрей Найденов («Простой карандаш», «Кислород», «Эйфория») нашел для персонажей этот плавный темпоритм медленного кино. В монохромном июле герои герметически закупорены: в кадре слишком часто вне фокуса оказывается все, кроме фигуры или лица. Софт-фокус, такая раздражающая мелочь, делает все привычные вещи какими-то невыносимыми для зрения. Они то ли есть, то ли нет, и резкость не настроить, и за мелодраматическим сюжетом смотреть неудобно. Приходится смотреть, и зрителю, и критику, медленно: глазами автора, но больше — героини, из-под которой выскакывает время, жизнь выскакывает.

Такой трудоемкий подход с визуально сложным монохромным изображением, сложной композицией, фокусом превращает банальную историю о женщине, однажды как-то тихо потерявшейся, в драму в духе Марселя Пруста. Эта погоня за ускользающим временем передана в замечательной актерской работе Марии Смольниковой (спектакль МХА-Та «Сережа» по роману Толстого «Анна Каренина»). Ее героиня — мать Вари и Вани — постоянно спешит, спотыкается, бьется о какие-то только ей видимые

гантели, дверные косяки и пороги. Она явно тянет детей одна, и ни мягкий фокус, ни монохром не способны вывести ее из этой круговерти подготовки к лекциям, постоянных звонков не берущему трубку сыну, неожиданных, но не всегда приятных звонков и визитов отца ее детей. Она не музыкант, но музыковед: ее раздражает мелодия без развития, но не раздражает безобразно расстроенное антикварное пианино в доме.

Парадоксально, но в «Лиссабоне» рано или поздно можно узнать имена всех персонажей, кроме одного. Только у матери нет имени. К ней обращаются бывший муж, сын, дочь, друг, но никто ни разу не зовет ее по имени. Лишь однажды, и очень неразборчиво, в самом начале, когда злосчастный арбуз был съеден, звонил телефон. В трубке пьяный Миша произнес «Анна», а затем долго и бессвязно пытался сказать, что ждать его к столу сегодня не надо.

Сценарий «Лиссабона» рождался из отдельных записей документальных сценок, юмористических и не очень, случайных диалогов и монологов, оттачивался во время актерской читки. Фильм задумывался в комбинации игровых эпизодов с анимацией. Филиппова довела работу до конца, от многоного отказалась — например, от снов Ивана, сделанных в технике угольной анимации, исчезли сцена с лекцией Анны про Гамлета, эпизод с семейным психотерапевтом.

В финале Ваня со старым пленочным «Зенитом», стоя на улице, фотографирует свою маму. Даже не столько фотографирует, сколько смотрит на нее с обожанием. Анна (как всегда маленькая, несокрушимая, дурацкая, но, вероятно, все-таки нашедшая свое утраченное время) стоит в комнате за окном на подоконнике, она

высунулась в форточку — ей кажется, что от этого связь лучше — и говорит по телефону.

«Филателия» (2024) стал, вне всяких сомнений, явлением в отечественном кинофестивальном процессе 2024 года. История несчастной любви работницы федеральной почтовой службы Яны (Алина Ходжеванова) и моряка Петра (Максим Стоянов) безыскусна, как марки по России, которые та собирает на досуге. Режиссер Наталья Назарова получила известность в российском кинопроцессе проектами, планомерно реализующими государственную политику в сфере культуры: среди которых военно-патриотический «Балканский рубеж», направленный на борьбу с либеральными ценностями и утверждающий традиционные ценности «Плакать нельзя», а также развивающие идею русского кода сериалы («Шаляпин», «Учености плоды» и другие).

Невероятный фестивальный успех фильма многократно превзошел его художественный потенциал. Выбор места действия, героини, рода ее занятий, как, впрочем, и построение основного конфликта, — все здесь говорит о глубоко рационалистическом подходе автора, учитывавшего ожидания киноаудитории. Яна одинока, страдает тяжелым врожденным заболеванием, ДЦП. Автор, вероятно, стремясь к большему трагизму образа, отнюдь не остановился на достигнутом. У главной героини оказался еще и порок сердца — тяжелое заболевание, требующее дорогостоящей операции. У случайного знакомого, моряка Петра, Яна с удивлением стала замечать много общих, близких черт; ей даже стало казаться, и не без основания, что счастье возможно. Они оба, как выяснилось, нуждаются в операции на сердце. Для Пет-

ра, потерявшего дочь также из-за проблем с сердцем, невзрачная работница почты стала залогом новой жизни. Он терпеливо, вместе с ней, входит в мир провинциальных филателистов — людей, способных часами на заседании своего клуба обсуждать достоинства крошечных клочков бумаги: гашеные те или негашеные, как отпарить конверт, чтобы безболезненно отклеить марку, какую тематику выбрать и т. д.

Лаконизм операторской работы во многом приближает визуальный стиль «Филателии» к телесериальному. Оператор-постановщик фильма Наталья Макарова выступила в 2023 году в качестве главного оператора в высокобюджетном военно-патриотическом проекте «Воздух» Алексея Германа — младшего, где также заметен документальный стиль, усиливающий достоверность экранного зрелища. Выбор основной локации — приморский город без особых географических примет, за исключением моря, снятый осенью, когда сумрачно и ветрено, — позволяет режиссеру прибегнуть к классическому приему «тонального монтажа», управляющего эмоциями зрителя, о котором в свое время писал Сергей Эйзенштейн.

Коллизия фильма также во многом рассчитана не только на фестивальную, но, по-видимому, и на массовую аудиторию. Яна отнюдь не лишена недостатков, среди которых главный — любопытство. Увы, она перлюстрирует письма не оттого, что поручено кем следует, но оттого, что несчастна. Именно отсюда, из вскрытого и прочитанного письма, героиня узнала, что у Петра есть другая. И здесь практически до конца распрямляется еще одна пружина сюжета «Филателии»: мелодраматическая составляющая, кото-

ругую можно было бы сопоставить с традицией сентиментализма. Действительно, как иначе определить некоторые черты характера Петра? Петр состоял в длительной переписке с некой дамой (и ее мужем, пока тот очень удобно не скончался) из Австралии. Каким образом в эпоху мессенджеров герой сохранил верность и — что гораздо интереснее — приобрел вкус к эпистолярному жанру, сценарист (также Наталья Назарова) оставил за скобками.

Однако острогоциальная коллизия фильма стала прямым следствием той среды, где развивается основное действие. Исходя из похожих предлагаемых обстоятельств, Назарова в свое время успешно реализовала яркий, острогоциальный и безжалостный образ русской провинции в «Простом карандаше». Однако, каковы бы ни были причины, режиссер выстроил нарратив «Филателии» в мелодраматическом ключе. К сожалению, логика serialного мелодраматизма — то есть многочисленные клише, начиная с построения фабулы и заканчивая характеристиками персонажей, — здесь перевешивает и социальную остроту, и экзистенциальный дискурс.

СЕМЬЯ В СОЦИАЛЬНОЙ И КУЛЬТУРНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Фильм Ивана Соснина «Легенды наших предков» (2025) был представлен в конкурсной программе «Русские премьеры» 47-го Московского международного кинофестиваля. Продолжая традиции своего творчества («Пришелец»), режиссер вновь обращается к теме человеческого взаимопонимания, однако на материале семейных отношений и уральского фольклора.

В центре повествования — екатеринбургский журналист Антон (Александр Яценко), когда-то победитель престижного конкурса «Золотое перо Урала», а теперь сорокалетний неудачник, коротающий свои дни в региональном издании, дожидаясь пенсионного возраста. Он недавно развелся и видит дочь Мишу только в установленные государством дни. Девочка переживает развод родителей и не желает с ними разговаривать. Предпочитает рисовать в альбоме и пребывать в мире своих фантазий.

Параллельно развивается сказочная/фантастическая линия, где главный герой сталкивается с мифическими существами из уральского фольклора. В силу стечения обстоятельств Антон становится обладателем шаманского дара — видеть когда-то могущественных, а ныне всеми забытых духов-покровителей, предков и пр. Персонаж Нюлэсмурт (А. Кузнецова), хозяин Уральских лесов, явившись журналисту, говорит, что божеств из уральского шаманского пантеона необходимо спасать. Далее в фильме вводится социальный контекст: люди покидают деревни, едут в города, забывают традиции, утрачивают корни, а заодно и магических существ, которым поклонялись их предки. Полутура часов экранного времени хватило Антону лишь на то, чтобы спасти богов удмуртской, ханты-мансиjsкой мифологии и мифологии народа коми.

Разработка темы семьи в фильме осуществляется на фольклорном материале: магические существа помогают Антону найти язык с дочерью. Показательно, однако, что семья изначально дается неполной (родители разведены). Мать (М. Спивак) создала другую семью и фактически не играет сколько-нибудь значимой роли в фильме. Отец и дочь восстанавливают

свои отношения в рамках жанровой модели *road movie*: по мере спасения магических существ и путешествия по России персонажи обретают себя. В сущности, образ семьи в фильме фактически свидетельствует о недостаточном потенциале современного культурного контекста для восстановления или поддержки семьи. Не случайно Соснин ставит акцент: Антон — творческий работник, журналист, а затем и писатель, талантливый человек, который оказывается нереализованным. Современная среда, в том числе и регионы, не предоставляют возможности «маленькому человеку» реализовать свой творческий потенциал. И хотя отец и дочь в finale становятся соавторами книги о существах из национального фольклора, все члены семьи по-прежнему одиноки.

Образ семьи незащищенной, нередко существующей вопреки государству, представлен в фильме «Бесконечный апрель» (2025), который участвовал в конкурсной программе 47-го Московского международного кинофестиваля в разделе «Русские премьеры», однако не получил наград. Картина стала результатом совместной работы режиссера Антона Бутакова и Алексея Федорченко (со-сценарист). Основные съемки проходили в Екатеринбурге, при этом действие фильма разворачивается в Санкт-Петербурге. Образ Северной столицы был создан преимущественно в павильоне, отдельные сцены были сняты непосредственно в Санкт-Петербурге.

В фильме приняли участие артисты из разных театров Урала. Значительную часть актерского состава составили представители екатеринбургских театров: ЦСД, Театра юного зрителя, Свердловского академического театра драмы, Коляда-театра, а также Нижнета-

гильского драмтеатра. Режиссер Бутаков (это его дебют) известен как театральный постановщик («Трудно быть Богом» (2018), «Петровы в гриппе и вокруг него» (2019), «Гедда Габлер» (2020)). Впрочем, пьеса Ярославы Пулинович «Бесконечный апрель» (2019) оказалась на пересечении интересов Бутакова и Федорченко, который выступил соавтором сценария, художественным руководителем. И пьеса, и спектакль, и фильм выстроены вокруг, вероятно, самого символичного пространства русской культуры — квартиры, жилплощади.

Напомним, спектакль «Бесконечный апрель», также поставленный Бутаковым, отличается большей камерностью и акцентом на диалоги. В пьесе сильнее раскрыты внутренние монологи главного героя, его философские размышления о жизни. В фильме «Бесконечный апрель» квартира (ее пространство), в отличие от пьесы и театральной постановки, становится полноправным персонажем и вместе со своим жильцом оказывается свидетелем смены исторических эпох — от революции 1917 года до России 2000-х. В фильме более ярко показаны исторические события через призму личных переживаний героя, интеллигента и дворянина Вениамина, тогда как в пьесе они служили лишь фоном.

Для Федорченко, который в своих недавних работах («Война Анны», «Последняя «Милая Болгария») исследовал темы исторической памяти и человеческого существования в переломные моменты истории, «Бесконечный апрель» стал логичным продолжением творческих поисков. Фильм затрагивает схожие с его работами темы — судьбы маленького человека и семьи на фоне масштабных исторических событий.

Действие начинается вскоре после революции 1917 года. Маленький Веня живет с матерью (Ольга Сутулова) в квартире в центре Санкт-Петербурга. С революцией приходит «уплотнение»: квартира становится коммуналкой. Соседи презирают их, называя «вшивой интеллигенцией», ведь их комната украшена портретами писателей и уставлена книгами. Веня расстет замкнутым, но наблюдательным. Его глазами зритель видит приход к власти большевиков и начало Второй мировой войны (блокада Ленинграда). Он становится свидетелем многих важных событий русской истории XX века, но остается лишь пассивным наблюдателем. В некоторых сценах, особенно в детстве героя, визуальный стиль во многом близок кинолентам Алексея Германа — старшего («Мой друг Иван Лапшин»). Внимание к предметам в кадре, которые наполняют квартиру, приходят и уходят вместе с людьми, — это также несомненный оммаж Герману.

В 1990-е годы постаревший Вениамин погружается в воспоминания. Он осознает свою бесполезность и неспособность влиять на происходящее вокруг. Родная дочь презирает отца, ее заботит лишь жилплощадь, которую она хочет перепродать питерским бандитам. Для Вениамина дочь — скорее случайность, как и почти все в его жизни, проходящей тихо и незаметно, по инерции, как бы сама собой. В кульминации Вениамин, выживший из ума и умирающий от рака, скрючился на железной кровати в своей единственной комнате. И ему кажется, что он снова ребенок. Позади легла его мама. Она гладит его, теперь старого и немощного. Вполне в духе Федорченко сделан финал: внучка Вениамина разрисовывает граффити наскоро отремонтированную пу-

стую квартиру деда и устраивает рейв-вечеринку.

Режиссер, таким образом, создает образ интеллигента (литературного редактора), жизненная позиция которого — пассивное наблюдение. Фраза Вениамина «всю жизнь прожил так, что мог и не жить» — это критическая интерпретация нескольких поколений жителей СССР и России. Одиночество, отказ от коммуникации с официальными структурами помимо жестко формализованных форм делает героя изгоям. При этом семья здесь выступает главным образом одним из типов формализованной коммуникации в границах официального дискурса.

Об известных тенденциях свидетельствуют и профессиональные кейсы в рамках фестивалей. Примечателен тот факт, что жюри ММКФ предпочло «Бесконечному апрелю» жанровый зрительский фильм «Мужу привет» (2025) (он получил серебряного Георгия). Фильм с Ю. Пересильд в главной роли снял Антон Маслов, постановщик сериала «Вампиры средней полосы», триллера «Многоэтажка», кинокомедии «Поехавшая» и аналогичной кинопродукции. Хотя данная кинолента, несомненно, относится к классу зрительского, коммерческого кино, она получила оценку в рамках фестивального поля кинофильмов. Последнее позволяет анализировать «Мужу привет» как попытку интерпретации одного типа кино через другой: коммерческого через авторский. Высокая профессиональная оценка фильма — официальное суждение: ключевой в отрасли государственный кинофестиваль фактически предложил рассмотреть содержательный и выразительный план «Любви к мужу» в качестве культурного образца. Тема семьи занимает основной объем драмати-

ческого материала. В центре — история работницы ЗАГСа Катерины (Ю. Пересильд), матери двоих взрослых детей, муж которой несколько лет находится в клинической коме, и хозяина автосервиса Георгия (В. Вдовиченков). Образ нормативной российской семьи конструируется с использованием многочисленных жанровых клише, относящихся к ряду советских кинолент. Так, в одной из сцен Георгий приходит к Катерине в гости. Свидание происходит в квартире героини: она подает мужчине суп и, сидя напротив, любуется, как тот ест. Каковы бы ни были творческие предпосылки режиссера, избежать сопоставления с аналогичными сценами из, к примеру, «Москва слезам не верит» невозможно. Вряд ли целесообразно говорить и о цитировании фильма Владимира Меньшова даже на уровне имен главных героев. Многообразие подобных отсылок рассчитано на привлечение целевой зрительской аудитории, однако не позволяет транслировать собственно актуальный образ современной российской семьи аутентичными, соответствующими кинематографу 2020-х годов средствами.

Характерен в этом отношении и новый фильм С. Толстой (Венковой) «Семейное счастье» (2025). Художественное пространство экranизации одноименного романа Л. Толстого реализовано с использованием цитирований разнородных медиатекстов: голливудского коммерческого блокбастера («Красотка»), западного музыкального андеграунда и др. Эклектизм стиля, характерный и для предыдущей работы режиссера («Тайное влечение», 2023), значительно ослабляет психологизм произведения писателя. Как известно, для Толстого тема семьи, в особенности первых лет супружества,

являлась предметом пристального наблюдения. В «Семейном счастье», относящемся к раннему периоду творчества, Толстой исследует также и художественный потенциал темы, поместив своих героев в экзистенциальную ситуацию. Образ семьи, представленный в фильме «Семейное счастье», в известной мере оказывается герметичным. Он не имеет непосредственных связей с современной российской культурой благодаря стилевому эклектизму; вместе с тем изъятый авторский, философский подтекст литературной основы не позволяет картине отразить тему семьи в качестве социально значимой метафоры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенный анализ позволяет констатировать, что тема семейных отношений и семьи занимает важное место в отечественном кино. Как правило, по крайней мере на основе исследованной выборки, семья выступает в качестве важного аспекта основного конфликта экранных произведений, что в дальнейшем позволяет авторам выстроить метафорическое высказывание («Лиссабон», «Филателия», «Бесконечный апрель», «Легенды наших предков»). При этом область значений метафоры колеблется от экзистенциального поля до культурно-исторического.

Семья в рассмотренных фильмах показана обычно в динамике: трансформация личностных связей внутри семьи (главным образом кризис или распад) не носит самодовлеющий характер, но выступает маркером кризисных процессов в художественном пространстве фильмов в целом.

Проведенный анализ позволяет выделить некоторые показатели, определяющие репрезентацию современной семьи в российском кино:

Полнота (полная семья — явно не подчеркивается как норма в большинстве рассмотренных фильмов).

Степень участия детей в семье (от полного отсутствия («Семейное счастье») до ведущего положения («Лиссабон», «Легенды наших предков»)).

Потребность персонажей в создании и/или сохранении семьи (значительные колебания — от безуспешных попыток создать или полного фиаско («Бесконечный

апрель», «Филателия»), индифферентизма («Лиссабон», «Семейное счастье») до значительных усилий с положительным результатом («Мужу привет»)).

Оценка самими персонажами ценности семьи (значительные колебания — от оценки семьи как социального идеала («Мужу привет», «Филателия») до отказа в оценке/рефлексии о семье как ценности («Бесконечный апрель», «Легенды наших предков», «Лиссабон»)).

ЛИТЕРАТУРА

1. Байков Е.А., Петрик В.Е. Формирование системы продвижения российского телевизионного контента за рубежом // Петербургский экономический журнал. 2021. № 4. С. 89–103.
2. Восколович Н.А., Жильцов Е.Н. Новые реалии формирования зрительской киноаудитории // Вестник ВГИК. Т. 9. 2017. № 2. С. 45–58. EDN YSDQCV.
3. Ефремов Н.А., Архипова В.А., Бондаренко Н.В., Ефремова М.П., Кузнецова Э.Г., Мужжавлева Т.В. Разработка мероприятий по адаптации деятельности российской индустрии кинопроката в условиях санкционного давления // МНИЖ. 2024. № 5 (143). С. 12–25.
4. Конкин А.А., Романова И.В. Кинематограф как перспективная сфера развития политического и культурного диалога стран БРИКС // Вестник ЗабГУ. 2021. № 5. С. 67–78.
5. Корнуга В.М. Концепция формирования социального заказа в современном российском кинематографе // Общество: социология, психология, педагогика. 2017. № 1. С. 104–112.
6. Новосельская В.В. Возможности кинематографа в преодолении кризиса культурной идентичности // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17, № 2. С. 33–47. DOI 10.69975/2074-0832-2025-64-2-120-133. EDN KRBUIZI.
7. Семененко И.С. и др. Кино как зеркало идентичности, идентичность в зеркале кино // Вестник РУДН. 2024. № 4. С. 733–752. (Серия: Политология).
8. Спутницкая Н.Ю. Три истории, или Любовь на карантине: мотив побега в фильмах женщин-режиссеров // Телекинет. 2021. № 1 (14). С. 7–10.
9. Туманов А.И. Отечественный кинематограф и его значение в формировании национальной идентичности // Наука. Культура. Общество. 2021. Т. 27. № 3. С. 35–49.
10. Шестакова И.В. Российский кинематограф в условиях процесса глобализации // МНКО. 2010. № 1. С. 312–325.

REFERENCES

1. Baykov, E.A, Petrik, V.E. Formirovanie sistemy prodvizheniya rossiyskogo televizionnogo kontenta za rubezhom [Formation of a system for promoting Russian television content abroad]. Peterburgskiy ekonomicheskiy zhurnal, no. 4, 2021, pp. 89–103. (In Russ.)
2. Voskolovich, N.A, Zhiltsov, E.N. Novye realii formirovaniya zritelskoy kinoauditorii [New realities of forming a cinema audience]. Vestnik VGIK, vol. 9, no. 2, 2017, pp. 45–58. (In Russ.). EDN YSDQCV.
3. Efremov, N.A., Arkhipova, V.A., Bondarenko, N.V., Efremova, M.P., Kuznetsova, E.G., Muzhzhavleva, T.V. Razrabotka meropriyatiy po adaptatsii deyatelnosti rossiyskoy

- industrii kinoprokata v usloviyakh sanktsionnogo davleniya [Development of measures to adapt the Russian film distribution industry to sanctions pressure]. MNIZh, no. 5, 2024. pp. 12–25. (In Russ.)
4. Konkin, A.A., Romanova, I.V. Kinematograf kak perspektivnaya sfera razvitiya politicheskogo i kulturnogo dialoga stran BRIKS [Cinema as a promising area for developing political and cultural dialogue among BRICS countries]. Vestnik ZabGU, no. 5, 2021, pp. 67–78. (In Russ.)
 5. Kornuta, V.M. Kontsepsiya formirovaniya sotsialnogo zakaza v sovremenном rossiyskom kinematografe [The concept of forming a social order in modern Russian cinema]. Obshchestvo: sotsiologiya, psichologiya, pedagogika, no. 1, 2017, pp. 104–112. (In Russ.)
 6. Novoselskaya, V.V. Vozmozhnosti kinematografa v preodolenii krizisa kulturnoy identichnosti [Cinema's potential in overcoming cultural identity crisis]. Vestnik VGIK, vol. 17, no. 2, 2025, pp. 33–47. DOI 10.69975/2074-08322025-64-2-120-133. EDN KRBUDI. (In Russ.)
 7. Semenenko, I.S., Pantin, V.I., Morozova, E.V. Kino kak zerkalo identichnosti, identichnost v zerkale kino [Cinema as a mirror of identity, identity in the mirror of cinema]. Vestnik RUDN, no. 4, 2024, pp. 733–752. (In Russ.) (Seriya: Politologiya).
 8. Sputnitskaya, N.Yu. Tri istorii, ili Lyubov na karantine: motiv pobega v filmakh zhenshchin-rezhissерov [Three stories, or Love in quarantine: the escape motif in films by female directors]. Telekinet, no. 1, 2021, pp. 7–10. (In Russ.)
 9. Tumanov, A.I. Otechestvennyy kinematograf i ego znachenie v formirovaniy natsionalnoy identichnosti [National cinema and its role in shaping national identity], vol. 27. Nauka. Kultura. Obshchestvo, no. 3, 2021, pp. 35–49. (In Russ.)
 10. Shestakova, I.V. Rossiyskiy kinematograf v usloviyakh protsessa globalizatsii [Russian cinema in the context of globalization]. MNKO, no. 3, 2010, pp. 312–325. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **30.09.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **15.10.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **17.10.2025**



Парадокс экранизации: кино как литературный исток (о фильме Р. Бressона «Деньги»)



В.В. Виноградов¹

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

ORCID ID: 0000-0002-6325-6092

vinogradov@vgik.ru

Аннотация

Статья посвящена анализу творческого метода французского режиссера Робера Бressона, используемого в его фильме «Деньги» (1983, по повести Л.Н. Толстого «Фальшивый купон»). В поле внимания автора находятся вопросы, связанные с особым характером экранизации, демонстрируемым режиссером. В итоге анализа автор приходит к гипотезе, что в фильме создается некий аналог первичного мира, своего рода исток, который становится основой для литературного повествования.

Ключевые слова

французский кинематограф, экранизация, Р. Бressон, Л. Толстой, «Фальшивый купон»

для цитирования

Виноградов В.В. Парадокс экранизации: кино как литературный исток (о фильме Р. Бressона «Деньги») // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17, № 4. С. 119–127.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-119-127>

¹ **Владимир Вячеславович Виноградов**

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

© В.В. Виноградов, 2025

The Paradox of Film Adaptation: Cinema as a Literary Source (on R. Bresson's Film "Money")

Vladimir V. Vinogradov¹

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

ORCID ID: 0000-0002-6325-6092

vinogradov@vgik.info

ABSTRACT

The article analyzes the creative method chosen by the French director Robert Bresson for his film "Money" (1983, based on "The Forged Coupon" by L.N. Tolstoy). The author focuses on the director's specific approach to film and finally assumes that the film creates a kind of a counterpart of the original world, which becomes the basis for literary narration.

keywords

French cinema, film adaptation, R. Bresson, L. Tolstoy, "The Forged Coupon"

for citation

Vinogradov V.V. The Paradox of Film Adaptation: Cinema as a Literary Source (on R. Bresson's Film "Money"). *Vestnik VGIK*, vol. 17, no. 4, 2025, pp. 119–127. (In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-119-127>

¹ **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

Автор статьи придерживается позиции, что искать писателя в зарубежных экранизациях его произведений — задача безуспешная и бессмысленная, ибо цели сохранить в фильме содержание, дух и слово литературного текста в реальности практически никто из режиссеров не ставит. Естественно, это касается и произведения Льва Толстого «Фальшивый купон», которое экранизировал Робер Брессон, дав ему название «Деньги». С Толстым у нас происходит встреча на страницах его повести, а вот на что же мы смотрим и что же мы слышим в фильме Брессона — может вызвать вопрос. В настоящей статье мы попытаемся дать на него ответ.

Конечно, всегда можно сказать, и это будет подходить ко многим экранизациям, что характер обращения к литературному произведению свидетельствует, прежде всего, о настоящем для экранизатора времени. Так кинематограф демонстрирует потребность того или иного произведения в ту или иную эпоху. Обратимся к схожему случаю — Л. Висконти экранизирует «Белые ночи» Ф.М. Достоевского. Перенося действие в современность, режиссер сигнализирует о приходе нового времени, в котором нет места былому романтизму, сентиментальности, доброте и наивности. Старомодные романтические мечтатели уступают место новым прагматикам. И эта экранизация логично встраивается в череду фильмов Висконти с центральной для него темой — человек на сломе эпох.

Если обратиться к отечественным экранизациям, то, например, И. Хейфиц, ставя чеховскую «Даму с собачкой» (1960), по сути, говорил об оттепели и ее призрачных надеждах, а в «Плохом хорошем человеке» (1973) прощался с шестидесятичеством.

По аналогии можно, например, признать, что Робер Брессон, ставя Достоевского в фильме «Кроткая» (1969), по-своему обращается к проблеме человеческого одиночества, так популярной в кинематографе этого периода. Собственно, и в «Деньгах» (1983) может показаться, что поднимается тема антибуржуазности — весьма актуальной для того времени. Однако в данном случае все не совсем так, хотя связь с эпохой исключить невозможно никогда. Вот как сам Брессон отвечает на вопрос известного французского кинокритика Мишеля Симена, который увидел в фильме антибуржуазный заряд:

— В «Деньгах» вы предлагаете мрачный взгляд на буржуазный мир. Вам симпатичны Ивон, развозчик бензина и эксплуатируемая пожилая женщина.

— Это не антибуржуазный фильм. Он не о буржуазном мире, а о конкретных людях [2, с. 327].

Тем не менее в finale этого интервью Брессон признается, что его фильм об омерзительном ложном боге по имени деньги:

— «О, деньги, видимый нам бог!» — восклицает один из персонажей. Следовательно, этот бог — ложный, поскольку для вас важнее то, что невидимо.

— Это омерзительный ложный бог! [2, с. 328]

Конечно, исключительно политическое звучание не для Брессона, который всегда хочет оперировать вечными категориями. Так, уже в другом интервью он скажет: «...«Фальшивый купон» подсказал мне не только сюжет фильма, но и его идею: стремительное распространение Зла и внезапное финальное появление Добра» [1, с. 329].

Правда, при этом Брессон удаляет все литературные проповеди Толстого (теоретически он мог бы оставить хотя бы фраг-

менты для закадрового голоса, если бы их ценил, как это сделал, например, в «Приговоренный к смерти бежал, или Ветер веет, где хочет»). Сам же по этому поводу кратко замечает: «У Толстого есть большая религиозная часть, которая занимает почти две трети рассказа. У меня же идея искупления проскальзывает лишь в самом finale» [1, с. 332]. Более того, Бressон вообще отказался от какого бы то ни было авторского комментирования этой истории в фильме и снимал, впрочем, как и всегда, максимально беспристрастно.

Так что же за мир создает режиссер в своем фильме, перенося в современную Францию историю, написанную в начале XX века в другой стране?

Прежде чем попытаться ответить на этот вопрос, вновь обратимся к интервью Бressона: «Я люблю цитировать молодым людям Стендالя: «Искусству литературы я научился у других видов искусств». Надо разрабатывать зрение и слух» [2, с. 322] по всей видимости, это и есть ключ к пониманию его подхода к экранизации.

Начнем с одного наблюдения о художественном мире Льва Николаевича Толстого. Его повесть «Фальшивый купон» практически беззвучна, за исключением, конечно, речей, произносимых персонажами. Редкий звук, кроме их слов, долетит до уха читателя. В повести Толстой периодически отвлекается от рассказа истории, своих мыслей и обращает внимание то на «глянцевитое лицо приказчика», то на «отороченный мерлушкой полушибочек», но все это происходит попутно, между делом. Тем не менее глаз писателя всегда видит хорошо. Это свойство писателя отмечает и Владимир Набоков в своей лекции о Толстом: «Так и хочется порой выбрать из-под обутих в лапти ног мнимую подставку и запереть в каменном

доме на необитаемом острове с бутылью чернил и стопкой бумаги, подальше от всяких этических и педагогических «вопросов», на которые он отвлекался, вместо того чтобы любоваться завитками темных волос на шее Анны Карениной» [5, с. 222].

В его повести есть запахи. И они периодически долетают до читателя: «было темно, под ногами мягко, и пахло навозом» или персонаж залезает под «стеганое из кусочков теплое, пропитанное запахом пота одеяло». Как пишет литературовед Н.Л. Зыховская в статье «Природный ольфакторий Л.Н. Толстого»: «Природные запахи у Толстого не обширно, но представлены в раннем творчестве (в трилогии), — в больших романах они редкость. В отличие от Тургенева Толстой погружен в мир человеческого естества, его занимает все, что связано с человеком, не только его обиталищем, одеждой, но и его телом, физиологией. По степени физиологичности ольфакторий Толстого — самый яркий на фоне всей предшествующей традиции. Но даже в ранних произведениях запахи природы нередко смешаны с запахами человека. Здесь нет ощущения «отдельной от человека» жизни природы, когда она разворачивается в своем особом пространстве, а воспринимающий ее герой обнаруживает, открывает эти особые пространства (в том числе и ольфакторные — «прячущиеся запахи»). <...> Можно отметить в целом, что Толстому не так важны природные ароматы сами по себе, как его предшественникам, и среди множества природных запахов он останавливается лишь на тех, что маркируют состояние героя, выделяются самим героем по тем или иным причинам в конечном итоге, способствуя полноте образа» [3, с. 52].

А вот описания звуков, как было отмечено выше, в повести «Фальшивый купон»

практически нет или они совсем редкие и невыразительные, скорее служебные: «Федор Михайлович хлопнул дверью и ушел в свою комнату. В дверь постучался кто-то. «Кой черт еще там», — подумал он и крикнул», «в дверь постучалась горничная», «он вышел, хлопнув дверью», «в входной двери фотографического магазина зазвонил колокольчик», «Петр Николаич вышел из двери и крикнул громко».

В принципе, Толстой часто использовал звучащий мир в своих произведениях. Можно привести множество примеров, как тонко и подробно Толстой пользуется миром звуков. Например, как он описывает в «Севастопольских рассказах» (1855) полет пуль и снарядов: «...недалеко от себя слышите вы удар ядра, со всех сторон, кажется, слышите различные звуки пуль — жужжащие, как пчела, свистящие, быстрые или визжащие, как струна, — слышите ужасный гул выстрела, потрясающий всех вас и который вам кажется чем-то ужасно страшным. <...> Часовой опять закричит: «Пушка!» — и вы услышите тот же звук и удар, те же брызги, или закричит: «Маркела!» — и вы услышите равномерное, довольно приятное и такое, с которым с трудом соединяется мысль об ужасном, посвистывание бомбы, услышите приближающееся к вам и ускоряющееся это посвистывание, потом увидите черный шар, удар о землю, ощущительный, звенящий разрыв бомбы. Со свистом и визгом разлетятся потом осколки, зашуршат в воздухе камни, и забрызгает вас грязью. При этих звуках вы испытаете странное чувство наслаждения и вместе страха. В ту минуту, как снаряд, вы знаете, летит на вас, вам непременно придет в голову, что снаряд этот убьет вас; но чувство самолюбия поддерживает вас, и никто не замечает ножа, который режет вам сердце. Но зато, когда снаряд про-

летел, не задев вас, вы оживаете, и какое-то отрадное, невыразимо приятное чувство, но только на мгновение, овладевает вами, так что вы находите какую-то особенную прелесть в опасности, в этой игре жизнью и смертью; вам хочется, чтобы еще и еще часовой прокричал своим громким, густым голосом: «Маркела!», еще посвистыванье, удар и разрыв бомбы; но вместе с этим звуком вас поражает стон человека» [8].

Мир Толстого звучит наилуче ярко, когда звукам доверяется особый смысл. Это и музыка в «Крейцеровой сонате» (1889), и в «После бала» (1903/1911). В романе же «Война и мир» (1869), например, есть сцена с расстрелом поджигателей, где сначала Пьер от ужаса не видит расстрела, а только слышит его, а затем только видит... Интересно, что это решение идеально подходило бы для Бressона с его идеей попеременной работы звука и изображения в фильме.

Можно вспомнить, как Михаил Ромм в своей статье «Умение видеть» восторгается способностью Толстого видеть и слышать: «Казалось бы, Толстой — один из самых «кинематографичных» писателей. Он видит и слышит с такой конкретностью, с такой невероятной точностью и отборностью, какую редко найдешь у любого другого писателя, пусть даже из плеяды великих. Но ведь умение точно видеть, умение точно слышать — это и есть кинематограф!

Любая сцена Толстого написана «весомо, грубо, зримо». В каждой фразе его вы чувствуете, откуда и что видит писатель, как и что он слышит. Поэтому любая сцена Толстого есть, по существу, кусок великолепного сценария» [6, с. 74].

Словом, зрение и слух у Толстого как у писателя отменные. И они ему обычно необходимы для отражения внутренне-

го содержания персонажа, определяемого действием, выражющимся поступком или словом (в речи ярко проявляется характер). По мнению Толстого, именно его и должен определить писатель, найдя нужный фокус зрения: «Дело искусства — отыскивать фокусы и выставлять их в очевидность. Фокусы эти, по старому разделению, — характеры людей; но фокусы эти могут быть характеры сцен, народов, природы» [4, с. 42].

Конечно, в повести есть действие, движение, жест (правда, последнее для Толстого лишь побочное средство). Но, несмотря на имеющиеся звуковые возможности, мы имеем в «Фальшивом купоне» практически беззвучный мир.

Интересно, что именно к этому, лишь движущемуся миру, почти лишенному других звуков кроме речи, обращается французский режиссер, для которого мир прежде всего звучит: «Делая фильмы, я слушаю их, как пианист слушает исполняемую им сонату, и подгоняю изображение под звук, а не наоборот. Наша зрительная система занимает огромную часть мозга — может быть, две трети. При этом зрительное воображение не так богато, не так разнообразно, не так глубоко, как воображение слуховое. Как это не учитывать, если знать, как важно воображение в любой творческой работе?» [2, с. 321]

Неужели лишь идея «стремительного распространения Зла и внезапное финальное появление Добра» стала единственной причиной обращения Бressона к этому «беззвучному» произведению Толстого, из которого он выбрасывает всю самую важную для писателя религиозную часть? Весьма вероятно. Однако несмотря на причину интереса, о которой автор фильма заявляет, есть еще некие смыслы, создающиеся часто помимо его воли. Они касают-

ся того, что же в действительности создал режиссер в своем фильме. И вот об этих смыслах хотелось сказать несколько слов.

Как строится эта экранизация? Бressон берет сюжет первой части повести, изрядно ее перерабатывает, при этом демонстрирует в фильме крупный звуковой план любого движения (все звуки усилены), то, чего нет у Толстого. Не слов, а именно звуков, зритель с особой отчетливостью слышит все, что происходит на экране, шелест пересчитываемых купюр, глухой стук поставленного на асфальт чемодана и так далее. Режиссер словно восполняет то, что утерял Толстой при описании этого мира, то, через что можно услышать историю, и приглушает то, на чем делает акцент Толстой. У Бressона история начинается со звуков автомата, выдающего купоры. Своего рода метафора рождения этого мира. Речь персонажей в фильме Бressона монотонна и маловыразительна в привычном смысле, а действия совершаются весьма обыденно. Бressон убирает все, как было выше сказано, касающееся шокирующих действий. Например, что произошло убийство топором, мы узнаем только после того, как Ивон смыивает с него кровь в раковине. Бressон словно сглаживает, прячет то, что с таким ужасом видит Толстой... Более того, мы видим лишь отзвуки или фрагменты действий и скорее догадываемся о них (этот метод часто описывал Бressон). У Толстого же читатель становится свидетелем, как герой раскраивает голову топором, режет горло жертвам, как коллективно насмерть забивают всем миром вора...

Интересный подход. Бressон убирает все, что есть у Толстого, и предлагает то, чего у него нет. Скромное лаконичное безэмоциональное повествование в активно звучащем мире, лишенном авторских размышлений, в противовес ярко дей-

ствующему миру, да еще снабженному авторской дидактической мыслью. Это экранизация следует противоположным принципам поэтики Толстого. На экране своего рода анти-Толстой.

В связи с этим возникает вопрос: чем вызван такой подход? Конечно, если бы Бressон воспользовался классическими рецептами экранизации (кинематографическая выразительность должна быть найдена в структуре самого произведения литературного источника, в системе его выразительности), то мы имели бы традиционную и, наверное, в чем-то удачную экранизацию. Она была бы в меру иллюстративна, и в ней содержалась частичка произведения Толстого, тот самый дух произведения, о котором так любят рассуждать исследователи. Конечно, всегда можно сказать, что Бressон одолжил сюжет у Толстого и создавал свое произведение, преследуя свои цели, никак не сообразуясь с литературным источником, и это было бы правдой. Так делают почти все экранизаторы.

Однако рискнем предположить, что в данном случае мы имеем дело с особым случаем — созданием нового, отличного от толстовского, мира, пусть даже противоположного, но, скорее того, который потенциально порождает мир Толстого. Бressон снимает свой мир как некий исток, который в какой-то момент иссяк у Толстого и превратился в художественное пространство его литературного произведения. Он создал словно первородный мир обрывков реальности этой истории — истории человеческих действий и звуков, куда позже приходит Толстой со своим видением и идеями и где звуку не осталось больше места, кроме как «она постучалась» или «он закричал». Может быть, эта мысль не станет звучать слишком произвольной и фантастичной, если

в ее подкрепление привести еще одно наблюдение Владимира Набокова над характером толстовского мира.

Описывая метод изображения жизни Толстого, Набоков ни в коем случае не отказывает ему в остроте взгляда, хотя и не признает его исключительного величия в этой способности: «Великие художники всегда отличались зоркостью, и в том, что принято называть “реализмом” толстовских описаний, многие превзошли его. Хотя рядовой русский читатель и скажет, что в Толстом пленяет совершенная реальность его романов, словно ты встретился со старыми друзьями и очутился в знакомой обстановке, дело вовсе не в этом» [5, с. 223].

И вот очень важное для нас наблюдение Набокова: «Он открыл — так никогда и не узнав об этом — метод изображения жизни, который точнее всего соответствует нашему представлению о ней. Он — единственный мне известный писатель, чьи часы не отстают и не обгоняют бесчисленные часы его читателей. <...> ... В романах Толстого читателей пленяет его чувство времени, удивительноозвучное нашему восприятию. Свойство не столько похвальное, сколько природное, присущее толстовскому гению. Именно это уникальное равновесие времени и вызывает у чуткого читателя то ощущение реальности, которое он склонен приписывать остроте толстовского зрения. Проза Толстого течет в такт нашему пульсу, его герои движутся в том же темпе, что проходящие под нашими окнами, пока мы сидим над книгой» [5, с. 223].

Время, о котором пишет Набоков, это время читательское — финальное, порождающее особое ощущение реальности, а у Бressона — изначальное, словно доисторическое, мы словно смотрим на синкетический сплав визуального и звукового,

на то, что еще не стало объектом авторской рефлексии. На то, что еще не приобрело черты литературного реализма. Гениальность Толстого, по Набокову, заключена в создании универсального читательского времени «здесь и сейчас». А Брессон создает для нас странное, непривычное, первородное, «сырое» время предыстории. То, что в своей первозданности с трудом может попасть на страницы произведения, зато его создание подвластно кинематографу. Литературный мир Толстого есть уже некий итог. Это некий финальный мир. Например, где обработанный, приглушенный автором звук второстепенен, потому что он не считается основным, а дополнительным. По нему понять ничего нельзя — только в дополнение к идее, к образу. Это похоже на мир ребенка, который слышит и видит лишь фрагменты, не скрепленные причинно-следственными связями. Брессону нужен Толстой как некая финальная точка, сформированный готовый мир, в котором Брессон должен обнаружить первоисток, именно подобное он и совершает. Интересно, что в поддержку этой идеи звучат и слова самого автора, который заблудился на уровне монтажа этого фильма. Брессон пожаловался, что в какой-то момент чуть не потерял нить повествования. При точно сформулированной структуре, воплощающей идею это сделать, было бы сложно. Вот что он говорит: «В “Деньгах” меня пугали частая перемена локаций, большие толпы людей и вероятность утратить нить сюжета. Но мне удалось найти звуковые связки между эпизодами — хотелось бы даже сказать “музыкальные”. Помогла звуковая нить» [2, с. 326].

Запоминается еще одна фраза Брессона, которая работает на эту концепцию и очень точно описывает тот изначальный, первобытный кинематографиче-

ский мир Брессона: «Мои герои похожи на потерпевших кораблекрушение, которые отправляются исследовать незнакомый остров, как в первые дни сотворения мира. Моим следующим фильмом станет “Книга Бытия”: я начну подготовку через несколько месяцев» [2, с. 327].

По всей видимости именно этот мир он мыслит зерном кинематографичности. Именно его противопоставляет традиционному фальшивому миру синема, который называет репродукцией реальности с использованием актеров, мизансцен и прочего («калька выученных чувств» по Брессону) — это по сути то, что создает театральный тон фильма. Как пишет киновед С. Смагина в своей книге «Театрализация кинематографа. Пути обновления киноязыка (на материале отечественных фильмов второй половины 1960–1980-х годов)»: «...можно утверждать, что, несмотря на различные способы достижения выразительного эффекта, единым механизмом преобразования реальности в кинематографе и театре является театрализация» [7, с. 3].

Вот почему Брессону не нравилась идея синтетизма (понимание кино как синтетического искусства), как некое итоговое, уже сформированное единство, а у него в данном случае, с его первоначальным миром, создается кино синкетизма — пространство нерасчлененного образа, состоящего из разнородных и трудно разъединяемых элементов. Здесь любой звук и движение имеет одинаковую ценность. Он снимает кино синкетическое, с его первородным миром. Мир Толстого — это мир, от которого Брессон может оттолкнуться и двигаться по направлению к истоку. Поэтому он экранизирует то, что должно потом превратиться в толстовскую повесть, то, что Толстой выстроит и проанализирует со всем своим дидактизмом.

ЛИТЕРАТУРА

- Брессон Р. Кино огромно. В нем ничего не сделано // Брессон о Брессоне. Интервью разных лет (1943–1983), собранные Милен Брессон. М.: Rosebud Publishing, 2017. 336 с.
- Брессон Р. О, деньги, видимый нам бог! // Брессон о Брессоне. Интервью разных лет (1943–1983), собранные Милен Брессон. М.: Rosebud Publishing, 2017. 336 с.
- Зыховская Н.Л. Природный ольфакторий Л.Н. Толстого // Челябинский гуманитарий. 2013. № 3 (24). С. 52–54. EDN RPDGSP.
- Л.Н. Толстой о литературе: Статьи. Письма. Дневники. М.: Гослитиздат, 1955. 763 с.
- Набоков В.В. Лекции по русской литературе. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. 384 с.
- Ромм М. Умение видеть // Искусство кино. 1960. № 11. С. 74–79.
- Смагина С.А. Театрализация кинематографа. Пути обновления киноязыка (на материале отечественных фильмов второй половины 1960–1980-х годов.). М.: Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), 2014. 135 с. EDN VRSSCD.
- Толстой Л.Н. Севастопольские рассказы. URL: <https://ilibrary.ru/text/1161/p.1/index.html> (дата обращения: 05.08.2025).
- Robert Bresson: The poetry of precision, Robert Bresson interview with Michel Ciment for American Film, 9 October, 1983, pp. 70–73.

REFERENCES

- Bresson, R. Kino ogromno. V nem nichego ne sdelano [The cinema is huge. Nothing has been done in it]. Bresson o Bressone. Interv'yu razny'x let (1943–1983), sobranny'e Milen Bresson [The collection Bresson on Bresson: Interviews 1943–1983 and Bresson's]. Moscow, Rosebud Publishing, 2017. 336 p. (In Russ.)
- Bresson, R. O, den`gi, vidimy`j nam bog! [Oh, money, the god we see!]. Bresson o Bressone. Interv'yu razny'x let (1943–1983), sobranny'e Milen Bresson [The collection Bresson on Bresson: Interviews 1943–1983 and Bresson's]. Moscow, Rosebud Publishing, 2017. 336 p. (In Russ.)
- Zy xovskaya, N.L. Prirodny'j ol'faktoriy L.N. Tolstogo [Tolstoy's Natural Olfactory Chamber]. Chelyabinskij gumanitarij, no. 3 (24), 2013, pp. 52–54. EDN RPDGSP. (In Russ.)
- L.N. Tolstoj o literature: Stat'i. Pis'ma. Dnevniki [L.N. Tolstoy about literature: Articles. Letters. Diaries]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1955, 763 p. (In Russ.)
- Nabokov, V.V. Lekcii po russkoj literature [Lectures on Russian literature], per. s angl. St. Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus Publ., 2015. 384 p. (In Russ.)
- Romm, M. Umenie videt' [The ability to see]. Iskusstvo kino, no. 11. 1960, pp. 74–79 (In Russ.)
- Smagina, S.A. Teatralizaciya kinematografa. Puti obnovleniya kinoyazy'ka (na materiale otechestvenny'x fil'mov vtoroj poloviny' 1960-x — 1980-x gg.) [Theatricalization of Cinema. Ways of Updating the Cinema Language (Based on Russian Films of the Second Half of the 1960s — 1980s)]. Moscow, Vserossijskij gosudarstvenny'j universitet kinematografii imeni S.A. Gerasimova (VGIK) Publ., 2014. 135 p. EDN VRSSCD. (In Russ.)
- Tolstoj, L.N. Sevastopol'skie rasskazy` [Sevastopol Sketches]. Available at: <https://ilibrary.ru/text/1161/p.1/index.html> (Accessed 05 July 2025). (In Russ.)
- Robert Bresson: The poetry of precision, Robert Bresson interview with Michel Ciment for American Film, 9 October, 1983, pp. 70–73.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **08.08.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **28.08.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **03.09.2025**



Демократия и искусство: от социальных структур к цифровым платформам



А.В. Прыгунова¹

Московский государственный институт международных отношений (университет) Министерства иностранных дел Российской Федерации, 119454, Россия, Москва, проспект Вернадского, 76.

ORCID ID: 0000-0002-8375-7839
arianaonline@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются трансформации понятия авторства и границ между массовым и элитарным искусством в условиях цифровой эпохи. На материале данных о работе онлайн-кинотеатра и протестных практик исследуется, как искусственный интеллект влияет на художественное производство и зрительский отклик. Теоретическую базу составляют идеи А. де Токвилья, М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, С.С. Лурье и Ж. Бодрийяра, позволяя по-новому осмыслить роль ИИ как соавтора в культурной среде.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

демократизация культуры, высокое и массовое искусство, авторство, искусственный интеллект, творческая практика, онлайн-киноплатформы, реакция аудитории

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Прыгунова А.В. Демократия и искусство: от социальных структур к цифровым платформам // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17, № 4. С. 128–143.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-128-143>

¹ Ариана Владимировна Прыгунова

соискатель МГИМО Университет МИД России.
AuthorID: 1195201

Democracy and the Arts: From Social Structures to Digital Platforms

Ariana V. Prygunova¹

Moscow State Institute of International Relations (MGIMO University) of the Ministry of Foreign Affairs of Russia, 76, Vernadsky avenue, Moscow, 119454, Russia.

ORCID ID: 0000-0002-8375-7839

arianaonline@yandex.ru

ABSTRACT

The article examines what changes the concept of authorship and the boundaries between mainstream and elite arthouse cinema in the digital age. Using online films and protest practices as examples, it explores how artificial intelligence (AI) affects artistic production and audience response. The ideas of Alexis de Tocqueville, M. Bakhtin, Y. Lotman, S. Lourie, and J. Baudrillard provide theoretical background for the article and contribute to a new understanding of the role of AI as a co-creator in the cultural environment.

keywords

democratization of culture, high and popular art, authorship, artificial intelligence, creative practice, online film platforms, audience response

for citation

Prygunova A.V. Democracy and the arts: from social structures to digital platforms. *Vestnik VGIK*, vol. 17, no. 4, 2025, pp. 128–143. (In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-128-143>

¹ Ariana V. Prygunova

Cand. Sci. degree seeker, Moscow State Institute of International Relations (University).
AuthorID: 1195201

ВВЕДЕНИЕ

Алексис де Токвиль (1805–1859), известный французский политический деятель и философ, чьи работы о демократии остаются актуальными, в своем историко-политическом трактате «Демократия в Америке» глубоко анализирует влияние демократических процессов на интеллектуальную жизнь в Соединенных Штатах. В частности, в главе «О философской жизни американцев» он подробно раскрывает, как демократизация общества влияет на культуру, искусство и практики. Это наблюдение не ограничивается политическим анализом, а затрагивает важнейшие аспекты индивидуального творчества, культурных традиций и художественных проявлений. Исследование де Токвиля способствует пониманию того, как изменение политической среды влияет на творческие практики и восприятие искусства. Это делает его работу не только политической, но и культурологической по своей сути.

Современная культурология, как и многие другие науки, активно развивает междисциплинарный подход, который позволяет учитывать опыт предыдущих поколений и анализировать новые сферы культурной деятельности, включая взаимодействие человека и технологий. Такой подход требует расширенного толкования философских, культурологических и политических трудов, чтобы применить их к анализу современных явлений. А. де Токвиль в своих размышлениях о демократии и ее влиянии на культуру подметил важное: в демократическом обществе культура становится массовой, доступной, подчиненной общественным законам и условиям. Сегодня эта идея резонирует с развитием искусственного

интеллекта (ИИ) — инструмента, который становится неотъемлемой частью творчества. В этом контексте демократия и искусственный интеллект сливаются в новом культурном процессе, где творческие формы и инструменты уже не ограничиваются людьми. Технологии размыают границы искусства, меняют нормы и критерии, определяющие, что считается ценным. ИИ не просто инструмент, а активный участник творческого процесса, результаты работ которого все больше влияют на художественные решения. Встает вопрос не только о правовой автономии искусства, но и о том, как демократические институты будут формировать этот новый культурный ландшафт, где автор и машина уже не противопоставляются друг другу.

Использование искусственного интеллекта на этапах визуального и текстового производства — от рендеринга костюмов до редактурных правок — представляет собой значительный технологический сдвиг в аудиовизуальной сфере. Однако в случае онлайн-платформ, подобных KION, где ИИ применяется весьма декларативно на многих стадиях процесса, возникает риск обесценивания авторского высказывания. Как отмечал в основе концепции диалогичности текста М. Бахтин, диалогическая природа художественного текста предполагает наличие субъекта, вступающего в смысловую связь с другим. При утрате этого субъекта границы искусства растворяются, а процесс утрачивает авторскую глубину. Семиотическая модель Ю. Лотмана подчеркивает важность внутреннего напряжения в тексте — структуры, невозможной без личного смысла. Забастовка Гильдии сценаристов в США фиксирует это как проблему не только

юридическую, но и культурную: защита условий труда становится одновременно борьбой за сохранение художественной ценности результата творчества.

ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ ЭГАЛИТАРНОСТЬ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ИСКУССТВО И ФИЛОСОФИЮ

По мнению де Токвиля, американская культура ориентирована на практичность и достижения, что отражается в искусстве, более функциональном и утилитарном. Для современности эта мысль остается актуальной, так как в условиях глобализации и демократических изменений вопросы равенства, личной инициативы и культуры вновь становятся предметом обсуждения. Пушкин, цитируя де Токвиля, обозначил важность осознания культурных различий¹ и их влияния на общественные структуры, что помогает нам сегодня более глубоко понять механизмы формирования культурных и политических систем в разных странах. Исследование де Токвиля остается значимым, поскольку позволяет нам убедиться в динамике культурных процессов. Актуализируя философские размышления автора, в том числе в контексте глобальных изменений современного мира, мы фиксируем влияние политического устройства на культуру. Такая динамика позволяет критически рассматривать современ-

ные вызовы в науке, творчестве, в праве и экономике, от стандартизации культуры в эпоху глобальных технологий до сохранения уникальности в искусстве и философии. Анализ произведения Алексиса де Токвиля помогает понять, как разные подходы к свободе, равенству и власти продолжают формировать культурное и интеллектуальное будущее.

Исследуя культурную жизнь американцев, де Токвиль не просто выявляет тенденции, но и по-своему реконструирует природу интеллектуального процесса, обуславливаемого демократическим устройством общества. В его размышлениях культура и философия становятся не просто выражением мысли, но своего рода структурной концепцией естества, самоощущения и порядка поведения, порожденной отношениями между людьми, политическим устройством и социальной средой, в которой они существуют. Таким образом, культуролог и политолог погружает нас в мир, где интеллект и идеология, несмотря на свою индивидуальность, подчинены общим законам демократической «эгалитарности» (от фр. *égalité* — равенство), что представляет собой ключевое явление, характеризующее демократическое общество, где права и возможности граждан максимально равны. Это стремление к равенству, прежде всего социальному и политическому, становится основным движущим фактором, определяющим как общественные, так и интеллектуальные процессы. Автор подчеркивает, что демократия создает новое пространство для философского и культурного самовыражения. Однако на этом пути возникают явления, которые неоднозначны и требуют подробного анализа.

1 В письме к П. Я. Чаадаеву от 5 сентября 1836 года он отметил, что находится «под горячим впечатлением» от книги Токвиля и «совсем напуган ею». Пушкин выразил тревогу по поводу возможного подавления «всего благородного, бескорыстного, возвышающего душу человеческую» в условиях, где «неумолимый эгоизм и страсть к довольству» преобладают над культурными ценностями.

Демократическое общество склонно к упрощению интеллектуальных поисков, где искусство и философия, обращенные к массовому потребителю, теряют свою утонченность и глубину. Это происходит не потому, что человек в такой системе общих ценностей перестает быть способным к глубоким размышлениям, а потому, что демократическое общество в своей основе «стремится к равенству, что приводит к упрощению и усреднению форм искусства и мысли» [17, с. 300].

В главе «О философской жизни американцев» появляется ключевое понятие, которое разрабатывает де Токвиль, — идея «простой мысли» (simple thought). Он замечает, что в условиях демократии, где каждый гражданин равен в праве на самовыражение, происходит значительное изменение в интеллектуальной и культурной жизни. Простота, доступность и прагматизм становятся ценностями, которым следуют не только массы, но и интеллектуалы, стремясь ориентироваться на вкусы большинства. Философия и культура с их абстракциями и высокими истинами оказываются на периферии повседневного существования, уступая место более «практичным» и «понятным» идеям.

Это не означает, что интеллектуальная жизнь в Америке теряет всякое значение. Напротив, автор утверждает, что демократическое общество стимулирует рост новых форм мысли и искусства. «Демократия... возбуждает воображение и создает новые формы искусства и мысли, освобождая их от прежних ограничений и давая им новую жизнь. Она порождает новые потребности, которые требуют новых способов удовлетворения, и поэтому искусство и наука всегда находятся в движении» [17, с. 397]. Однако эти

формы приобретают характер массовой культуры, где отдельные идеи и философские направления часто теряют свою остроту и глубину. Примером могут служить концепции, взгляды, где в поисках удовлетворения широких потребностей людей возникают утилитарные и прагматичные теории, обращенные не к абстрактным истинам, но к решению повседневных задач.

1. В XX веке появились течения, такие как конструктивизм и функционализм, которые акцентировали внимание на утилитарной функции объектов и зданий. Соединяя эстетику и утилитарность, они стремились интегрировать искусство и архитектуру с производственными и повседневными потребностями общества [14]. Примером могут служить работы архитектора Ле Корбюзье [11] или художника-архитектора Владимира Татлина [5].

2. В массовой культуре XX века искусство стало более коммерциализированным и ориентированным на широкую аудиторию. Как пример, поп-арт с его стремлением делать искусство доступным и понятным для широкой аудитории, в частности работы Энди Уорхола [19]. «Уорхол создал «Фабрику», которая стала символом его подхода к искусству как массовому производству. Здесь художник и его ассистенты создавали произведения, которые можно было бы воспроизвести в неограниченном количестве, подобно массовым товарам» [4, с. 34]. К этой же концепции относятся работы Роя Лихтенштейна [18], которые продемонстрировали, как произведения искусства могут быть частью массовой культуры и ориентироваться на потребности потребителя, а не на философские или культурные идеи.

При этом критика культуры демократии де Токвиля не сводится к пессимизму: он фокусируется на тех условиях, в которых развивается культурологический сдвиг, — на повышении среднего уровня интеллекта, стандартизации культурных форм и утрате элитарных устремлений в сознании широкой публики. Исследователь изображает демократию как силу, выравнивающую культурные различия и превращающую творчество в массовое явление. В этом процессе философия и искусство теряют свою элитарность, становясь частью общедоступной культуры. Однако такая трансформация не завершает историю, а открывает новые горизонты, где культура ищет себя в других формах.

ЦИФРОВАЯ КУЛЬТУРА КАК ОТРАЖЕНИЕ ИЗМЕНЕНИЙ В ИСКУССТВЕ И ФИЛОСОФИИ

Цифровая культура уводит процессы трансформации искусства и философии еще дальше, сливая творческий акт с глобальными потоками данных и формами автоматического принятия решений за человека. В условиях, когда культура доступна многим, а высказывание индивида мгновенно становится частью глобального потока Интернета, мы сталкиваемся с этой новой реальностью. Здесь старые социальные структуры и нормы, о которых писал де Токвиль, трансформируются в нечто еще более текучее и неопределенное, творчество и философия становятся не только средствами самовыражения, но и частью реальности, создающей уникальный мир смыслов и ценностей.

Анализируя современную цифровую культуру, взяв за основу исследование

Юрия Лотмана о культурных кодах и динамике знаков [8], отметим, что цифровизация и искусственный интеллект создают совершенно новые формы культурной коммуникации и преобразования смыслов. В отличие от классических культурных систем, в которых информация передавалась через традиционные канал [7], цифровая культура характеризуется мгновенностью, массовостью и глобальностью распространения информации. В мире, где каждый может быть не только потребителем, но и создателем контента, происходит радикальное перераспределение ролей в культурной системе. Технологии, с одной стороны, обеспечивают демократизацию доступа к культуре, но с другой — приводят к стандартизации культурных форм, что поднимает вопросы о качественном изменении самого содержания искусства, философии и науки.

В цифровом мире прежние «культурные границы» стираются — элитарные и массовые формы становятся не противоположностями, а переходными состояниями, меняющимися под воздействием цифровых конгломератов (таких как онлайн-киноплатформы). Если де Токвиль отмечал, что в демократическом обществе массовизация затрагивает искусство и философию, то сегодня, в эпоху цифровизации, мы наблюдаем еще более глубокое размывание границ между высокими и низовыми культурными формами, между искусством и развлечением, где цифровые алгоритмы определяют не только доступность, но и восприятие. Процесс становится частью глобальной информационной сети, где каждый может не только получать, но и создавать контент, подверженный влиянию алгоритмов ИИ, что меняет нормы воспри-

ятия культурных феноменов. Пример группы *Obvious*, создавшей портреты семьи Белами, иллюстрирует эту трансформацию, где роль художника сводится к выбору и концептуализации, а не к созданию образа. Контент, произведенный с помощью технологий, становится частью новой культурной парадигмы, где ценность определяется не только идеей, но и процессом взаимодействия с алгоритмами [15].

Если процесс демократизации ослабляет черты элитарности в культуре; то современная цифровая культура не только наследует эти трансформации, но и радикализирует их, переносит в новые формы и масштаб, расширяя участие и доступ к культурному производству за счет цифровых технологий. Если в XIX веке это было связано с расширением общественного доступа к культурным и интеллектуальным ресурсам, то в XXI веке этот процесс обостряется из-за Интернета и искусственного интеллекта, которые ускоряют массовую генерацию контента и даже начинают производить культурные объекты без непосредственного участия человека. В условиях цифровизации и ИИ массовая культура не просто набирает популярность, она буквально определяется алгоритмами, что затрудняет разграничение понятий истинного творчества и производного контента [16].

Однако в отличие от де Токвиля, который в своей работе акцентировал внимание на влиянии демократической системы на культуру через механизмы общественного давления и массового сознания, Лотман связывал похожие процессы с изменением «культурных кодов» на глобальном уровне. Искусственный интеллект, который уже может создавать тексты, музыку, изображения и даже фильмы, по сути на-

чинает участвовать в процессе создания культуры, что не имело аналога в XIX веке. Де Токвиль мог бы говорить о массовой культуре как о следствии демократизации, но мы указали бы на то, как современные технологии трансформируют сам процесс производства культурной продукции, создавая новые коды и способы взаимодействия с ними.

Итак, цифровая культура и искусственный интеллект усиливают те тенденции, о которых писал де Токвиль, но при этом они создают новые, еще более сложные культурные механизмы, которые в значительной степени выходят за пределы классических теорий демократии. Цифровизация требует нового взгляда на культуру как систему знаков и символов. Это включает не только анализ ее эстетической и философской ценности, но и учет ее социальной роли в глобализированном мире.

Цифровая революция меняет не только формы культурного развития, но и характер восприятия искусства. В частности, в работе С. Лурье «Психологическая антропология» можно найти размышления, которые косвенно связаны с тем, как новые технологические и культурные процессы влияют на восприятие личности. Лурье акцентирует внимание на динамике социокультурных изменений и их воздействии на психику и идентичность. В условиях изменения культурных и социальных процессов человек вынужден адаптироваться, трансформировать свои представления о мире, и это часто приводит к внутренним противоречиям. Особенно это актуально в эпоху массовых технологий, когда «информация становится доступной, но одновременно теряет свой глубокий смысл и уникальность» [10, с. 26].

Лурье также подчеркивает, что творчество в условиях цифровизации не является только индивидуальным актом, но все больше превращается в коллективный процесс, порожденный взаимодействием разных социальных акторов, в том числе и технологий. Однако в эпоху цифровых технологий этот диалог не ограничивается только человеком, но и расширяется на технические устройства и алгоритмы, которые становятся активными участниками процесса. Лурье в своей работе затрагивает важность коллективного творческого процесса, который часто осуществляется с помощью цифровых платформ и социальных сетей, создавая новые формы культурного взаимодействия. Технология, по ее мнению, становится не просто инструментом, а частью социальной реальности, которая активным образом преобразует само содержание творчества.

По мнению М. Бахтина, «цифровое поле» творчества отвечает критериям многоуровневости и нелинейности. Люди, данные, алгоритмы — все эти элементы объединяются в сложные взаимодействия, порождающие новые формы творчества, не всегда легко поддающиеся традиционному анализу. В условиях цифровизации творчество становится не просто процессом выражения, но особой формой практики, пересекающей границы между художественным воображением и технологическим расчетом.

ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ КАК СОАВТОР: НОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ МЕДИАПРОИЗВОДСТВА

Цифровые инструменты, особенно те, что основаны на искусственном интел-

лекте, позволяют не только проектировать, но и мыслить иначе: они открывают доступ к множественным уровням визуальной и смысловой модификации, становясь своеобразным «устройством взгляда» — способом видеть, собирать, конструировать и управлять культурной реальностью. В кино это приобретает конкретное выражение: в решениях, ранее подвластных лишь длительной ручной работе, сегодня допускается радикальное переосмысление.

Перечислим выявленные практическим путем преимущества использования ИИ в аудиовизуальных медиапрактиках [13] (такие практики охватывают создание, распространение и восприятие контента в цифровых средах, таких как социальные сети, видеоплатформы и другие онлайн-ресурсы):

1. *Отрисовка костюмов с высокой степенью детализации.* Искусственный интеллект позволяет моделировать исторические или фантастические образы на основе сценарных описаний, создавая вариативные решения, которые могут быть мгновенно адаптированы под изменяющийся стиль или эпоху.

2. *Визуализация возможных локаций.* Искусственный интеллект способен генерировать изображения или подбирать существующие ландшафты и архитектурные пространства в соответствии с заданной эстетикой повествования, облегчая этап препродакшн.

3. *Визуальная модификация пространства.* ИИ-инструменты позволяют генерировать варианты оформления съемочной среды — от структуры интерьера до палитры и фактур — с учетом жанровых и драматургических задач сцены.

4. *Симуляция световой среды.* ИИ-алгоритмы позволяют моделировать осве-

щение, варьируя источники света, характер теней и цветовые контрасти. Это помогает заранее выстраивать визуальное решение сцены без необходимости технических затрат на площадке.

5. *Подбор и адаптация визуального образа персонажей.* ИИ-модели позволяют тестировать макияж и элементы внешности героев, подбирая решения в соответствии с жанром, характером и эмоциональной тональностью сцены. Это обеспечивает гибкость в визуальной стилизации и экономит ресурсы на этапе подготовки.

6. *Изменение характера сцен без дополнительных затрат.* Искусственный интеллект предлагает различные варианты сценарной и визуальной интерпретации сцен, позволяя варьировать темп, интонацию и композицию кадра. Это расширяет диапазон выразительных средств без необходимости дополнительных затрат, оптимизируя процесс художественного производства.

7. *Редактирование текста и стилистическая настройка диалогов.* Инструменты искусственного интеллекта позволяют уточнять интонационно-смысловую структуру высказывания, соотнося ее с психологической мотивацией персонажей, устранять речевые и композиционные нарушения, а также уплотнить диалогическую ткань, обеспечивая стилистическую целостность и драматургическую насыщенность. Однако в культурологической перспективе подобная технологическая помощь означает не только расширение выразительных возможностей, но и смещение авторского контроля: творческий акт все чаще осуществляется в логике распределенного агентства, где технологический посредник становится активным участ-

ником семиотического конструирования повествования [6].

Перечисленные возможности ИИ становятся особенно ценными в условиях масштабного контентного производства. Эти доводы находят подтверждения в статье «Особенности применения искусственного интеллекта в креативных индустриях» [12], в которой авторы рассматривают аспекты внедрения ИИ в креативные процессы, включая генерацию текста, изображений и видео, а также влияние на качество и оригинальность создаваемого контента. Стоит отметить, что платформа KION активно использует решения на основе ИИ для улучшения пользовательского опыта. Например, MTS AI разработала для KION такие технологии, как пропуск титров и заставок, улучшение качества видео, генерация постеров и распознавание актеров в кадре. Эти инструменты позволяют значительно ускорить процессы постпродакшн и повысить качество контента. По сути, технологии начинают выступать не только как поддержка творческого процесса, но и как фактор, активизирующий агентность аудитории — способность влиять на культурное производство через собственные потребности и отклики. Однако, как писал Алексис де Токвиль: «Люди, живущие в эпоху равенства, испытывают большую любознательность и очень мало досуга; их жизнь настолько практична, настолько запутана, возбуждена и активна, что у них остается мало времени для размышлений. Такие люди склонны к общим идеям, потому что они избавляют их от необходимости изучать детали; они содержат, если можно так выразиться, многое в малом объеме и дают больший результат за короткое время» [17, с. 142].

Вопреки логике оптимизации, следует помнить о правах на несовпадение, на неэффективность, на молчание. Не обязательно отказываться от технического — важно не раствориться в нем. Оставлять место невыразимому. Давать себе право не соответствовать. Не передавать чувствование «на аутсорсинг», даже если чувствование кажется избыточным в эпоху, когда все — сигнал. Именно в тех лакунах, где алгоритм еще не научился различать смысл, продолжается упорный труд человека.

Некоторые исследования отмечают, что в условиях такого технологического взаимодействия возникает новая дилемма: где проходит граница между искусством и ИИ. Этот вопрос сегодня звучит не как дихотомия, а как напряженное место культурной трансформации. Проявляется замена одного субъектного центра другим. Лотман в концепции семиосферы раскрывает ее составляющие: культура — это не единое тело, а поле множества кодов, вступающих в контакт. «Любая часть семиосферы потенциально может стать центром “смыслопорождения”», — пишет он [9, с. 252]. Это означает, что технологический субъект — в лице алгоритма или нейросети — не является внешним по отношению к культуре. Он встроен в ее ткань и способен участвовать в продуцировании смыслов, вступая в семиотическую игру наравне с человеком. Михаил Бахтин, в свою очередь, рассматривает произведение как событие встречи сознаний, где «голоса» не подчинены иерархии, а соотносятся в полифонии. В этом контексте диалогичность — не просто форма взаимодействия, но онтологическое условие творчества. Цифровой «партнер» становится не просто инструментом, а частью

этой полифонии — голосом, лишенным плоти, но не лишенным позиции. Как пишет Бахтин, «смысл рождается не в голове у одного человека... а между двумя людьми, вытекает из их диалога» [2, с. 345].

Таким образом, дилемма «искусство или алгоритм» теряет свою строгость. Вместо нее возникает новое поле напряжений — поле, где смысл собирается как монтаж, как пересечение позиций, как сцена, на которой человек и машина вовлечены в единое действие: производство культурного кода. В ряде кинотеатров США уже применяются технологии распознавания лиц, фиксирующие эмоциональные реакции зрителей, чтобы вывести «формулу успеха» будущего фильма. Возникает вопрос: сохраняется ли при этом пространство для художественной неожиданности, эстетического риска и авторского жеста? Как отмечал Ж. Бодрийяр, символическая значимость производства начинает преобладать над содержанием [3]. Это отражает демократизацию искусства, где ценность произведения определяется не только индивидуальной идеей, но и процессом, включающим в себя как технологические, так и социальные структуры, создавая новое поле для коллективного творчества. В условиях демократической эпохи, которую Алексис де Токвиль охарактеризовал как становление нового рода чувствительности к справедливости и равенству, мы наблюдаем парадоксальную встречу: равенство условий, провозглашенное как основание свободы, вступает в конфликт с цифровыми практиками, вновь дифференцирующими субъектов по принципу возможности или невозможности примирения оных.

ПРАВОВЫЕ АСПЕКТЫ ЦИФРОВОГО ТВОРЧЕСТВА

Де Токвиль указывал, что демократия не сводится к институциям — она живет в уравнивании перспектив, в том, что каждый способен на участие, выражение, творчество. В то же время в США применение ИИ уже стало предметом серьезных профессиональных споров и коллективных переговоров. Забастовка Гильдии сценаристов США (WGA) в 2023 году стала поворотным событием: впервые в контракте с продюсерами было зафиксировано ограничение на использование ИИ при написании сценариев, а также защита права автора на контроль над собственными текстами, созданными или измененными с помощью нейросетей [20]. Этот факт демонстрирует, как правовая система и профессиональные союзы могут активно участвовать в формировании новой этики цифрового труда в индустрии. Особую значимость в этом контексте приобретают профессиональные сообщества, действующие по принципу гильдий. Их ценность заключается не только в обеспечении качества и функциональности создаваемого продукта, но и в отстаивании его эстетического уровня. Гильдия выступает не как форма корпоративной защиты, а как институт, задающий критерии художественной состоятельности, сопротивляющийся девальвации вкуса и культурной нормы в условиях массовой цифровой дистрибуции. Таким образом, техническая ценность продукта неотделима от эстетической. Гильдия утверждает, что художественный объект должен быть не просто функционален или коммерчески успешен, но и выразительно

завершен, содержательно обоснован, органично вписан в культуру. В то же время в России подобные вопросы остаются в тени. Например, на онлайн-платформе KION искусственный интеллект активно применяется как в продвижении контента, так и в предиктивной аналитике зрительских интересов. Использование данных о предпочтениях пользователей помогает продюсерам не только выстраивать сюжетные модели, но и прогнозировать успех проекта и, выявляя реакцию, основывать проекты на популярных сюжетах. В публичной сфере эта практика не вызывает дискуссий — нет ни открытых заявлений со стороны творческих профсоюзов, ни институциональных рамок для обсуждения роли ИИ в художественном производстве.

В настоящее время в России отсутствует специальное правовое регулирование, касающееся участия искусственного интеллекта в создании аудиовизуальных произведений. Действующее авторское законодательство (в частности, ст. 1228 ГК РФ) закрепляет, что автором может быть только физическое лицо, чьим творческим трудом создано произведение. Однако законодатель не дает четких критериев оценки степени человеческого участия в процессе, если в нем задействованы автоматизированные или нейросетевые инструменты. Это создает неопределенность в вопросах авторства, правового режима и распределения ответственности при использовании ИИ в сфере медиа- и креативных индустрий.

Существующие нормы авторского права не учитывают особенностей цифрового творчества, опирающегося на алгоритмы. Это создает правовой вакуум, в котором отсутствуют:

1. *Определение правового статуса произведений, созданных с участием ИИ.* В России отсутствует нормативно закрепленное понятие произведения, созданного с использованием искусственного интеллекта. В США уже введены критерии разграничения: если произведение создано без участия человека, оно не подлежит авторско-правовой охране. В РФ подобных норм пока нет.

2. *Критерии оценки творческого вклада человека при использовании ИИ.* Нет правового механизма, позволяющего определить, в какой момент участие человека в генерации контента становится достаточным для признания его автором. Американская практика требует доказуемого творческого вклада, в том числе на стадии отбора, редактирования или компоновки, что отсутствует в российском праве.

3. *Правовой режим соавторства человека и ИИ.* Не установлен юридический режим для случаев, когда ИИ используется как инструмент соавторства. В США проводится грань между «помощью» и «автоматической генерацией», что позволяет фиксировать права и ответственность человека. В российском праве пока нет аналогичной дифференциации.

4. *Механизмы отказа в охране и исключения из авторских прав при полном автоматизированном создании произведения.* В отличие от США, где существует официальная позиция Copyright Office об отказе в охране «чисто ИИ-контента», в России нет ни судебной, ни административной практики отказа в регистрации/признании авторства на аналогичных основаниях.

В правовой системе США в последние годы наблюдается активное формирование подходов к регулированию авторско-

го права в контексте использования искусственного интеллекта в творчестве. Одним из ключевых положений является то, что произведения, созданные исключительно с применением ИИ без участия человека, не подлежат авторско-правовой охране. Такая позиция зафиксирована в руководящих разъяснениях Бюро по авторским правам США (U.S. Copyright Office), которое подчеркивает необходимость доказуемого творческого вклада человека для признания авторства. Судебная практика также последовательно отказывает в защите тем результатам, которые были полностью сгенерированы алгоритмически, при этом оставляя за человеком право на охрану структуры, компоновки и иных элементов, в создании которых он принимал сознательное участие. Наряду с этим в Конгрессе США рассматривается ряд законопроектов, направленных на уточнение правового режима ИИ в интеллектуальной собственности, включая вопросы ответственности, прозрачности алгоритмов и допустимых форм соавторства, в частности законопроект о внедрении механизма ответственности для систем Искусственного интеллекта [21]. Эти инициативы свидетельствуют о стремлении законодателя адаптировать существующую правовую систему к новым реалиям культурного производства, в которых человек и машина все чаще оказываются сопричастными к созданию творческого результата.

ВЫВОДЫ

Анализ современных трансформаций авторства в контексте ИИ и цифрового культурного производства показывает, что мы имеем дело не просто с технологическим сдвигом, но с глубинной переор-

ганизацией самой системы отношений между субъектом, техникой и коллективным восприятием искусства. В этом смысле обращение к наследию Алексиса де Токвилля позволяет по-новому осмыслить не только процессы демократизации культуры, но и те скрытые механизмы, через которые массовое и простое начинает структурировать поле художественного. Его наблюдение о предпочтении яркого и доступного в условиях демократических режимов оказывается удивительно точным предзнаменованием тех культурных контуров, в которых ИИ-искусство стремительно набирает легитимность. Тем самым труд де Токвилля позволяет рассматривать искусственный интеллект не как внешнюю технологию, а как выражение глубинных структур современного общества, где потребность в удобстве, скорости и узнаваемости начинает формировать не только визуальный образ, но и сам творческий процесс. Однако то, как различные культурные сообщества встречают эти изменения, показывает, что восприятие ИИ неравномерно и конфликтно. В США массовые протесты профессиональных гильдий стали сигналом того, что художники ощущают реальную угрозу не просто рабочим местам, а самой природе творческого труда. Там, где возникает конкуренция между авторским усилием и алгоритмической скоростью, встает вопрос не только юридического регулирования, но и символического признания: что считать значимым в искусстве? В то же время в России, где правовая база по использованию ИИ в культуре остается неопределенной, наблюдается противоположный вектор — стремительное и зачастую бесконтрольное внедрение алгоритмических решений

в кинопроизводство и визуальные индустрии. Следовательно, в России алгоритм скорее воспринимается как безобидный инструмент, нежели как субъект культурного влияния, что только усиливает отсутствие институциональной рефлексии и выстраивания рамок соавторства.

Культура находится на этапе, где ИИ не просто участвует в производстве контента, а становится активным инструментом взаимодействия между платформами, зрительскими ожиданиями и формами художественного языка. В новых условиях автор перестает быть индивидуальной фигурой, а становится узлом в распределенной сети агентов, где технологии, алгоритмы, редакторы и зрители — все участвуют в формировании высказывания. Это требует не только правовой реакции, но и институционального соучастия: критического сопровождения, переосмысливания сообществами, расширения образовательных программ, формулирования этических рамок и практик соавторства, которые позволят сделать технологическое не просто функциональным, но и осмысленным. Необходимо поддерживать и развивать дискуссионные форматы внутри профессиональных объединений, кинофестивалей, академических структур, которые смогут не только фиксировать новые роли автора, но и задавать нормы их взаимодействия. Технологии требуют не контроля, а направленного участия. И если искусство — это всегда способ высказывания о своем времени, то сегодня оно обязано заговорить о своей новой технической телесности — не с восторженностью, но с пониманием и ответственностью.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. СПб.: Азбука, 2021. 640 с.
- Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.
- Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / пер. с фр. и вступ. ст. С. Зенкина / 3-е изд., испр. М.: Рипол-Классик, 2021. 512 с.
- Гомперц У. Непонятное искусство: от Моне до Бэнкси / пер. с англ. И. Литвиновой. М.: Синтабад, 2018. 461 с.
- Зиброва О.А. Позднее творчество В.Е. Татлина: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2009. 19 с.
- Кострюков В.Е. Трансформация авторства при переходе от традиционных медиа к цифровым // Вестник Самарского государственного технического университета. Серия «Философия». 2022. Т. 4, № 4. С. 83–93.
- Крышталева М.К. Визуальный опыт в аналитике современной культуры: автореферат дис. ... кандидата культурологии: СПб., 2015. 18 с.
- Лотман Ю.М. История и типология русской культуры: семиотика и типология культуры. Текст как семиотическая проблема. Семиотика бытового поведения. История литературы и культуры. СПб.: Искусство-СПб., 2002. 765 с.
- Лотман Ю.М. О семиосфере // Труды по знаковым системам. Тарту, 1984. Т. 17. С. 5–23.
- Лурье С.В. Психологическая антропология: история, современное состояние, перспективы: учеб. пособие для вузов. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2003. 622 с.
- Миронов А.В. Философия архитектуры: творчество Ле Корбюзье. М.: МАКС Пресс, 2012. 292 с.
- Мызрова К.А., Рожкова К.А., Туманов Э.В., Владиславская В.А. Особенности применения искусственного интеллекта в креативных индустриях. Креативная экономика. 2025. Т. 19, № 2. С. 303–320.
- Новикова А.А., Кирия И.В. История и теория медиа. М.: Либроком, 2017. С. 23–25.
- Османкина Г.Ю. Социокультурная эволюция изобразительной линии как элемента художественного и дизайнерского творчества / Омский гос. техн. ун-т. М.: Магистр, 2012. 213 с.
- Прыгунова А.В. Влияние искусственного интеллекта на художественное творчество: исследование практик французской арт-группы Obvious Collective // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2025. Вып. 5 (899). С. 126–132.
- Суворов Н.Н. Элитарное и массовое сознание в художественной культуре постмодернизма: дис. ... д-ра. философ. наук. СПб., 2005. 42 с.
- Токвиль А. де. Демократия в Америке / пер. с фр.; предисл. Г. Дж. Ласки [коммент. В.Т. Олейника]. М.: Прогресс, 1992. 559 с.
- Castleman R. Seven master printmakers. Innovations in the eighties: [Jim Dine, David Hockney, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Frank Stella]: from the Lilja collection: The Museum of Modern Art, New York, [May 16 — August 13, 1991]. N.Y.: Museum of Mod. Art, cop. 1991. 119 p.
- Kattenberg P.A.P.E. Andy Warhol, priest?: “The last supper comes in small, medium, and large”: Proefschr... [Leiden, 1999]. 173, [8] p.
- Smith, John ‘Restrictions on AI Use in Scriptwriting’ (2023) 29 (2) Fordham Journal of Corporate and Financial Law 123, 130.
- United States House of Representatives, Generative AI Copyright Disclosure Act, H.R. 7913, 118th Cong. (2024). Available at <https://www.congress.gov/bill/118th-congress/house-bill/7913> (дата обращения: 5 июня 2025).

REFERENCES

1. Bakhtin, M.M. *Tvorchestvo Fransa Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa* [The Works of François Rabelais and the Popular Culture of the Middle Ages and the Renaissance]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2021. 640 p. (In Russ.)
2. Bakhtin, M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 423 p. (In Russ.)
3. Bodriyyar, ZH. *Simvolicheskij obmen i smert'* [Symbolic exchange and death], per. s fr. i vstup. st. S. Zenkina/ 3-ye izd., ispr. Moscow, Ripol-Klassik Publ., 2021. 512 p. (In Russ.)
4. Gomperts, U. *Neponyatnoye iskusstvo: ot Mone do Benksi* [Incomprehensible Art: From Monet to Banksy], per. s angl. I. Litvinovoy. Moscow, Sindbad Publ., 2018. 461 p. (In Russ.)
5. Zibrova, O.A. *Pozdneye tvorchestvo V.Ye. Tatlina* [The later works of V.E. Tatlin]: avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya. St. Petersburg, 2009. 19 p. (In Russ.)
6. Kostryukov, V.E. *Transformaciya avtorstva pri perexode ot tradicionnyx media k cifrovym* [Transformation of authorship in the transition from traditional media to digital], vol. 4. *Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo texnicheskogo universiteta. Seriya "Filosofiya"*, no. 4, 2022, pp. 83–93. (In Russ.)
7. Kry'shtaleva, M.K. *Vizual'nyj opy't v analitike sovremennoj kul'tury* [Visual experience in the analysis of contemporary culture]: avtoreferat dis. ... kandidata kul'turologii: 24.00.01. St. Petersburg, 2015. 18 p. (In Russ.)
8. Lotman, YU.M. *Istoriya i tipologiya russkoy kul'tury: Semiotika i tipologiya kul'tury. Tekst kak semioticheskaya problema. Semiotika bytovogo povedeniya. Istoriya literatury i kul'tury* [History and typology of Russian culture: Semiotics and typology of culture. Text as a semiotic problem. Semiotics of everyday behavior. History of literature and culture]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 2002. 765 p. (In Russ.)
9. Lotman, YU.M. *O semiosfere* [On the semiosphere]. *Trudy po znakovym sistemam*, Tartu, 1984, vol. 17, pp. 5–23. (In Russ.)
10. Lur'ye, S.V. *Psichologicheskaya antropologiya: Istoriya, sovremennoye sostoyaniye, perspektivy: ucheb. posobiye dlya vuzov* [Psychological anthropology: History, current state, prospects: textbook for universities]. Moscow, Akademicheskiy proyekt Publ.; Yekaterinburg, Delovaya kniga Publ., 2003. 622 p. (In Russ.)
11. Mironov, A.V. *Filosofiya arkhitektury: tvorchestvo Le Korbyuz'ye* [Philosophy of Architecture: The Work of Le Corbusier]. Moscow, MAKS Press Publ., 2012. 292 p. (In Russ.)
12. Myzrova, K.A., Rozhkova, K.A., Tumanov, E.V., Vladislavskaya, V.A. *Osobennosti primeneniya iskusstvennogo intellekta v kreativnykh industriyakh* [Features of the application of artificial intelligence in creative industries], vol. 19. *Kreativnaya ekonomika*, no. 2, 2025, pp. 303–320. (In Russ.)
13. Novikova, A.A., Kiriya, I.V. *Istoriya i teoriya media* [History and Theory of Media]. Moscow, Librokom Publ., 2017, pp. 23–25. (In Russ.)
14. Osmankina, G.YU. *Sotsiokul'turnaya evolutsiya izobrazitel'noy linii kak elementa khudozhestvennogo i dizaynerskogo tvorchestva* [Sociocultural evolution of the pictorial line as an element of artistic and design creativity]. Omskiy gos. tekhn. un-t. Moscow, Magistr Publ., 2012. 213 p. (In Russ.)
15. Prygunova, A.V. *Vliyaniye iskusstvennogo intellekta na khudozhestvennoye tvorchestvo: issledovaniye praktik frantsuzskoy art-gruppy "Obvious Collective"* [The influence of artificial intelligence on artistic creativity: a study of the practices of the French art group "Obvious Collective"]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnyye nauki*, 2025, iss. 5 (899), pp. 126–132 (In Russ.)
16. Suvorov, N.N. *Elitarnoye i massovoye soznanije v khudozhestvennoy kul'ture postmodernizma* [Elite and Mass Consciousness in the Artistic Culture of Postmodernism]: dis. ... d-ra filosof. nauk. St. Petersburg, 2005. 42 p. (In Russ.)

17. Tokvil', A. de. Demokratiya v Amerike [Democracy in America], per. s fr.; predisl. G.Dzh. Laski [komment. V.T. Oleynika]. Moscow, Progress Publ., 1992. 559 p. (In Russ.)
18. Castleman, R. Seven master printmakers. Innovations in the eighties: [Jim Dine, Davide Hockney, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Frank Stella]: from the Lilja collection: The Museum of Modern Art, New York, [May 16 — August 13, 1991]. N.Y.: Museum of Mod. Art, cop. 1991. 119 p.
19. Kattenberg, P.A.P.E. Andy Warhol, priest?: “The last supper comes in small, medium, and large”: Proefschr... [Leiden, 1999]. 173, [8] p.
20. Smith, John ‘Restrictions on AI Use in Scriptwriting’ (2023) 29 (2) Fordham Journal of Corporate and Financial Law 123, 130.
21. United States House of Representatives, Generative AI Copyright Disclosure Act, H.R. 7913, 118th Cong. (2024). Available at: <https://www.congress.gov/bill/118th-congress/house-bill/7913> (Accessed 05 June 2025).

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **05.06.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **24.08.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **03.09.2025**

Архетип Возрождения в телевизионных новостных сюжетах



Е.Н. Лаврова¹

Институт кино и телевидения (ГИТР), 123007, Россия, Москва, ш. Хорошёвское, д. 32А.

ORCID ID: 0000-0001-8299-5061
elenas_478@mail.ru

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются способы конструирования реальности посредством современных медиа. Сюжетные особенности и семиотическая составляющая информационных аудиовизуальных произведений позволяют транслировать универсальные образы. В результате исследования автор приходит к выводу: архетип Возрождения (по термину К.Г. Юнга), а также библейский сюжет о спасении являются основой большинства новостных сюжетов. Полученные результаты способствуют раскрытию концептуальных особенностей телевидения, формирующего повестку дня и последующие поведенческие стратегии зрителя.

Ключевые слова

архетипы, бессознательное, Возрождение, мифологизация, новости, телевидение, СМИ, медиа

для цитирования

Лаврова Е.Н. Архетип Возрождения в телевизионных новостных сюжетах // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17, № 4. С. 144–159. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-144-159>

¹ Елена Николаевна Лаврова

выпускник аспирантуры кафедры теории и истории культуры, ответственный секретарь, редактор научного журнала «Медиакультура» Института кино и телевидения (ГИТР). AuthorID: 1246806

The Renaissance Archetype in Contemporary Television News

Elena N. Lavrova¹

Institute of Cinema and Television (GITR) 32A, Khoroshevskoe highway,
Moscow, 123007, Russia.

ORCID ID: 0000-0001-8299-5061
elena_478@mail.ru

ABSTRACT

The article discusses the ways of constructing reality through modern media. Plot features and the semiotic component in audiovisual information works allow for the transmission of universal images. The author comes to the conclusion that the archetype of Rebirth (a term coined by C.G. Jung), as well as the biblical story of salvation, underlie most news items. The results of the study contribute to the disclosure of the conceptual features of television, which impacts the viewer's agenda and subsequent behavioral strategies.

keywords

archetypes, the unconscious, the renaissance, mythologization, news, television, media, the media

for citation

Lavrova E.N. The Renaissance Archetype in Contemporary Media Television News Stories. *Vestnik VGIK*, vol. 17, no. 4, 2025, pp. 144–159. (In Russ.)
<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-144-159>

¹ Elena N. Lavrova

Graduate of the Department of Theory and History of Culture, GITR Film and Television School, Executive Secretary, Editor of the Scientific Journal “Mediaculture” of the GITR Film and Television School. AuthorID: 1246806

ВВЕДЕНИЕ

Телевидение, имеющеее воплощение через аудиовизуальное произведение, заключено между художественным кинематографом и документалистикой. В этом состоит его специфика. На стыке невидимой грани реального и эфирного разворачивается поле боя современного общества за достоверность. Телевидение как транслятор особой формы реальности (окружающей действительности) формирует духовно-нравственную ориентацию зрителя, в связи с чем изучение его инструментов воздействия на общество является весьма актуальным вопросом.

Эфир, обращаясь к дословному переводу с латинского — «верхний слой воздуха», он как особое энергетическое поле превращается в новую технологическую среду телеэфира наших дней. «Прошлый век породил немало определений своей “переломности”: “атомный”, “техногенный”, “век науки” и т. д. Но справедливо было бы в рамках наших размышлений вспомнить и понятие “экранная цивилизация”, которая осознается, прежде всего, как создание новой среды существования человечества и его взаимодействия с миром», — отмечает Г.С. Прожико [5, с. 109]. Новая форма взаимодействия с миром имеет корни мифологической модели коммуникации, что выражается не только в сюжетных особенностях, но и в знаках, транслирующих определенные смыслы. Телевидение как воплощенное аудиовизуальное повествование богато символами, в которых мы можем увидеть архетипические черты, а также проследить особое течение времени новостного сюжета и, проанализировав конкретный информационный сюжет, увидеть его структурное сходство с ри-

туальной песнью или трансляцией мифа о «вечном возвращении» по терминам М. Элиаде [8].

Элиаде утверждает, что при ритуале исцеления в племенах шаман озвучивает миф о происхождении мира: «...став символически современником сотворения мира, больной погружается в состояние первоначального расцвета; в него проникают гигантские силы, которые *in illo tempore*¹ сделали возможным сотворение мира» [8, с. 37]. Информационный сюжет, подробно повествующий о событии, включающий аналитическую составляющую, раскрывающий региональный или мировой дискурс о проблеме, является отсылкой к ритуальному исполнению. Тем самым создается цикличность и непрерывность времени медиасреды, в которой репортер становится воплощением шамана, стремящимся повлиять на состояние зрителя, а сам телевизор исполняет роль медиума, транслирующего энергию информационного потока. Таким образом, слово буквально наделяется властью влиять, спасать, убивать.

Перед нами раскрывается широкое полотно современной системы медиа, в основе которого ряд визуальных семиотических проявлений. Особенности конструирования временных рамок являются ключевыми, как формирующие пространство телевизионного сюжета и, как следствие, медиасреды в целом. В данном контексте мы можем говорить об архетипе Возрождения, опираясь на термин К.Г. Юнга. «Возрождение — это процесс, который нельзя наблюдать каким-нибудь образом. Мы не можем его ни измерить, ни взвесить, ни сфотографи-

1 В переводе с латинского языка *in illo tempore* — в то время, тогда.

фировать. Он находится совершенно вне нашего чувственного восприятия. Здесь мы имеем дело с чисто *психической* реальностью, которая дается нам косвенно, посредством личных сообщений. О возрождении говорят, возрождение исповедуют, возрождение переживают. Эти факты принимаются как достаточно реальные. Здесь мы не касаемся вопроса: является ли вообще возрождение в некотором роде реальным процессом? Мы должны довольствоваться его психической реальностью», — констатирует Юнг [9, с. 160]. И все же мы ставим перед собой задачу уловить, увидеть, констатировать проявление архетипа Возрождения на телевизионных экранах.

В статье подтверждается *научная гипотеза*: одними из средств поддержания благоприятного информационного климата в обществе является воплощение архетипа Возрождения на телевизионных экранах. Выявление архетипических черт медиа является *ключевой целью* данной статьи, что способствует комплексному изучению функционирования всей структуры медиа. Таким образом, *объектом* исследования являются новостные сюжеты отечественных телеканалов. Предмет статьи — архетипические особенности, а именно воплощение архетипа Возрождения.

МИФ О СПАСЕНИИ

В связи с насыщенными информационными событиями (политические конфликты, пандемии, экологические бедствия, проблемы нарождающегося искусственного интеллекта) в современном обществе запрос на поддержание благоприятного медиаклимата наблюдается отчетливо, что является непосред-

ственной задачей СМИ на протяжении всей истории телевидения. Методы достижения данной цели крайне разнообразны, что отмечали многие исследователи. Например, Р. Барт, анализируя информационное освещение наводнения в Париже 1955 года, отмечал, что событие не воспринималось жителями в негативном ключе из-за ряда визуальных символов, показанных на телевизорах: лодка, плывущая по затопленной улице, является символом спасения как олицетворение ковчега Ноя [1, с. 127]. При этом философ Ж. Бодрияр утверждал, что при просмотре новостей о бедствиях на дальних континентах зритель чувствует себя в безопасности и, осознавая контраст, ощущает удовлетворение собственной жизнью [2].

Увиденное на экране воспринимается реальностью, так как человеку сложно не верить тому, что он видит, а еще сложнее не верить собственным чувствам, пусть даже искусственно вызванным просмотром информационных программ. Мы можем утверждать, что трансляция архетипа Возрождения на экранах также способствует поддержанию благоприятного эмоционального фона. Используя архетипический метод, мы рассматриваем архетип Возрождения как визуальное воплощение вечной жизни, надежды на спасение и улучшение жизни в целом. Выявить процесс возрождения в новостных произведениях мы можем через три составляющие: *характерный сюжет, специфические символы и образ героя*.

Герой, как правило, является воплощением архетипа Предвечного младенца по термину Юнга. Он наделен сверхспособностями, может соприкасаться с миром мертвых и оставаться живым, при этом его миссией является побе-

да не только над общим мировым злом, но и процесс внутренней трансформации как победа над своей темной стороной. Сам сюжет, характерная трансформация героя уже указывают на архетипические черты возрождения. Отечественный культуролог О.В. Строева подчеркивает: «...благодаря архетипу героя мифологическое сознание нейтрализует бинарную оппозицию “жизнь — смерть”, в чем К. Леви-Стросс видел главную его функцию. Библейский миф о воскресении Христа также можно рассматривать как проявление трансформированного архетипа героя, в образе которого отражаются архаические представления о воскресающем и умирающем боже» [7, с. 118]. Примером таких героев в новостных сюжетах могут быть как люди, спасшие других (военные, медики, волонтеры, добровольцы), так и вернувшиеся к благополучной жизни после испытаний (болезней, бедствий и др.).

В статье «Архетип мифологического героя в новостных сюжетах о пандемии Covid-19» мы анализируем образ врача, который сражается с мировым злом (новым заболеванием), при этом пересекает так называемую «красную зону» — отделение с пациентами и сохраняет собственную жизнь; он обладает знаниями как некой сакральной силой и носит белый халат как опознавательный предмет [3]. Безусловно, информационные темы борьбы с пандемией или другими заболеваниями заключают в себе архетип Возрождения, который, помимо сюжетных особенностей и наличия героя, воплощается через множество *специфических символов*. После снятия социальных ограничительных мер мы видим сюжеты о людях, которые возвращаются к обычной жизни: «Визуально показана атмо-

сфера праздника, достатка, безопасности и возвращения к прежней жизни. Толпа людей без масок идет по Камергерскому переулку навстречу вернувшейся жизни. Подсознательно зритель считывает визуальные символы, у него возникают соответствующие мысли: планета спасена, жизни ничего не угрожает, и любой человек может так же, как и прохожие на телевизоре, выйти на улицу и присоединиться к общему празднику» [3, с. 127].

Как мы видим, возрождение не всегда связано с чем-то потусторонним и таинственным при визуальном воплощении, оно может присутствовать в бытовых темах, выражаться через обыденные символы, а сам процесс возрождения происходит внутри зрителя. Для обнаружения этого архетипа нам необходимо определить предшествующее состояние объекта, сам процесс трансформации и воплощение в ином виде. М.А. Радаев выявляет архетип Рая в кинематографе через следующие символы: «В каждом из трех сериалов² представлен рай свой, оригинальный, но вместе с тем и всегда узнаваемый. <...> Он предстает перед нами всякий раз в иной трактовке — то как изобилие еды в заброшенном немецком хранилище, случайно обнаруженном штрафниками, то в облике пышнотелой гурии, стремящейся ублажить праведника Сологдина в “шарашке”, то как рай потерянный, из которого изгоняет одесситов карающий Жуков» [6, с. 34]. Данная интерпретация визуального образа близка нашему исследованию, при этом мы разделяем архетип Рая как воплощение изобилия и архетип Возрождения как визуализацию пере-

2 М.А. Радаев рассматривает многосерийные фильмы «Штрафбат», «В круге первом», «Ликвидация».

воплощения или возобновления процесса. Как известно, Юнг определяет пять форм возрождения, каждую из которых мы рассмотрим отдельно, для выявления соответствующих черт в новостных сюжетах.

ПЕРЕНОСНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Данная форма архетипа Возрождения наиболее свойственна экранной культуре, и мы рассматриваем ее по четкому определению Юнга: «...участие в процессе, ритуале трансформации, происходящем вне личности. Человек лишь присутствует или принимает участие в ритуале превращения, уже благодаря одному своему присутствию разделяя божественную благодать» [9, с. 159].

Вспомним сюжеты о религиозных праздниках или непосредственно трансляции богослужений. Отметим, что часто на службе присутствуют первые лица государства, что может благоприятно сказываться на их имидже, внушающем большее доверие за счет совместного ритуала, в котором публичные персоны и зрители оказываются равны. Кроме этого, зритель наблюдает за ритуалом во время трансляций спортивных мероприятий, которые также позволяют пройти через обновление. При этом спортсмен (или команда) выступает в образе героя, воплощая архетип Предвечного младенца, о котором мы писали выше. Через демонстрацию сверхспособностей человека создаются условия для психологического обновления зрителя через катарсис. В эту категорию мы можем отнести трансляцию военных парадов и другие информационные темы, за которыми принято следить в режиме реального времени.

Например, в 2021 году за этапами полета в космос актрисы Юлии Пересильд следило множество телевизионных каналов. В.В. Марусенков в статье «Образ космоса на современном экране как опыт мифотворчества» рассматривает художественный фильм реж. К. Шипенко «Вызов», основу которого составляют кадры реального полета в космос актрисы. Исследователь отмечает: «Пока же Евгения³ работает над будущей операцией по спасению космонавта, а возможные претенденты на полет в космос по тем или иным причинам снимаются с дистанции. И зритель понимает, что полет — это не возможность каждого, полет в космос — это прерогатива избранных, и вот этим избранным зритель хочет увидеть Евгению. Между ним и образом, который создает Юлия Пересильд, возникает то неуловимое, что помогает зрителю проникнуть в художественное пространство фильма. То, что даст возможность испытать чувство своего собственного полета в неизведанное» [4, с. 74].

Вспомнив информационное освещение полета, прямую трансляцию старта и приземления за два года до выхода фильма, мы можем констатировать процесс переносного возрождения самого зрителя. Сюжет⁴ о приземлении сопровождается прямым включением с места события. Ю. Пересильд и К. Шипенко окружены группой врачей и специалистов, на этом визуальный ряд практически ограничен

3 Евгения Беляева — главная героиня фильма «Вызов» в исполнении Ю. Пересильд.

4 Сюжет Первого канала «Кульминация грандиозной миссии “Вызов”: Юлия Пересильд и Клим Шипенко вернулись на Землю». URL: https://www.1tv.ru/news/2021-10-17/414848-kulminatsiya_grandioznoy_missii_vyzov_yuliya_peresild_i_klim_shipenko_vernulisi_na_zemlyu.

довольно длительное время, что не характерно для новостного репортажа. Чистое голубое небо и сухая желтая трава создают атмосферу другого, все еще «космического» измерения. Из-за технических трудностей прямого включения мы видим операторское искажение линии горизонта, что добавляет уникальности кадрам. Капсула космического корабля выглядит об-

горевшей, искривившейся, что является визуальным свидетельством тяжести процесса. Белые цветы в руках актрисы-космонавта служат символом возрождения. Ангельская чистота хризантем на фоне голубого неба подчеркивается контрастным действием — Пересильд протирают руки, символически очищая от перенесенного испытания.



Рис. 1,2. Кадры из сюжета «Кульминация грандиозной миссии “Вызов”: Оля Пересильд и Клим Шипенко вернулись на Землю». Первый канал

За визуализацией других форм возрождения, которые мы рассмотрим как самостоятельные художественные образы, зритель также лишь наблюдает, а переживают лично их непосредственно герои сюжетов.

ВОЗРОЖДЕНИЕ (ОБНОВЛЕНИЕ)

К.Г. Юнг дает этой форме следующее определение: «Возрождение возможно без изменения существа, так как личность, переживающая обновление, не изменяется по своей природе, а заживление, укрепление или улучшение происходит только с ее отдельными функциями или частями» [9, с. 159]. В данном случае мы можем рассматривать проявление архетипа как некое усовершенствование чего-либо. Например, сюжеты о реновации объектов (открытие новых станций метро как усовершенствование системы транспорта и социально значимых объектов как улучшение качества жизни в целом).

В сюжете⁵ об открытии московских поликлиник после реконструкции мы видим кадры отремонтированного здания, которые сопровождаются комментариями корреспондента: «понятная навигация», «красивые светлые кабинеты», «ультрасовременное оборудование», «в коридорах просторно». Посетитель дает интервью: «Несравненно с тем, что было». При этом кадров разрушенного здания до ремонта мы не видим. Вероятно, для того чтобы не формировался негативный образ медицинского учреждения. Однако слова «не будет больше бумажных медицинских карт с неразборчивым подчерком» сопровождают кадры разваливающихся стопок с бумагами.

5 Сюжет Первого канала «Сразу три столичные поликлиники после масштабной реконструкции начнут прием с 12 сентября» от 9.09.2022. URL: https://www.1tv.ru/news/2022-09-09/437441-srazu_tri_stolichnye_polikliniki_posle_masshtabnoy_rekonstruktsii_nachnut_priem_s_12_sentyabrya.



Рис. 3. Кадр из сюжета «Сразу три столичные поликлиники после масштабной реконструкции начнут прием с 12 сентября». Первый канал



Рис. 4. Кадр из сюжета «Сразу три столичные поликлиники после масштабной реконструкции начнут прием с 12 сентября». Первый канал

В эту же категорию архетипа Возрождения мы можем отнести сюжеты об улучшении жизни конкретно взятой семьи или человека. В начале репортажа⁶ о предоставлении жилья пострадавшим от наводнения в Тюменской области мы видим кадры разрушенного деревянного дома. «Вот досюда была вода», — показывает герой отметку выше окна. Далее идут кадры торжественного вручения ключей от квартиры, люди проходят в чистые, светлые помещения.

В данных сюжетах мы видим ключевой элемент этой формы возрождения: переход из одного состояния в другое, визуальный ряд строится в системе оппозиции: «было — стало». Если Юнг обозначает это как: «...превращение смертного существа в бессмертное, телесного в духовное или человеческого

в божественное» [9, с. 159], то в нашем случае происходит переход от устаревшего к современному, от разрушения к созиданию.

ВОСКРЕШЕНИЕ

К.Г. Юнг описывает эту форму как: «... восстановление человеческой жизни после смерти. Здесь присутствует новый элемент — элемент изменения, трансформации или трансмутации бытия человека. Изменение может быть существенным в том смысле, что воскрешенное существо становится иным и несущественным, когда изменяются только общие условия его существования, т. е. когда человек оказывается в другом месте или в иначе устроенном теле. Воскрешено может быть физическое тело, как в христианском вероучении. На более высоком уровне этот процесс понимается уже не в таком грубо материальном смысле; предполагается, что воскресение из мертвых связано с восхождением

6 Сюжет Первого канала «Пострадавшие от наводнения жители Тюменской области получили новое жилье». URL: <https://rutube.ru/video/ec00411e8f74f7309fd4c049b0344c8d/?ysclid=mfcqml8x1q31493277>.

corpus glorificationis, “тонкого тела”, в состояние нетленности» [9, с. 159].

В данном случае предмет, визуализирующий возрождение, должен претерпевать не просто улучшение, как в предыдущей форме, а именно кардинальное изменение. Процесс, который безвозвратно «замирает», а далее возобновляется вновь, но уже в измененном состоянии. Мы можем это проследить в сюжетах о *воздвижении памятников погибшим*: жизнь человека прерывается, но воскрешение происходит в иной форме — через увековечивание памяти.

Кроме этого, в *материалах об археологических находках* мы можем увидеть архетип Возрождения. В Иркутской области были найдены кости мамонта. Визуальное освещение этой темы начинается с кадров⁷ раскопок. Буквально из-под земли вынимают сотрудники ценный артефакт. Физическая жизнь животного, завершенная несколько тысяч лет назад, возобновляется в качестве музейного экспоната.

Рассмотрим другой сюжет. Картина Пабло Пикассо висела в доме недалеко от Неаполя более пятидесяти лет, однако подлинником ее признали совсем недавно, благодаря чему картина неизвестного художника возродилась в качестве шедевра гения, о чем повествовали информационные сюжеты⁸.

Повествуя о более раннем местонахождении картины, корреспондент от-

мечает: «...свернутый холст пылился в подвале на острове Капри». Символично то, что картину достали из-под земли, однако кадров этого мы не видим и конструирование архетипа Возрождения происходит через речевую форму.

ПЕРЕСЕЛЕНИЕ ДУШ (МЕТЕМПСИХОЗ)

О такой форме возрождения, как переселение душ, Юнг пишет следующее: «Согласно этому воззрению, жизнь человека продлевается во времени посредством различных телесных воплощений; или, с другой стороны, представляет собой последовательную цепь событий, прерываемую различными перевоплощениями» [9, с. 158].

Мы видим особенность этой формы архетипа в трансляции определенной преемственности, а именно следованию одной идее через поколения. Созданию этой формы способствуют *сюжеты о захоронении* останков неизвестных солдат, в которых подчеркивается связь с предками, почитание истории, тем самым происходит возрождение общих ценностей.

В *репортажах о волонтерах* мы также находим визуализацию продолжения жизни, воплощенной в другой личности. В сюжете⁹ о сборе мусора на горе волонтер отвечает на вопрос: «Почему хочу участвовать? Потому что с экологией начинается наш мир». При этом мы видим горный пейзаж, ассоциирующийся с вечностью.

7 Сюжет «Под Иркутском нашли кости шерстистого носорога, а в США хотят воскресить мамонтов». Россия 1. URL: https://smotrim.ru/video/2337906?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign=serp.

8 Сюжет «Картину Пикассо нашли в подвале в Италии». Пятый канал. URL: https://rutube.ru/video/434455a5ee22cd522b9905d3d794fd88/?ysc_lid=mfcux8u2a5391039723.

9 Сюжет «Экофестиваль “Чистая гора” проходит в КБР». Вести. Кабардино-Балкария. URL: https://smotrim.ru/video/3016389?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign=serp.



Рис. 5. Кадр из сюжета «Экофестиваль «Чистая гора» проходит в КБР». Вести. Кабардино-Балкария. Россия 1

Люди, которые заботятся о животных, также воплощают идею о некотором переселении души, как способности увидеть энергию жизни в другом теле. В сюжете о приюте¹⁰ волонтер называет собачку подопечным и рассказывает историю его жизни: «Вот, например, Сван. Его хозяин бросил. Он потерялся, попал в приют. Нашли хозяина. Хозяин сказал: «Он больше не нужен, оставьте себе». Визуально показана доверительная связь: собака лижет руки волонтеру, который ее гладит.

Трансляция идеи о необходимости заботы об экологии во благо будущих поколений пронизывает большинство сюжетов про волонтеров. Д. Гунай и некоторые другие исследователи, анализируя британские медиа, отмечают, что новости об угрожающих климатических изменениях часто воспринимаются зрителями как события из других частей мира или относятся к проблемам будущего.

¹⁰ Сюжет «Приют для собак в Москве закроют: слухи или страхи». Телеканал 360. URL: <https://rutube.ru/video/4cc75447223e946915f33c7f88e211bd/>.

Причина этому — стратегии визуальной коммуникации, формирующие ложное ощущение безопасности. Ученые предлагают визуально демонстрировать связь изменений климата с последующими стихийными бедствиями: «...увязать стихийные бедствия с изменением климата с помощью использования впечатляющих визуальных эффектов, таких как изображения людей и животных, страдающих от последствий изменения климата в географической близости от зрителей. Не менее важно предоставить информацию о том, кто именно страдает и где произошла катастрофа, тем самым делая изображения более конкретными для зрителей» [11].

ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ

По Юнгу, форма «перевоплощение»: «... предполагает непрерывность личности и способность помнить предыдущие жизни, как правило, означает возрождение в человеческом теле» [9, с. 158]. В этом случае мы видим тесную связь с пре-



Рис. 6. Кадр из сюжета «Десятилетний шахматист Шогджеев стал самым молодым международным мастером». НТВ

дыущей формой «переселение душ», которую в контексте медиа мы назвали «преемственность». Поскольку отличительной чертой этой формы, по Юнгу, является «непрерывность личности», сконцентрируемся на идее «припоминания информации» в пределах одного тела.

В сюжете о шахматисте¹¹ мы видим, как десятилетний ребенок выигрывает у взрослых людей. В другом репортаже четырехлетний мальчик Тамерлан знает алфавит 40 азбук и, отвечая на вопрос корреспондента¹², говорит, что не любит играть в машинки, а предпочитает буквы. Эти примеры транслируют несоответствие внешнего и внутреннего, формируя образ перевоплощения или вечного возрождения.

Темы изменения внешности, пластических операций, стандартов красоты также отсылают нас к этой форме возрождения. Например, информация о людях, которые с помощью хирургии делают себя похожими на животных или монстров, поддерживает ассоциативную связь с перевоплощением самой личности. Кроме этого, современные стандарты красоты формируются под воздействием визуальных образов медийных персон, многие из которых выглядят намного моложе своих лет. Ф. Лу и С. Чия исследуют механизмы восприятия в системе культуры селфи в американском обществе [10]. Проведя эксперимент, в котором приняли участие 428 женщин, ученые приходят к выводу, что изображения моделей формируют культурные идеалы красоты, которые искусственны по своей природе. Новый эфирный образ становится реальностью, к которой начинает стремиться большинство женщин, прибегая к различным средствам, в том числе пластической хирургии. Мы могли

11 Сюжет «Десятилетний шахматист Шогджеев стал самым молодым международным мастером». НТВ. URL: <https://www.ntv.ru/novosti/2926627>.

12 Сюжет «Мальчик-алфавит из Казани стал местной знаменитостью». Первый канал. URL: https://www.1tv.ru/news/2019-10-20/374261-malchik_alfavit_iz_kazani_stal_mestnoy_znamenitostyu.

бы отнести этот пример к форме «возрождение» («обновление») как пример улучшения части целого, но в данном случае мы видим здесь перевоплощение как факт сохранения внутренней информации в новом теле. Так происходит формирование образа вечной молодости, следовательно, вечной жизни.

АНТИВОЗРОЖДЕНИЕ

Помимо позитивных примеров трансляции архетипа Возрождения, которые благоприятно влияют на общее эмоциональное состояние зрителей, мы видим примеры противоположной тенденции, когда долгожданное спасение не происходит. Например, в августе 2025 года СМИ более 14 дней следили за спасением альпинистки Н. Наговициной, которая из-за травмы не смогла спуститься с горы. На видео, снятом с коптера,

мы видим¹³ палатку альпинистки, расположенную на самом пике горы. Эти кадры стали символом неоправдавшейся надежды на спасение.

Информационные сюжеты о процессе спасения, который занимает не один день, оказывают большее эмоциональное воздействие на зрителя, так как погружают зрителя в ситуацию ежедневно на протяжении длительного времени. Зрители, следящие за подробностями длительно, оказываются лишены счастливого финала и в результате переживают негативное состояние антикатарсиса. Такое состояние мы можем получать от новостей о гибели заложников, которые несколько дней находились в заточении, или отсутствии выживших при взрывах газа в доме, которых также искали длительно.

13 Сюжет «Любовь и смерть на высоте семи тысяч метров: история альпинистки Натальи Наговициной». Пятый канал. URL: <https://dzen.ru/video/watch/68aa9fdc8eada37e498943f4>.



Рис. 7. Кадр из сюжета «Любовь и смерть на высоте семи тысяч метров: история альпинистки Натальи Наговициной». Пятый канал

В свою очередь, информационные темы с протяженным во времени спасением и положительным финалом также оказывают наиболее сильное воздействие. Мы можем привести пример спасения кота в Санкт-Петербурге, которое заняло семь дней¹⁴; спасение детей с монахом при затоплении пещеры, которые находились в заключении без продовольствия три дня и были спасены при помощи аквалангистов¹⁵. Пример 2008 года — освобождение из добровольного заключения в подземной пещере людей, готовящихся к концу света¹⁶. Отметим, что заточение продолжалось несколько месяцев.

Сами новостные программы, как регулярно транслируемое аудиовизуальное произведение, не только формируют информационный климат общества, но и за счет технических средств позволяют «приблизиться» к насыщенным событиям мира, находясь дома, что становится особенно актуально для лиц, находящихся в социальной изоляции. «Анализ подчеркивает важную роль новостей в снижении чувства социальной изоляции, особенно для тех, кто проводит больше времени в одиночестве, и пожилых людей с когнитивными нарушениями. <...> Мы предполагаем, что это связано с привычным,

предсказуемым и кратким характером новостей», — подчеркивают К. Фишер, С. Парк, Дж. Ли и др. в научной статье [12, с. 184].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проанализировав ряд информационных сюжетов, мы находим семиотические признаки мифологической конструкции как части коллективного бессознательного. В результате исследования мы подтверждаем научную гипотезу: для поддержания благоприятного информационного климата СМИ используют воплощение архетипа Возрождения на телевизионных экранах.

Пять форм возрождения создаются через ряд символов, зачастую тривиальных и формирующих образ через совокупность сюжетной основой информационной темы и поведенческими стратегиями героев репортажей. В большинстве случаев мы имеем дело с «переносным возрождением», когда зритель наблюдает за ритуалом и через катарсис обновляется сам. Однако такие специфические характеристики, как «улучшение», «изменение», условное «переселение души», «перевоплощение», являются основой многих новостных сюжетов.

Данные выводы говорят о том, что телевидение играет важную роль в производстве смыслов и конструировании окружающей действительности. Сюжеты о трагических событиях подтверждают факт присутствия смерти как одного из главных страхов человека, но вместе с тем становится очевидным, что только этот процесс может обозначить и факт жизни как визуальное свидетельство бесконечного возрождения.

14 Статья «Израненный пленник. Кота Маркиза с набережной Фонтанки прооперировали». Аргументы и факты. 04.08.2025. URL: <https://spb.aif.ru/society/izranenny-plennik-kota-markiza-s-naberezhnoy-fontanki-prooperirovali?ysclid=mgxq8nk8at197167164>.

15 Статья: «Они невероятно сильные: с чем столкнулись дети в пещере». Газета.ru. 10.07.2018. URL: <https://www.gazeta.ru/social/2018/07/10/11832391.shtml?ysclid=mgxqfke8y332971034>.

16 Сюжет «Сектанты не дождались Апокалипсиса». НТВ. 16.05.2008. URL: <https://www.ntv.ru/novosti/132317/?ysclid=mgxqkuk2s9657539262>.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Мифология. М.: Академический проект, 2014. 351 с.
2. Бодрийяр Ж. Общество потребления. М.: АСТ, 2020. 319 с.
3. Лаврова Е.Н. Архетип мифологического героя в новостных сюжетах о пандемии Covid-19 / Наука телевидения. 2024. Т. 20, № 1. С. 119–134. DOI 10.30628/1994-9529-2024-20.1-119-134. EDN YEAFSL.
4. Марусенков В.В. Образ космоса на современном экране как опыт мифотворчества // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16, № 2. С. 70–79. DOI 10.69975/2074-0832-2024-60-2-70-79 EDN CKZROJ.
5. Прожико Г.С. Миф о достоверности хроники войны // Проблемы истории и теории документального кино: сб. ст. М.: Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова, 2023. С. 108–119. EDN WCCAOK.
6. Радаев М.А. Тоталитарный режим в зеркале телесериала: архетип Рая и диалектика государства // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17, № 1. С. 28–41. DOI 10.69975/2074-0832-2025-60-1-28-41.
7. Строева О.В. Архетип Героя в контексте неомифологизма современной экранной культуры // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11, № 2 (40). С. 116–126. EDN OMMGIP.
8. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Акад. проект, 2000. 224 с.
9. Юнг К.Г. Душа и миф: Шесть архетипов. М.: ЗАО «Совершенство»; Киев: Порт-Рояль, 1997. 382 с.
10. Lu F., & Chia S. Real versus ideal: How selfies drive young women's endorsement of beauty ideals to enhance cosmetic surgery intentions. *Communication and the Public*. 2025. DOI 10.1177/20570473251334841.
11. Günay D., Yenen Aytekin Ö., & Melek G. Visual framing of climate change during natural disasters at home and abroad: an analysis of British news. *Visual Communication*, 2025. 0(0). DOI 10.1177/14703572251320304.
12. Fisher C., Park S., Lee J.Y., Holland K., & John E. Older people's news dependency and social connectedness. *Media International Australia*, 181(1), 183–196. 2021. DOI 10.1177/1329878X211006497.

REFERENCES

1. Bart, R. Mifologii [Mythology]. Moscow, Akademicheskij proekt, 2014. 351 p. (In Russ.)
2. Bodriyiar, Zh. Obshhestvo potrebleniya [Consumer Society]. Moscow, AST Publ., 2020. 319 p. (In Russ.)
3. Lavrova, E.N. Arxetip mifologicheskogo geroya v novostnyx syuzhetax o pandemii Covid-19 [The Archetype of a Mythological Hero in News Stories about the Covid-19 Pandemic], Nauka televideniya, vol. 20. no. 1, 2024, pp. 119–134. DOI 10.30628/1994-9529-2024-20.1-119-134. EDN YEAFSL. (In Russ.)
4. Marusenkov, V.V. Obraz kosmosa na sovremennom e'krane kak opy't mifotvorchestva [The Image of Space on the Modern Screen as an Experience of Myth-making], Vestnik VGIK, vol. 16, no. 2, 2023, pp. 70–79. DOI 10.69975/2074-0832-2024-60-2-70-79. EDN CKZROJ. (In Russ.)
5. Prozhiko, G.S. Mif o dostovernosti xroniki vojny` [The Myth of the Authenticity of the War Chronicle]. Problemy' istorii i teorii dokumental'nogo kino: Sbornik statej [Problems of the history and theory of documentary films]. Moscow, Vserossijskij gosudarstvennyj universitet kinematografii im. S.A. Gerasimova Publ., 2023, pp. 108–119. EDN WCCAOK. (In Russ.)
6. Radaev, M.A. Totalitarnyj rezhim v zerkale teleseriala: arxetip raya i dialektika gosudarstva [The Totalitarian Regime in the Mirror of a TV Series: The Archetype of Paradise and the Dialectics of the State], Vestnik VGIK, vol. 17, no. 1, 2025, pp. 28–41. DOI 10.69975/2074-0832-2025-60-1-28-41. (In Russ.)

7. Stroeva, O.V. Arxetip geroya v kontekste neomifologizma sovremennoj e`krannoj kul`tury` [The Hero Archetype in the Context of the Neomythologism of Modern Screen Culture], vol. 11. Vestnik VGIK, no. 2(40), 2019, pp. 116–126. EDN OMMGIP. (In Russ.)
8. E`liade, M. Aspekty` mifa [Aspects of the Myth]. Moscow, Akad. proekt Publ., 2000. 224 p. (In Russ.)
9. Yung, K.G. Dusha i mif: Shest` arxetipov [Soul and Myth: Six Archetypes]. Moscow, ZAO Sovershenstvo Publ.; Kiev, Port-Royal` Publ., 1997. 382 p. (In Russ.)
10. Lu, F., & Chia, S. Real versus ideal: How selfies drive young women's endorsement of beauty ideals to enhance cosmetic surgery intentions. *Communication and the Public*, 2025. DOI 10.1177/20570473251334841.
11. Günay, D., Yenen Aytekin, Ö., & Melek, G. Visual framing of climate change during natural disasters at home and abroad: an analysis of British news, *Visual Communication*, 2025. DOI 10.1177/14703572251320304.
12. Fisher, C., Park, S., Lee, J.Y., Holland, K., & John, E. Older people's news dependency and social connectedness, *Media International Australia*, 2021, no. 181 (1), pp. 183–196. DOI 10.1177/1329878X211006497

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **12.09.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **02.10.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **03.10.2025**

Особенности продюсирования визуального контента в цифровую эпоху



М.И. Косинова¹

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

ORCID ID: 0000-0002-3517-3484

kosimarina@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается роль и функции продюсера в современных креативных индустриях. Приводится типология продюсеров в современном медиапространстве. Рассматривается такое понятие, как «трансмедийное продюсирование». Анализируются обязанности и компетенции продюсера в условиях цифровизации, а также современные подходы к продюсированию визуального контента. Исследуются тенденции и вызовы современной креативной индустрии, актуальные тренды в визуальном продюсировании.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

продюсирование, продюсер, цифровизация, креативные индустрии, медиаиндустрия, визуальный контент

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Косинова М.И. Особенности продюсирования визуального контента в цифровую эпоху // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 4. С. 160–170.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-160-170>

¹ Марина Ивановна Косинова

кандидат философских наук, доцент, старший научный сотрудник НИИКК ВГИКа.

AuthorID: 57220963153

Specifics of Visual Content Production in the Digital Age

Marina I. Kosinova¹

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

ORCID ID: 0000-0002-3517-3484

kosimarina@yandex.ru

ABSTRACT

The article examines the role and functions of a producer in modern creative industries. It provides a typology of producers in the modern media space. The concept of transmedia production is considered. The article analyzes the responsibilities and competencies of a producer in the context of digitalization, as well as modern approaches to visual content production. The article looks at the trends and challenges of the modern creative industry, as well as current trends in visual content production.

keywords

production, producer, digitalization, creative industries, media industry, visual content

for citation

Kosinova M.I. Features of visual content production in the digital age. *Vestnik VGIK*, vol. 17, no. 4, 2025, pp. 160–170. (In Russ.) <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-160-170>

¹ **Marina I. Kosinova**

Cand. Sci. (Philosophy), Associate Professor, Senior Researcher, Research Institute of Cinematography and Film Education, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK). AuthorID: 57220963153

ВВЕДЕНИЕ

Создание визуального контента в креативных индустриях давно стало неотъемлемой частью медиапроизводства, маркетинга, культурных и образовательных проектов. Сегодня визуальная индустрия стремительно меняется: процессы, которые ранее требовали участия дизайнеров, иллюстраторов, фотографов и технических специалистов, теперь могут быть частично или полностью автоматизированы с помощью нейросетей.

В новых условиях именно продюсер становится ключевой фигурой, способной оценить, где и как использовать возможности нейросетей для создания визуального продукта без потери качества и смысла, открывая тем самым новые горизонты на стыке управления и визуального творчества.

Актуальность исследования обусловлена стремительным развитием цифровых технологий и массовым внедрением искусственного интеллекта в процессы создания визуального контента. Особен но активно эти процессы происходят в креативных индустриях, где генеративные нейросети становятся инструментом, меняющим традиционные подходы к организации и управлению визуальными проектами. По данным аналитического отчета «Культура и культурные индустрии в РФ: Аналитика 2018–2020» [4], цифровизация отрасли сопровождается ростом числа ИИ-решений, опережающим темпы других секторов экономики, что подтверждает актуальность поиска новых организационных и продюсерских моделей.

Проблематика исследования связана с недостаточной проработанностью управленческих механизмов использования нейросетей в визуальном производстве.

При активном росте числа пользователей ИИ-инструментов остаются открытыми вопросы авторства, визуального качества, юридической безопасности и стратегического управления контентом.

СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К ПРОДЮСИРОВАНИЮ ВИЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТА

Продюсирование как понятие сформировалось на стыке творческой и управленческой деятельности. На раннем этапе своей истории продюсер в кино и телевидении выполнял преимущественно функции администратора — обеспечивал организацию съемочного процесса, распределение бюджета и подбор команды. Однако в условиях стремительно меняющейся медиасреды и цифровой трансформации продюсерская деятельность расширила свои рамки и обрела новые смыслы.

Современное определение продюсирования включает в себя не только координацию творческого процесса, но и стратегическое планирование, маркетинг, управление авторскими правами, подбор технологических решений и взаимодействие с аудиторией. Продюсирование — это целенаправленная деятельность по организации, управлению и координации всех этапов создания, продвижения и распространения медиапродукта, включающая стратегическое планирование, подбор и формирование команды, обеспечение финансирования, контроль качества, управление рисками и ответственность за достижение творческих и коммерческих целей проекта [7].

В креативных индустриях продюсер — это медиатор между идеей и ее реализацией. Он формирует команду, определяет

технологическую платформу, подбирает инструменты и выстраивает логику производственного процесса. Его роль заключается в том, чтобы объединить творческие и бизнес-цели в одном проекте, что особенно актуально в сфере визуального контента [8].

Ключевая особенность продюсирования визуального контента заключается в необходимости учитывать как художественную составляющую изображения, так и его маркетинговую и коммуникационную функцию. Визуальный продукт — будь то обложка альбома, визуал для соцсетей, рекламный макет или CGI-графика — должен одновременно быть выразительным, целевым и технологически адаптируемым к различным медиаплатформам.

Функции продюсера варьируются в зависимости от типа проекта, но можно выделить универсальные компетенции: стратегическое и креативное планирование, бюджетирование и финансовый контроль, организация командной работы, выбор технических решений, обеспечение юридической и авторской безопасности проекта, разработка сценариев визуального развития и форматов подачи.

Типология продюсеров в современном медиапространстве достаточно разнообразна и отражает специфику продакшена, функциональные обязанности и степень креативной вовлеченности. С точки зрения современной классификации можно выделить следующие основные типы продюсеров.

Таблица 1. Типология продюсеров в креативных индустриях
(сост. автором на основе [2], [3], [7])

Тип продюсера	Основные функции	Контекст применения в ИИ-продакшне
Исполнительный продюсер	Финансирование, стратегическое управление	Определяет цели и бюджет проекта, принимает решения о внедрении ИИ-инструментов
Креативный продюсер	Работа с идеей, визуальным стилем, сторителлинг	Формирует стилистику и промпты для нейросети, определяет визуальную логику
Линейный продюсер	Организация процесса, логистика, контроль сроков	Планирует интеграцию ИИ в производственный цикл, следит за дедлайнами
Диджитал-продюсер	Адаптация контента под цифровые платформы	Тестирует ИИ-генераторы, управляет публикацией и платформенной адаптацией
Бренд-продюсер	Формирование и поддержание визуальной айдентики бренда	Использует нейросети для создания визуалов в рамках бренд-стратегии
Контент-куратор	Отбор и организация визуального материала	Формирует галереи из ИИ-генераций, готовит подборки креативов
Стратег визуальных коммуникаций	Разработка системы визуального языка	Создает визуальные сценарии и формулирует стиль проекта с использованием ИИ

Многообразие ролей демонстрирует, насколько многогранной стала продюсерская профессия. Продюсер визуального контента в XXI веке — это не просто организатор процесса, а ключевой архитектор медиапроекта, на котором лежит ответственность за успешную коммуникацию между авторской идеей, технологиями реализации и интересами аудитории [2].

С переходом от линейного потребления информации к мультиплатформенному появилась необходимость адаптировать продюсерскую работу к новым условиям. Уже недостаточно создать один продукт для одной аудитории — современный визуальный контент живет одновременно в разных социальных сетях: VK, YouTube, TikTok, на сайтах и в диджитал-витринах. Это требует от продюсера новой логики организации контента и понимания среды, в которой он будет размещен.

Одним из значимых направлений стало трансмедийное продюсирование.

Трансмедийное продюсирование [9] — это способ организации медиапроекта, при котором единая сюжетная или смысловая структура распространяется через различные медиаформаты и платформы, а каждый канал раскрывает отдельный аспект или слой общего нарратива, не дублируя другие. В процессе трансмедийного продюсирования продюсер курирует создание контента, логически связанного, но медиаплатформенно разнообразного: от визуалов и видеороликов до текстов, интерактивных элементов и пользовательских практик.

Ключевая особенность данного подхода — вовлеченность аудитории в многоуровневое восприятие проекта, а также стратегическое проектирование «контентной системы», в которой каждый элемент усиливает общее сообщение.

Этот подход основывается на создании единого повествования, которое распространяется через разные медиаформаты и платформы, где каждый элемент дополняет основную историю, а не дублирует ее. Например, один фрагмент истории может быть подан в виде визуального поста в VK, другой — как видеоролик, третий — как статья или подкаст. Все это создает для пользователя эффект вовлеченного участия в контенте.

Появление технологии искусственного интеллекта и нейросетей, которые начинают выполнять часть функций, ранее закрепленных за дизайнерами или специалистами по визуальному оформлению, также оказывает влияние [3]. Продюсеру необходимо интегрировать эти инструменты в производственный процесс, сохраняя контроль за качеством и визуальной целостностью продукта.

Следовательно, подходы к продюсированию становятся все более комплексными, интегративными и технологичными. Современный продюсер должен понимать, как строится визуальная коммуникация, а также быть способным управлять проектом в условиях высокой динамики, мультимедийной среды и постоянного обновления инструментов.

Таблица 2. Современные обязанности и компетенции продюсера
(сост. автором на основе [2], [5], [9])

Компетенция / Обязанность	Содержание и проявление в работе
Стратегическое мышление	Умение проектировать медиапроекты с учетом целей, аудитории и бизнес-задач
Креативное видение	Формулирование идей, визуальных концепций и сценариев коммуникации
Управление командой	Организация работы специалистов, координация и делегирование
Знание цифровых инструментов	Понимание ИИ и других сервисов, платформ визуализации и принципов их работы
Работа с визуальным языком	Понимание визуальной драматургии, композиции, стилистики
Адаптация под платформы	Способность переосмысливать визуал под требования соцсетей, веба, печати
Управление авторскими правами	Знание юридических аспектов использования контента, в т. ч. сгенерированного нейросетями
Коммуникационные навыки	Ведение переговоров, работа с заказчиком и внутренними брифами

Визуальный контент в креативных индустриях сегодня выступает не только как средство коммуникации, но и как самостоятельный продукт со сложной структурой. Он включает в себя изображение, символику, композицию, цветовую систему и ассоциативный ряд — все то, что формирует визуальное восприятие у зрителя. Его значение выходит далеко за рамки эстетики: визуальный контент влияет на узнаваемость бренда, формирует эмоции, способствует вовлечению аудитории и определяет эффективность сообщения [8].

Поэтому продюсеру важно понимать, какой формат наиболее эффективен для конкретной задачи и какие ресурсы необходимы для его реализации. Один и тот же визуальный образ может быть масштабирован на десятки носителей —

от уличной рекламы до интерфейса мобильного приложения. Это требует от продюсера ответа на вопрос: «Как создать визуал, который будет устойчив к трансформациям и при этом сохранит целостность идеи?»

Ответ на этот вопрос носит многогранный характер. Важно не просто определить, как будет выглядеть изображение в изначальной версии, но и заранее предусмотреть сценарии его применения в измененных условиях. Роль продюсера, в первую очередь, заключается в создании условий для его эффективного использования в многоканальной медиасреде, что требует от продюсера интегративного мышления, способности проектировать визуальный продукт как систему взаимосвязанных элементов, а не как статичное произведение.

Потому что визуальный контент — это не просто «картинка», а многослойный инструмент продюсирования, сочетающий в себе эстетику, маркетинг и технологии [7]. Продюсер, работающий с визуальным материалом, выступает как архитектор визуального высказывания, соединяя замысел, аудиторию и медиасреду в единую структуру.

Рассмотрим последние изменения в креативных индустриях. Одно из главных — это сокращение промежуточных этапов и связующих звеньев. Если раньше создание визуального продукта требовало участия целой цепочки специалистов, то сегодня значительная часть этих функций может быть передана цифровым инструментам [3]. Продюсер получил возможность напрямую управлять процессами генерации визуала, тестирования макетов, настройки форматов. Появились сервисы для быстрой коллaborации, облачные библиотеки визуальных решений, платформы автоматизации рутинных задач.

Параллельно изменились и требования к компетенциям продюсера. Теперь ему необходимо не только уметь управлять командой и бюджетом, но и разбираться в инструментах: знать, как работает генеративная нейросеть, какие существуют форматы экспорта изображений, как применять аналитические данные для оптимизации визуала. Это привело к появлению нового типа специалиста — цифрового продюсера, сочетающего в себе креативный подход и технологическое мышление [6].

Цифровизация усилила важность пользовательского опыта и аналитики. Кажд-

ый визуальный элемент теперь может быть измерен: сколько времени пользователь на него смотрел, нажал ли, прокомментировал ли. Это позволяет продюсеру рационально оценивать эффективность контента и корректировать его в режиме реального времени.

Цифровая трансформация медиапроизводства не исключила человека из продюсерского процесса, но изменила его роль. Продюсер перестал быть только координатором и стал аналитиком, стратегом, дизайнером коммуникационных решений. Это повысило ценность интегративного мышления и способности к обучению новым инструментам.

Следовательно, цифровизация изменила не только технические инструменты, но и методологию управления креативными проектами. Продюсерская деятельность все чаще строится на гибких моделях, заимствованных из сфер дизайна-мышления, проектного менеджмента и арт-менеджмента. Анализ современных публикаций, включая труды В.В. Покидко [9], С.Д. Косухиной [3], а также коллективные научные работы по креативным индустриям [2], позволяет обобщить ряд наиболее востребованных подходов, применяемых в цифровом визуальном продюсировании.

Ниже представлена обобщенная таблица (табл. 3), включающая подходы, описанные как в академических, так и в прикладных источниках. Эти подходы формируют основу для адаптивного и человекоцентричного управления визуальными проектами, особенно при работе с инструментами искусственного интеллекта.

Таблица 3. Современные подходы к продюсированию визуального контента
(сост. автором на основе [2], [3], [9])

Подход	Суть подхода	Применение в продюсировании визуального контента
Agile-продюсирование	Поэтапная реализация проекта с возможностью оперативной корректировки	Быстрая адаптация визуального ряда по реакции аудитории
Дизайн-мышление	Ориентация на пользователя и его восприятие	Создание визуалов на основе эмпатии и UX-инсайтов
Проектно-модульный подход	Работа с блоками, которые легко масштабируются и заменяются	Адаптация визуального контента под разные платформы
Кейс-ориентированный подход	Фокус на задачу и целевое решение	Создание уникального визуала под конкретный запрос заказчика
Кураторская модель	Продюсер как медиатор смысла и визуального высказывания	Формирование культурно значимых визуальных образов

Каждая из этих моделей может использоваться как отдельно, так и в комбинации, в зависимости от целей проекта и его масштабов. Современный продюсер должен свободно оперировать методами и инструментами, выстраивая индивидуальную архитектуру продюсирования.

Следует также отметить распространение так называемого интегративного подхода [9], при котором продюсер не делит задачи на творческие и технические, а воспринимает визуальное продюсирование как единую систему, где каждый этап связан с другим.

Следовательно, выбор подхода сегодня определяется не столько жанром или платформой, сколько типом задачи, вовлечённой командой и скоростью обратной связи с аудиторией. Это делает продюсирование визуального контента гибким, адаптивным и глубоко зависящим от компетенций конкретного продюсера.

ТЕНДЕНЦИИ И ВЫЗОВЫ СОВРЕМЕННОЙ КРЕАТИВНОЙ ИНДУСТРИИ

К ключевым вызовам, с которыми сталкивается продюсер сегодня, относятся:

- рост конкуренции,
- автоматизация,
- ИИ,
- фрагментация аудитории,
- рост требований к визуальной уникальности,
- переоценка роли контроля.

Рассмотрим эти вызовы подробнее. Как отмечается в научной статье «Оценка потенциала искусственного интеллекта для развития креативных секторов в РФ» под редакцией Косухиной С.Д. [3], с развитием цифровых инструментов вход в индустрию стал проще, а рынок стал

значительно более насыщенным: теперь конкурировать приходится не только с крупными студиями, но и с независимыми креаторами и небольшими командами, которые создают востребованный контент с минимальными ресурсами. В этих условиях способность быстро находить и реализовывать уникальные идеи становится ключевым фактором успеха.

Кроме того, существенную роль начинает играть автоматизация: все больше рутинных задач (подбор референсов, базовая ретушь, создание простых анимаций) переходит к алгоритмам и нейросетям. Однако это не упрощает работу продюсера — наоборот, требует постоянного освоения новых технологий и грамотной интеграции автоматизации в производственный процесс, чтобы сохранить качество конечного продукта и контроль над проектом.

Следует подчеркнуть и такой вызов как фрагментация аудитории: современные зрители распределены между множеством платформ и форматов, и продюсеру приходится анализировать поведение разных групп, адаптируя контент под разнооб-

разные сценарии потребления. На этом фоне особенно возрастает значение уникальности визуального языка и узнаваемого стиля — поток однотипных материалов порождает у аудитории усталость и делает оригинальность необходимым условием.

Наконец, меняется и сама роль продюсера. Все чаще он выступает не только организатором, но и куратором, который создает условия для творчества команды, делегирует часть решений и обеспечивает пространство для эксперимента [3]. Это требует не только управленческой гибкости, но и развитых коммуникативных и стратегических навыков.

Продолжая анализировать трансформацию профессии, необходимо обозначить основные векторы ее будущего развития. Тренды визуального продюсирования формируются под воздействием технологических инноваций, меняющейся медиаэтики и новых культурных ожиданий аудитории. Ниже представлены ключевые направления, которые оказывают наибольшее влияние на подходы к созданию визуального контента.

Таблица 4. Актуальные тренды в визуальном продюсировании
(сост. автором на основе [3], [9], [2], [10])

Тренд	Описание и влияние на продюсирование
Гиперплатформенность	Продюсеру необходимо адаптировать визуал под десятки форматов — от мобильных лент до иммерсивных медиа
Сторителлизация визуального контента	Даже статичное изображение должно быть частью нарратива, вызывать эмоцию и вовлекать зрителя
Рост роли нейросетей	ИИ становится инструментом ускорения и вариативности генерации, требует от продюсера новых навыков
Переход к персонализации	Продюсеры все чаще адаптируют визуал под узкие сегменты аудитории, основываясь на данных и аналитике
Интердисциплинарность	Продюсер работает на стыке дизайна, ИИ, маркетинга, UX и психологии восприятия

Эти тренды уже формируют новую реальность, в которой визуальный продюсер перестает быть просто координатором, а становится медиастратегом, способным предсказывать и формировать визуальные сценарии будущего.

ВЫВОДЫ

В результате проведенного анализа можно прийти к выводу, что изменения, произошедшие в последнее время в медиаиндустрии, привели к тому, что профессия продюсера стала более динамичной и многогранной, а современные вызовы стали поводом для саморефлексии и профессионального роста.

На сегодняшний день доминирует тренд на универсальность продюсера: от него ожидается понимание не только менеджмента, но и дизайна, монтажа, визуального сторителлинга, анимации, пользовательского интерфейса и нейросетевых алгоритмов. Возрастает ценность гибких навыков или, как их еще называют, «софт скиллов», эмпатии, способности к адаптации, навыков ведения переговоров. Что подтверждает тезис о том, что продюсер будущего — это медиахудожник, аналитик и менеджер в одном лице, способный адаптироваться к вызовам среды и формировать культурно значимые визуальные проекты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Искусственный интеллект в России — 2023: тренды и перспективы. Аналитический доклад. — Yakov & Partners, 2023. 62 с. URL: https://yakov.partners/upload/iblock/c5e/c8t1wrkdne5y9a4nqlcderalwny7xh4/202_31218_AI_future.pdf (дата обращения: 19.08.2025).
2. Как это делается: продюсирование в креативных индустриях: коллективная монография / под ред. А.Г. Качаевой, А. Новиковой, Р. Юркиной. М.: Издательские решения, 2016. 320 с.
3. Косухина С.Д. Оценка потенциала искусственного интеллекта для развития креативных секторов в РФ // Научный Лидер. 2024. № 9 (159). С. 14–22.
4. Культура и культурные индустрии в РФ: Аналитика 2018–2020 / Информационное агентство InterMedia. М., 2020. 112 с. URL: https://eacop.org/wp-content/uploads/2021/01/culture_research_analitika-2020.pdf (дата обращения: 19.08.2025).
5. Мастерство продюсера кино и телевидения: учебник для студентов вузов / под ред. П.К. Огурчикова, В.В. Падейского, В.И. Сидоренко. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2017. 863 с.
6. Аракелян А.М., Воронцова Ю.В., Крысов В.В. Менеджмент творческих индустрий: учебное пособие. М.: ГУУ, 2023. 431 с.
7. Медиапродюсертво в терминах и определениях: словарь / под ред. М.И. Косиновой. М.: Канон-плюс, 2024. 320 с.
8. Основы продюсертства. Аудиовизуальная сфера: учебник для вузов / под ред. Г.П. Иванова, П.К. Огурчикова, В.И. Сидоренко. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2012. 719 с.
9. Покидло В.В. Теоретико-методологические основания продюсирования трансмедийных проектов // Теория и практика медиакоммуникаций. 2017. № 2. С. 17–23.
10. Шевченко С.И. Искусственный интеллект и нейронные сети в рекламной индустрии: новый тренд на автоматизацию и симбиотическое сосуществование человека и технических инноваций. М.: ИНФРА-М, 2023. 224 с.

REFERENCES

1. Iskusstvennyj intellekt v Rossii — 2023: trendy i perspektivy. Analiticheskij doklad [Artificial Intelligence in Russia — 2023: Trends and Prospects. Analytical Report]. Yakov & Partners, 2023. 62 p. Available at: https://yakov.partners/upload/iblock/c5e/c8t1wrkdne5y9a4nqlideralwn7xh4/20231218_AI_future.pdf (Accessed 27 April 2025). (In Russ.)
2. Kachkaeva, A., Novikova, A., Yurkina, R. (eds.) Kak e' doletaetsya: prodyusirovaniye v kreativnyx industriyax: kollektivnaya monografiya [How it's done: producing in the creative industries: a collective monograph]. Moscow, Izdatel'skie resheniya Publ., 2016. 320 p. (In Russ.)
3. Kosuxina, S.D. Ocenka potenciala iskusstvennogo intellekta dlya razvitiya kreativnyx sektorov v RF [Assessment of the Potential of Artificial Intelligence for the Development of Creative Sectors in the Russian Federation]. Nauchnyj Lider, no. 9 (159), 2024, pp. 14–22. (In Russ.)
4. Kul'tura i kul'turnye industrii v RF: Analitika 2018–2020 [Culture and Cultural Industries in the Russian Federation: Analytics 2018–2020], Informacionnoe agentstvo InterMedia. Moscow, 2020. 112 p. Available at: https://eacop.org/wp-content/uploads/2021/01/culture_research_analitika-2020.pdf (Accessed 19 August 2025). (In Russ.)
5. Ogurchikov, P.K., Padejskij, V.V., Sidorenko, V.I. (eds.) Masterstvo prodyusera kino i televizeniya: uchebnik dlya studentov vuzov [The Art of Film and Television Production: A Textbook for University Students]. Moscow, YuNITI-DANA Publ., 2017. 863 p. (In Russ.)
6. Arakelyan A.M., Voroncova Yu.V., Krysov V.V. Menedzhment tvorcheskix industrij: uchebnoe posobie [Management of Creative Industries: Textbook]. Moscow, GUU Publ., 2023. 431 p. (In Russ.)
7. Kosinova, M.I. (ed.) Mediaprodyuserstvo v terminax i opredeleniyax: slovar' [Media Production in Terms and Definitions: Dictionary]. Moscow, Kanon-Plus Publ., 2024. 320 p. (In Russ.)
8. Ivanov, G.P., Ogurchikov, P.K., Sidorenko, V.I. (eds.) Osnovy prodyuserstva. Audiovizual'naya sfera: uchebnik dlya vuzov [Fundamentals of Production. Audio-visual sphere: textbook for universities]. Moscow, YuNITI-DANA Publ., 2012. 719 p. (In Russ.)
9. Pokidlo, V.V. Teoretiko-metodologicheskie osnovaniya prodyusirovaniya transmedijnyx proektorov [Theoretic and Methodological Foundations of the Production of Transmedia Projects]. Teoriya i praktika mediakommunikacij, no. 2, 2017, pp. 17–23. (In Russ.)
10. Shevchenko, S.I. Iskusstvennyj intellekt i nejronnye seti v reklamnoj industrii: novyj trend na avtomatizaciyu i simbioticheskoe sosushhestvovanie cheloveka i texnicheskix innovacij [Artificial Intelligence and Neural Networks in the Advertising Industry: A New Trend in Automation and the Symbiotic Coexistence of Humans and Technical Innovations]. Moscow, INFRA-M Publ., 2023. 224 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **07.09.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **05.10.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **10.10.2025**

УДК: 791.43

[10.69975/2074-0832-2025-66-4-171-179](https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-171-179)

Научная статья | Research article

Искусственный интеллект и его возможности в современном кинопроизводстве: предварительные наблюдения



Н.А. Кочеляева¹

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

ORCID ID: 0000-0002-3194-6021

nina.kochelyaeva@gmail.com

Аннотация

Статья является предварительным обзором новейших тенденций в современном кинопроизводстве, связанных в первую очередь с появлением технологий искусственного интеллекта (AI). В тексте статьи представлен обзор основных сфер применения технологий ИИ, а также ставится вопрос о возможностях и ограничениях этих технологий в творческом процессе, исследуются аспекты влияния новых технологий и результаты изменений в кинопроизводстве.

Ключевые слова

современный кинопроцесс, новые технологии в кинопроизводстве, искусственный интеллект, нейросети, организация кинопроцесса, генерация изображения, генерация звука

для цитирования

Кочеляева Н.А. Искусственный интеллект и его возможности в современном кинопроизводстве: предварительные наблюдения // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17, № 4. С. 171–179.
<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-171-179>

¹ **Нина Александровна Кочеляева**

кандидат исторических наук, начальник отдела разработки и аprobации методик кинопросвещения НИИКК ВГИКа. AuthorID: 354508

Artificial Intelligence and Its Potential in Contemporary Filmmaking: Preliminary Observations

Nina A. Kochelyaeva¹

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

ORCID ID: 0000-0002-3194-6021
nina.kochelyaeva@gmail.com

ABSTRACT

The article is a preliminary review of the latest trends in modern film production, primarily related to the emergence of artificial intelligence (AI) technologies. The text of the article provides an overview of the main areas of implementation of AI technologies, and also raises the question of the possibilities and limitations of these technologies in the creative process, examines aspects of the influence of new technologies and the results of changes in film production.

keywords

contemporary film process, new technologies in film production, artificial intelligence, neural networks, organization of the film process, image generation, sound generation

for citation

Kochelyaeva N.A. Artificial Intelligence and Its Potential in Contemporary Filmmaking: Preliminary Observations. *Vestnik VGIK*, vol. 17, no. 4, 2025, pp. 171–179. (In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-171-179>

¹ **Nina A. Kochelyaeva**

Cand. Sci. (History), Head of the Department for Development and Testing of Film Education Methods, Research Institute of Cinematography and Film Education, Russian State University of Cinematography n. a. S. A. Gerasimov (VGIK). AuthorID: 354508

Современный кинематограф переживает период стремительных технологических изменений, где особую роль играет внедрение искусственного интеллекта (AI). Новые технологии не просто изменяют отдельные этапы кинопроизводства, но существенно трансформируют подходы к созданию кинопродукта в целом, влияя на все аспекты: от разработки идей и сценариев до организации съемочного процесса и постпродакшена. Например, авторами многих современных фильмов активно применяются технологии использования искусственного интеллекта, которые пока еще вызывают бурные дискуссии, а порой и скандалы. В своей недавней статье «Премия "Оскар" рассматривает возможность обязать фильмы раскрывать использование искусственного интеллекта после скандалов вокруг фильмов "Бруталист" и "Эмилия Перес"» Кэролайн Джардина отмечала, что «в настоящее время Академия предлагает необязательную форму раскрытия информации об использовании AI, но управляющие и исполнительные комитеты отделений сейчас изучают, как AI используется в каждом отделении, с целью сделать раскрытие информации обязательным в правилах "Оскара" 2026 года, которые, как ожидается, будут опубликованы в апреле. Совет по научным технологиям Академии работает над рекомендуемым языком, также стало известно Variety» [3]. И действительно, в апреле 2025 года оскаровским комитетом приняты новые правила, согласно которым фильмы, которые созданы с применением технологий искусственного интеллекта, допускаются на оскаровскую гонку, и, более того, должны указывать на факт использования технологий AI [2].

Важным в складывающихся условиях становится изучение возможностей AI и выработка эффективных методик интеграции данных технологий в профессиональную деятельность кинематографистов. Понимание потенциала и ограничений AI поможет специалистам киноиндустрии лучше адаптироваться к новым реалиям рынка и эффективно использовать в своей деятельности инновационные инструменты.

Целью настоящей статьи является комплексный анализ текущего уровня развития и перспективы применения технологий искусственного интеллекта на различных этапах кинопроизводства, выявление оптимальных способов их интеграции и использования в практической деятельности профессионалов в области кино. Исследование также направлено на выявление потенциала искусственного интеллекта как катализатора творческого развития и повышения производственной эффективности.

Данное исследование впервые систематизирует и обобщает опыт применения AI-инструментов на всех ключевых этапах кинопроизводства, а также предлагает методологические рекомендации по адаптации и интеграции этих технологий в работу специалистов различного профиля в киноиндустрии. Впервые подробно рассматриваются особенности использования AI-инструментов в контексте конкретных кинематографических профессий, что позволяет значительно расширить представления о возможностях современных технологий.

В рамках данного текста мы возьмем на себя задачу систематизировать разрозненные знания о современных AI-технологиях в кинематографе и выражаем надежду, что рекомендации по внедрению

и использованию искусственного интеллекта в кинематографической деятельности, которые позволяют оптимизировать производственные процессы, будут вос требованы специалистами. Предлагаемые в работе рекомендации могут также служить методическим материалом для образовательных программ и профессиональных тренингов.

Введение в AI и инновации

Современный искусственный интеллект развивается беспрецедентными темпами, что напрямую связано с концепцией ускоряющегося прогресса. Исторически это развитие можно проследить от первых нейронных сетей 1950-х годов до современных сложных моделей.

Важной вехой является гипотетическое наступление технологической сингулярности, связанной с появлением AGI (Artificial General Intelligence) — универсальной формы искусственного интеллекта, способного решать широкий спектр задач и самостоятельно развиваться, превышая человеческие интеллектуальные возможности. Именно появление AGI может привести к неограниченному и непредсказуемому развитию технологий, существенно меняя наше представление о возможностях AI [1].

Для кинематографистов такое положение дел означает необходимость постоянного мониторинга инноваций и быстрого освоения новых технологий. Традиционные методы изучения инструментов становятся недостаточными, поскольку скорость появления новых решений значительно опережает возможности их полного освоения. Это приводит к необходимости смещения акцента от изучения конкретных интерфейсов и технических деталей к понима-

нию основных принципов и концепций работы инструментов.

Сегодня инновации в области AI формируются в нескольких ключевых точках:

- крупные технологические компании, которые регулярно выпускают обновления и развивают существующие продукты;
- стартапы, представляющие инновационные идеи на ранних стадиях, требующие от пользователей быстрой адаптации и понимания концептуальных решений;
- научные исследования, публикуемые в специализированных журналах, архивах и представляемые на тематических конференциях;
- open-source сообщества, активно работающие на платформах GitHub и HuggingFace, где разрабатываются проекты с открытым исходным кодом, представляющие уникальные возможности, но требующие дополнительных усилий для интеграции.

Для эффективного управления возрастающим объемом информации предлагаются инструменты автоматизированной суммаризации, т. е. автоматического или ручного процесса создания краткого изложения (резюме) текста, при котором сохраняются основные идеи и ключевые моменты оригинала, и AI-агенты, способные самостоятельно искать, фильтровать и структурировать данные. Такие агенты значительно упрощают задачу следить за инновациями и применять их на практике. Эффективное применение AI в кинематографе требует понимания уникальной специфики проекта, типов данных и возможностей AI-моделей, с которыми предстоит работать.

Рассмотрим несколько областей возможного применения искусственного интеллекта в кино.

1. Искусственный интеллект и ресурсное планирование в кино

AI-технологии существенно улучшают процессы планирования и управления ресурсами кинопроизводства. Инструменты Movie Magic Scheduling, Showbiz Budgeting и Tableau, дополненные возможностями больших языковых моделей (LLM), помогают выявлять ошибки и оптимизировать графики работы и бюджеты.

2. Искусственный интеллект и драматургия

AI-технологии освобождают сценаристов от рутинных задач. Системы Nolan AI, Dramatron, Screenwriting.AI и FilmFlow автоматизируют форматирование сценариев, генерацию синопсисов и анализ драматургической структуры, позволяя авторам сосредоточиться на творчестве.

3. Искусственный интеллект и превизуализация

Использование генеративных моделей (Midjourney, Stable Diffusion, RunwayML) и виртуальных сред (Unreal Engine, NVIDIA Omniverse) помогает заранее детально планировать визуальные решения, что экономит ресурсы и минимизирует ошибки на съемочной площадке.

4. Искусственный интеллект в съемочном процессе

AI-технологии активно внедряются в съемочные процессы, обеспечивая высокую реалистичность и эффективность. Это касается в большей степени систем

мы виртуального продакшена (NVIDIA Omniverse, Unreal Engine) и захвата движений (DeepMotion, Live Portrait).

5. Управление метаданными и безопасное хранение материалов

AI автоматизирует администрирование данных и метаданных, оптимизирует их структуру и повышает безопасность архивов.

6. Работа со звуком и синхронизацией

AI-технологии упрощают работу с аудио, обеспечивая автоматическую синхронизацию, генерацию и обработку звука. Это оптимизирует монтажный процесс и открывает новые творческие возможности.

7. Типы данных и их значение для AI в кинопроизводстве

Киноиндустрия работает с четырьмя основными типами данных: естественный язык, изображения, звук и метаданные. Эффективное применение AI требует четкого понимания особенностей каждого из них.

Естественный язык представляет собой текстовую информацию, которой оперируют люди. В кинопроизводстве это, прежде всего, сценарии, которые являются основой любого кинематографического проекта. К этому же типу относятся комментарии и пометки режиссеров, операторов и других участников съемочной группы, а также дополнительная текстовая документация, сопровождающая кинопроект. AI-технологии, работающие с естественным языком, способны значительно ускорить процесс анализа и обработки текста, выделяя ключевые элементы сценария, автоматически создавая

краткие синопсисы и описания персонажей, а также помогая в создании промоматериалов.

Изображения включают в себя фотографии и видео. Эти данные играют центральную роль в визуальной составляющей кино. AI позволяет автоматически анализировать и описывать содержание визуальных материалов, создавать предвизуализации сцен, а также генерировать изображения и видеоконтент на основе текстовых промптов. Например, системы генеративных изображений и видео активно используются для предварительной визуализации съемочных сцен, разработки концепт-артов и дизайнерских решений.

Звук является неотъемлемым элементом кинематографа и включает в себя несколько подтипов: диалоги, музыкальное сопровождение, фоновые шумы и звуковые эффекты. Искусственный интеллект позволяет автоматизировать процессы расшифровки речи, точной привязки звука к видеоряду и синхронизации аудио с изображением. Кроме того, AI-инструменты способны генерировать уникальные звуковые и музыкальные композиции, что открывает новые возможности для творческого аудиоформления кино-проектов.

Метаданные представляют собой структурированную информацию, описывающую технические и организационные аспекты кинопроизводства. Это таймкоды, параметры съемки (частота кадров, разрешение), названия и идентификаторы файлов, а также техническая информация о материалах (например, KeyKode и ReelName). AI-технологии, обрабатывающие метаданные, позволяют эффективно организовывать большие массивы информации, быстро находить

нужные материалы и автоматически выполнять технические задачи, такие как конформинг (в кинопроизводстве — процесс сопоставления монтажа с оригинальными файлами) и монтаж.

Таким образом, четкое понимание особенностей каждого типа данных позволяет наиболее эффективно использовать возможности искусственного интеллекта для оптимизации процессов и раскрытия творческого потенциала кинопроизводства.

AI-МОДЕЛИ И ИХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ С ДАННЫМИ

Эффективность применения искусственного интеллекта в кинопроизводстве напрямую зависит от того, насколько грамотно выбран инструмент, работающий с определенным типом данных. Современные AI-модели варьируются от узкоспециализированных инструментов, которые обрабатывают лишь один тип данных, до сложных мульти-модальных решений, способных одновременно работать с несколькими типами данных, обогащая их и предлагая новые уровни анализа и генерации.

Рассмотрим более подробно существующие подходы и конкретные примеры AI-моделей применительно к каждому типу данных в кинематографе.

A) Модели, работающие с одним типом данных

1. Модели обработки естественного языка (Natural Language Processing) — далее NLP

Современные модели NLP, такие как GPT-4, LLaMA, Claude AI, способны не только обрабатывать, но и генериро-

вать текстовый контент. Их возможности используются для автоматического создания синопсисов фильмов, генерации вариантов диалогов, анализа драматургической структуры сценариев, выявления проблемных мест и сюжетных несоответствий. Кроме того, текстовые модели активно применяются в процессе подготовки промоматериалов, пресс-релизов и аннотаций. Например, используя GPT-4, сценарист может быстро создавать разнообразные варианты диалогов для персонажей, анализировать сценарий на логические и сюжетные ошибки, а также автоматически генерировать описания сцен и персонажей для продвижения и презентаций.

2. Генеративные модели изображений

К этой категории относятся такие популярные модели, как Stable Diffusion, Midjourney, DALL-E. Они способны генерировать реалистичные изображения по текстовым запросам, что делает их чрезвычайно полезными в создании предвизуализаций, концепт-артов, эскизов декораций, костюмов и образов героев. Эти модели помогают режиссерам и художникам на ранних этапах разработки фильма визуализировать и обсудить идеи. Так, художник-постановщик, используя Midjourney, может мгновенно создавать эскизы костюмов и сценических пространств на основе текстовых описаний режиссера, значительно сокращая время подготовки и, возможно, улучшая коммуникацию в команде.

3. Модели обработки аудио и генерации звука

Существуют специализированные инструменты, такие как Whisper (для транскрибации и анализа диалогов,

Eleven Labs и Synthesia (для генерации речи), Soundraw, Amper Music (генеративная музыка и звуки). Такие инструменты позволяют значительно ускорить и оптимизировать процесс работы со звуком, начиная от автоматической транскрибации интервью и диалогов и заканчивая созданием уникального музыкального сопровождения и эффектов. Звукорежиссер может использовать Whisper для автоматической транскрибации интервью с героями документального фильма, ускоряя монтаж документального материала и упрощая поиск нужных реплик.

4. Модели для работы с метаданными и табличными данными

Здесь активно применяются решения на основе алгоритмов машинного обучения и моделей, таких как TabNet, а также языковые модели, способные генерировать код (например, GPT-4 с функцией генерации Python-скриптов). Они помогают эффективно организовывать и управлять метаданными кинопроекта, такими как таймкоды, монтажные листы, списки съемочного оборудования и актерских смен. Например, ассистент монтажера может при помощи GPT-4 автоматически создавать скрипты, обрабатывающие метаданные и выполняющие конформинг монтажных решений, экономя время и снижая количество ошибок.

В) Модели, работающие одновременно с несколькими типами данных (мультимодальные модели)

Мультимодальные модели отличаются способностью интегрировать и анализировать информацию, поступающую в разных форматах, что открывает уникальные возможности в кинопроизводстве.

1. Модели типа CLIP (Contrastive Language–Image Pre-training)

Модель CLIP анализирует изображения и текст, сопоставляя их и находя соответствия. Она принимает на вход сразу два типа данных: изображение и текстовый запрос, и выдает на выходе числовой коэффициент их схожести. Это полезно для автоматизированного поиска и сортировки визуального материала по текстовому описанию. Монтажер или архивист может с помощью CLIP быстро находить в архиве проекта кадры, наиболее соответствующие текстовому описанию нужной сцены, без необходимости вручную просматривать большое количество материала.

2. Генеративные видеомодели (например, Runway Gen-2 и Gen-3)

Эти современные решения принимают на вход текстовые описания, статичные изображения или короткие видеопримеры и генерируют полноценные видеопоследовательности. Это открывает колоссальные возможности для превизуализации сцен, создания динамических сторибордов, а также генерации вспомогательного или временного видеоматериала для оценки сценических решений. Режиссер может создать предварительную видеоверсию сцены, введя описание сцены в Runway Gen-2, что позволяет до начала дорогостоящих съемок проверить работоспособность выбранных постановочных решений и внести корректировки.

3. AI-агенты и системы усиленного обучения

Эти подходы интегрируют одновременно несколько типов данных (текст, звук, изображение, метаданные), ак-

тивно взаимодействуя с ними и решая комплексные задачи. Они могут автоматически структурировать большие массивы разнородной информации, искать и извлекать релевантные данные, оптимизировать процессы планирования, управления и анализа производственных рисков. Продюсер кинопроекта может использовать специально настроенного AI-агента, который ежедневно отслеживает обновления сценария, производственные метаданные и финансовые документы, своевременно выявляя риски и предлагая оптимальные управленческие решения.

Таким образом, выбор AI-модели для конкретных задач кинопроизводства зависит от типа и количества используемых данных, специфики поставленных задач и этапа производственного процесса.

Узкоспециализированные модели подходят для точечных решений, а мультимодальные инструменты открывают новые перспективы в автоматизации и оптимизации сложных процессов. Ключом к успешному взаимодействию с AI является четкое понимание того, какие именно данные задействованы, какой результат ожидается и какой тип модели лучше всего решит поставленную задачу. Правильное сочетание моделей и подходов позволяет существенно повысить эффективность кинопроизводства, освобождая время и ресурсы профессионалов для творческого поиска и инноваций.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Внедрение искусственного интеллекта трансформирует современное кинопроизводство, открывает новые возможности для оптимизации творческих и произ-

водственных процессов. Для успешного применения AI ключевым становится понимание специфики проекта и типов данных. Перспективными направлениями дальнейших исследований являются разработка специализированных AI-ре-

шений для кино, совершенствование образовательных программ и подготовка высококвалифицированных кадров, способных эффективно интегрировать и применять AI-технологии в профессиональной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Artificial General Intelligence / ed. by Ben Goertzel, Cassio Pennachin. Heidelberg: Springer Berlin, 2007. 509 p.
2. Awards rules and campaign promotional regulations approved for 98th Oscars // Osacr Officail Website. Available at: <https://www.oscars.org/news/awards-rules-and-campaign-promotional-regulations-approved-97th-oscar> (Accessed 29 September 2025).
3. Carolyn, Giardina. Oscar Consider Requiring Films to Disclose AI Use After 'The Brutalist' and 'Emilia Perez' Controversies // Variety. Feb 7, 2025 12:38pm PT. Available at: <https://variety.com/2025/artisan/news/oscar-consider-requiring-films-disclose-ai-use-brutalist-1236299063/> (Accessed 30 March 2025).

REFERENCES

1. Artificial General Intelligence / ed. by Ben Goertzel, Cassio Pennachin. Heidelberg: Springer Berlin, 2007. 509 p.
2. Awards rules and campaign promotional regulations approved for 98th Oscars // Osacr Officail Website. Available at: <https://www.oscars.org/news/awards-rules-and-campaign-promotional-regulations-approved-97th-oscar> (Accessed 29 September 2025).
3. Carolyn, Giardina. Oscar Consider Requiring Films to Disclose AI Use After 'The Brutalist' and 'Emilia Perez' Controversies // Variety. Feb 7, 2025 12:38pm PT. Available at: <https://variety.com/2025/artisan/news/oscar-consider-requiring-films-disclose-ai-use-brutalist-1236299063/> (Accessed 30 March 2025).

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **30.09.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **15.10.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **17.10.2025**



Российский рынок дистрибуции независимых зарубежных фильмов



М.И. Косинова¹

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.
ORCID ID: 0000-0002-3517-3484
kosimarina@yandex.ru

М.Д. Золотых²

Государственный университет управления,
109542, Россия, Москва, Рязанский проспект, 99.

ORCID ID: 0009-0005-3349-753X max.zolotykh11@gmail.com

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются крупнейшие российские дистрибуторы зарубежного независимого кино, анализируются особенности локализации независимого кино в России. Выделяются релизные модели дистрибуции независимого кино в России. Анализируется роль специализированных кинотеатральных сетей и отдельных кинотеатров в прокате независимого кино. Исследуются особенности планирования релиза независимого фильма. Рассматриваются вопросы государственной поддержки дистрибуции независимых фильмов. Выявляются основные барьеры для дистрибуции независимого зарубежного кино в России. Даются характеристики успешной стратегии адаптации независимого зарубежного кино на российском рынке.

Ключевые слова

дистрибуция, независимое кино, фильм, релиз, кинопрокат, артхаус

для цитирования

Косинова М.И., Золотых М.Д. Российский рынок дистрибуции независимых зарубежных фильмов. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 4. С. 180–190.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-180-190>

¹ **Марина Ивановна Косинова**

кандидат философских наук, доцент, старший научный сотрудник НИИКК ВГИКа.
AuthorID: 57220963153

² **Максим Дмитриевич Золотых**

бакалавр кафедры управления в сфере культуры, кино, телевидения и индустрии развлечений Государственного университета управления.

© М.И. Косинова, М.Д. Золотых, 2025

Russian Market of Independent Foreign Films

Marina I. Kosinova¹

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

ORCID ID: 0000-0002-3517-3484

kosimarina@yandex.ru

Maxim D. Zolotykh²

State University of Management, 99, Ryazansky prospect, Moscow, 109542, Russia.

ORCID ID: 0009-0005-3349-753X

max.zolotyh11@gmail.com

ABSTRACT

The article looks at the largest Russian distributors of foreign independent films, analyzes the localization of independent films in Russia. Release models in the distribution of independent films in Russia are highlighted. The role of specialized cinema chains and individual cinema houses in the distribution of independent films is analyzed. The intricacies of planning the release of an independent film are studied. Issues of state support for the distribution of independent films are considered. The main obstacles to the distribution of independent foreign films in Russia are identified. Characteristics of a successful strategy for adapting independent foreign films to the Russian market are outlined.

keywords

distribution, independent film, film, release, film distribution, arthouse

for citation

Kosinova M.I., Zolotykh M.D. Russian Market of Distribution of Independent Foreign Films. *Vestnik VGIK*, vol. 17, no. 4, 2025, pp. 180–190. (In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-180-190>

¹ **Marina I. Kosinova**

Cand. Sci. (Philosophy), Associate Professor, Senior Researcher, Research Institute of Cinematography and Film Education, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK). AuthorID: 57220963153

² **Maxim D. Zolotykh**

Bachelor of Arts, Department of Management in Culture, Film, Television and Entertainment Industry, State University of Management.

ВВЕДЕНИЕ

Данная статья посвящена исследованию процесса дистрибуции независимого зарубежного кино на российском рынке кинопроката. В условиях стремительных изменений в глобальной и локальной киноиндустрии, связанных с цифровизацией, трансформацией форм потребления и геополитическими барьерами, вопросы эффективного проката независимых фильмов приобретают особую значимость.

Актуальность темы подтверждается несколькими аспектами. Во-первых, за последние годы существенно сократилось количество зарубежных релизов в российских кинотеатрах, что усилило конкуренцию за внимание аудитории и потребовало от дистрибуторов разработки новых, более гибких стратегий дистрибуции. Во-вторых, изменились практики зрительского поведения: рост подписок на онлайн-платформы, интерес к фестивальному и авторскому кино, переориентация молодежной аудитории на социальные сети как источник информации о фильмах. В этих условиях дистрибуция независимого кино требует не просто закупки прав и вывода картины в прокат, но и формирования комплексной системы маркетинговых, юридических, технических и событийных решений.

Обзор научной и профессиональной литературы показал, что, несмотря на наличие работ, посвященных теории дистрибуции и маркетинга кинофильмов, комплексных исследований, описывающих стратегии дистрибуции независимого зарубежного кино в российском контексте, крайне мало. В частности, отсутствуют публикации, последовательно

описывающие этапы реализации дистрибуционного проекта: от приобретения прав до проведения спецпоказов, от локализации до оценки эффективности релиза. Таким образом, работа восполняет существующий пробел и может быть полезна как дистрибуторам, так и исследователям киноиндустрии.

Под дистрибуцией в настоящем исследовании понимается совокупность действий и решений, направленных на вывод фильма на рынок, включая закупку прав, юридическое оформление, адаптацию контента (локализацию), медиапланирование, продвижение, взаимодействие с кинотеатрами и платформами, а также финансово-аналитическое сопровождение. Независимое кино определяется как аудиовизуальный продукт, созданный вне крупных киностудий, с авторским подходом, ограниченным бюджетом и фестивальной стратегией продвижения.

Основная проблема исследования состоит в том, что в условиях санкционного давления, технологических ограничений, оттока зарубежных партнеров и ограниченности государственной поддержки, российские дистрибуторы сталкиваются с необходимостью самостоятельно формировать устойчивые и рентабельные модели дистрибуции независимого кино. Кроме того, каждый новый проект требует переосмысления подходов и поиска уникальных решений — шаблонных стратегий не существует. Это особенно актуально при работе с фильмами, предполагающими нестандартное продвижение и событийный формат релиза.

Нормативно-правовую основу исследования составляют действующее законодательство РФ в сфере кинопроката, положения о прокатных удостоверениях,

акты Министерства культуры РФ, а также договорная документация с международными дистрибуторами. Источниками информации стали данные из ЕАИС, официальные сайты киносетей и дистрибуторов, публикации в профильных СМИ (ScreenDaily, Cineuropa, «Бюллетень кинопрокатчика»).

В исследовании применялись методы экспертной оценки, сравнительного анализа, стратегического планирования, структурирования дистрибуционного процесса и анализа эффективности.

КРУПНЕЙШИЕ РОССИЙСКИЕ ДИСТРИБЬЮТОРЫ ЗАРУБЕЖНОГО НЕЗАВИСИМОГО КИНО

В последнее десятилетие число полнометражных художественных зарубежных фильмов, выпущенных на экраны России, выросло в два раза. Основными поставщиками остаются США, Франция, Великобритания, Германия [2].

Российский рынок дистрибуции независимого зарубежного кино представляет собой сравнительно узкий сегмент в общей структуре кинопроката. Независимое кино конкурирует за внимание аудитории не только с голливудскими релизами, но и с национальным кино, при этом сталкивается с ограничениями инфраструктуры, слабой поддержкой со стороны государства и культурными барьерами. «Блокбастеризация кинопроката, унификация предложений кинотеатров, краткость экранной жизни фильмов... — это последствия отсутствия равных условий для независимого кино» [4]. Несмотря на это, наличие постоянной аудитории для авторского и фестивального кино, а также развитие цифровых плат-

форм создают предпосылки для стабильного развития нишевого сегмента.

Рынок независимой дистрибуции в России формируют несколько ключевых игроков, каждый со своей уникальной стратегией и портфелем релизов.

Кинопрокатная компания «Вольга» [1] — один из крупнейших дистрибуторов международного кино в России. Специализируется на сочетании фестивального кино и коммерческих международных релизов, делает ставку на широкие кампании в кинотеатрах и работу с федеральными сетями. Примеры известных релизов: «Джентльмены» (реж. Гай Ричи), «Голодные игры» (реж. Гэри Росс).

Кинопрокатная компания A-One Films [6] ориентирована на молодежную и диджитал-аудиторию. Активно использует таргетированную рекламу, коллaborации с блогерами, партнерство с тематическими площадками. Примеры известных релизов: «Идеальные дни» (реж. Вим Вендерс), «Треугольник печали» (реж. Рубен Эстлунд).

Кинопрокатная компания «Про:взгляд» [5] придерживается бутикового подхода, отбирая фильмы с яркой художественной позицией, активно сотрудничает с фестивалями и культурными институтами. Примеры известных релизов: «Паразиты» (реж. Пон Чжун Хо), «Аритмия» (реж. Борис Хлебников).

Творческое объединение Arthouse [7] специализируется на прокате киноклассики и современных артхаусных проектов. Продвигает фильмы через фестивали, ретроспективы и спецпроекты, работая в основном с независимыми площадками Москвы и Петербурга. Примеры известных релизов: «Худший человек на свете» (реж. Йоаким Триер), «Май Декабрь» (реж. Тодд Хейнс).

ОСОБЕННОСТИ ЛОКАЛИЗАЦИИ НЕЗАВИСИМОГО КИНО В РОССИИ

Локализация — один из важнейших этапов подготовки независимого фильма к российскому прокату. Она напрямую влияет на восприятие картины зрителями и на коммерческие результаты дистрибуции.

Форматы локализации:

1. Фильмы с субтитрами. Это наиболее распространенный формат для независимого кино в России. Субтитры позволяют сохранить оригинальное звучание фильма, что особенно важно для авторских работ, где интонации, язык актеров и атмосфера являются частью художественного высказывания. Аудитория независимого кино в России — в основном молодые люди и зрители с высоким уровнем образования — готова воспринимать фильмы с субтитрами без снижения интереса.

2. Дубляж. Профессиональный дубляж применяется редко, поскольку: значительно увеличивает затраты на релиз (стоимость качественного дубляжа может составлять от 300 тысяч до одного миллиона рублей). В случае авторского кино дубляж может искажать художественное восприятие. Однако для фильмов, ориентированных на массовую аудиторию, либо для детских проектов, качественный дубляж становится обязательным требованием. Он помогает увеличить охват зрителей за пределами традиционной артхаусной аудитории.

3. Гибридная модель, при которой чаще всего используется двойной релиз: в крупных городах превалирует суб-

титровая версия, в регионах — дубляж для расширения потенциальной аудитории.

Локализация независимого кино включает не только перевод реплик, но и культурную адаптацию:

- названия фильмов часто адаптируются для лучшего восприятия российской аудиторией;
- адаптация постеров может требовать переработки визуальных образов;
- промоматериалы и трейлеры часто перерабатываются;
- корректировка культурных отсылок: маркетинговые кампании адаптируются под локальный контекст.

Основные вызовы локализации:

- баланс между сохранением аутентичности оригинала и адаптацией для массового восприятия;
- ограниченный бюджет на перевод;
- сложности перевода фильмов с диалектами, сленгом и культурными реалиями.

РЕЛИЗНЫЕ МОДЕЛИ ДИСТРИБУЦИИ НЕЗАВИСИМОГО КИНО В РОССИИ (ФОРМАТ ВЫХОДА ФИЛЬМА В ПРОКАТ)

Релиз независимого фильма требует особого подхода, поскольку рассчитан на более узкую, требовательную аудиторию. В отличие от широкого коммерческого проката, здесь акцент смещается на создание «точек притяжения» и формирование ценности события вокруг выхода картины.

Основные особенности релизных моделей:

1. Ограниченный кинотеатральный прокат. Часть независимых фильмов выходит в ограниченном числе залов — от 5 до 100, преимущественно в Москве, Санкт-Петербурге и крупнейших городах-миллионниках. Ограниченный релиз позволяет сконцентрировать ресурсы на поддержке ключевых площадок и создать эффект «эксклюзивности», повышая интерес аудитории. Средняя продолжительность проката — от одной до четырех недель, в зависимости от динамики сборов и отзывов.

2. Запуск через фестивальные показы и специальные события. Старт релиза часто строится вокруг: премьер на локальных фестивалях (например, Московский международный кинофестиваль, «Послание к человеку», Beat Film Festival); участия в программах «Недели французского кино», «Недели немецкого кино» и др.; организации специальных событий: премьеры с обсуждением, встречи с режиссерами, тематические показы. Такой подход усиливает восприятие фильма как культурного события, а не только как коммерческого продукта.

3. Партнерство с киноклубами, музеями, образовательными учреждениями. Независимые дистрибуторы активно сотрудничают с вузами, музеями современного искусства, культурными центрами. Формат спецпоказов с обсуждениями, лекциями и образовательными программами помогает привлечь интеллектуальную аудиторию и повысить лояльность зрителей. Часто используется модель разделения доходов, при которой все участники получают процент от общей прибыли или субсидированные показы.

РОЛЬ СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫХ КИНОТЕАТРАЛЬНЫХ СЕТЕЙ И ОТДЕЛЬНЫХ КИНОТЕАТРОВ В ПРОКАТЕ НЕЗАВИСИМОГО КИНО

В условиях ограниченного проката именно специализированные сети кинотеатров играют критическую роль в успехе независимого фильма. Они обеспечивают не только физическую площадку для показа, но и целенаправленную работу с профильной аудиторией.

Ключевые особенности работы специализированных сетей и отдельных кинотеатров:

— поддержка нишевых релизов: такие сети осознанно включают в программу фильмы, не рассчитанные на массового зрителя, учитывая их культурную ценность;

— формирование культурного кластера: показы сопровождаются обсуждениями, лекциями, встречами с создателями фильмов, что усиливает вовлеченность аудитории и создает ощущение принадлежности к киносообществу;

— медиальная поддержка: специализированные сети активно продвигают независимые фильмы через собственные медиаресурсы, социальные сети, email-рассылки для подписчиков;

— гибкость сетки показов: артхаусные площадки могут более гибко подстраивать расписание сеансов под реальный спрос — увеличивать или сокращать количество сеансов без сильной зависимости от стандартных коммерческих рамок.

Примеры ключевых игроков:

- «Пионер» и «Художественный» (Москва): считаются флагманами артхаусного проката, активно поддерживают премьеры фестивального кино;
- «Иллюзион» (Москва): специализация на ретроспективах и культурно значимых релизах;
- «Каро.Арт» (Москва и регионы): арт-направление сети «Каро», интегрированное в мультиплексы, помогает независимому кино выходить за пределы чисто артхаусных залов;
- «Москино» (Москва): городская сеть, поддерживающая фестивальные программы и образовательные проекты.

ОСОБЕННОСТИ ПЛАНИРОВАНИЯ РЕЛИЗА НЕЗАВИСИМОГО ФИЛЬМА

Релиз независимого кино требует точной, стратегически продуманной подготовки, так как любая ошибка в выборе даты, аудитории или кампании может обернуться финансовыми потерями. «Фильмы независимых дистрибуторов бывает очень сложно расписать по кинозалам, и прокатчикам часто приходится уступать киносетям в числе сеансов и сроках проката, а иногда и в процентном распределении кассовых сборов. Эта ситуация ущемляет права небольших компаний и препятствует их развитию» [4].

Ключевые аспекты планирования:

1. Выбор даты релиза: дата должна учитывать график выхода крупных голливудских блокбастеров, чтобы избежать прямой конкуренции. Часто выбираются периоды «межсезонья» — сентябрь, февраль, май.

2. Фокус на сильный старт: первый уикенд имеет решающее значение. Органи-

зация премьерных показов с обсуждениями, приглашением экспертов, режиссеров и актеров значительно повышает интерес к проекту.

3. Работа со СМИ и критиками: ранние пресс-показы, плотная работа с кинокритиками, тематические статьи и рецензии — обязательная часть кампании. Положительные рецензии могут компенсировать скромные маркетинговые бюджеты.

4. Гибкая стратегия сеансов: в случае успешного старта дистрибутор вместе с кинотеатрами оперативно увеличивает число сеансов или расширяет географию проката. В случае низких сборов — быстро переводит фильм на диджитал-платформы для минимизации убытков.

5. Переход на диджитал-этап: после короткого кинотеатрального проката фильм переходит на VOD-платформы (Netflix, «Кинопоиск», Okko и др.). Таким образом, фильм получает «вторую жизнь», а дистрибутор максимизирует монетизацию за счет многоканальной дистрибуции.

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ПОДДЕРЖКА

Государственная поддержка дистрибуции независимого иностранного кино в России на данный момент носит ограниченный и фрагментарный характер. Основные каналы помощи проходят либо через косвенные механизмы, либо через культурные обменные программы.

Фонд кино — крупнейший государственный институт поддержки кинематографа в России — ориентирован в первую очередь на финансирование производства и проката отечественных коммерческих перспективных проектов [3]. Основная масса субсидий и грантов направляется на поддержку блокбастеров, широкого национального кинопроката и анимационных фильмов российского производства.

Независимое зарубежное кино не попадает в приоритеты финансирования Фонда кино или Министерства культуры, так как их задача — укрепление национальной киноиндустрии.

Следствие — дистрибуторы, работающие с независимым иностранным кино, вынуждены полагаться на собственные ресурсы, гранты культурных организаций других стран или минимальные разовые субсидии.

Гете-Институт (Германия), Французский Институт в России, Британский Совет и другие культурные представительства активно поддерживают прокат своих национальных фильмов в России.

Форматы помощи: покрытие части расходов на перевод и локализацию; организация спецпоказов, недель кино и ретроспектив; частичное финансирование промокампаний; прямое субсидирование участия фильмов в фестивальных программах [3].

Положительная сторона — такая поддержка снижает затраты дистрибутора на релиз, повышает статус фильма в медиапространстве, способствует укреплению культурного обмена.

Отрицательная сторона — зачастую такая поддержка ограничена несколькими конкретными фильмами в год и требует соблюдения ряда условий (например, обязательного фестивального статуса картины).

ОСНОВНЫЕ БАРЬЕРЫ ДЛЯ ДИСТРИБУЦИИ НЕЗАВИСИМОГО ЗАРУБЕЖНОГО КИНО В РОССИИ

Несмотря на наличие определенного интереса со стороны зрителей к независимому зарубежному кино, дистрибуция

таких проектов сталкивается с рядом серьезных барьеров, которые затрудняют коммерческий успех и устойчивое развитие ниши.

1. «Независимые дистрибуторы... никак практически не могут влиять ни на решения кинотеатров, ни на решения крупных дистрибуторов. Но именно от их деятельности зависит общий культурный уровень рынка кинопоказа» [3].

2. Ограниченнное количество экранов для проката некоммерческих фильмов. Сети кинотеатров в России преимущественно ориентированы на массовый коммерческий контент, рассчитанный на широкую аудиторию. Независимое кино получает доступ в первую очередь к артхаусным площадкам, количество которых ограничено, особенно за пределами Москвы и Санкт-Петербурга. В мультиплексах количество сеансов для независимого кино минимально: чаще всего это один-два дневных сеанса в неудобное время, что резко снижает сборы. Следствие — фильмы ограничены в возможностях широкой дистрибуции и быстро уходят из проката, не успев собрать критическую массу зрителей.

3. Конкуренция с массовым отечественным кино. В отсутствие большого количества зарубежных студийных релизов значительную часть репертуара российских кинотеатров составляют отечественные фильмы развлекательного характера: сказки, исторические драмы, патриотические фильмы, военные блокбастеры и комедии. Эти жанры активно поддерживаются государственными субсидиями, имеют большие маркетинговые бюджеты и широкую информационную поддержку. Массовое российское кино более узнаваемо для широкой аудитории

и проще воспринимается без необходимости в культурной адаптации. Следствие — независимому иностранному кино сложно конкурировать за внимание зрителя, привыкшего к отечественным жанровым форматам и предсказуемым нарративам.

4. Политические и законодательные ограничения на тему контента. В последние годы усилились требования к получению прокатных удостоверений, в том числе в части соответствия законам о запрете «экстремистских материалов», пропаганды нетрадиционных ценностей и другим нормативным актам.

5. Некоторые фильмы могут быть не допущены к прокату или получить возрастные ограничения, что автоматически снижает их коммерческий потенциал.

6. Политический контекст также влияет на восприятие определенных национальных кинематографий (например, ограничение интереса к кино некоторых стран в связи с международной обстановкой). Следствие — дистрибуторы вынуждены тщательнее отбирать фильмы, учитывать потенциальные риски получения отказа в прокатном удостоверении или наложения ограничений.

7. Культурная дистанция. Многие независимые фильмы затрагивают темы, малознакомые или сложные для российского массового зрителя: локальные социальные проблемы, культурные коды, исторические контексты. Низкий уровень знания контекста у части аудитории делает сложным полноценное восприятие авторских работ без дополнительных объяснений или медиаторских практик. Даже хорошо сделанные локализация и маркетинг не всегда могут преодолеть барьер «отчуждения» от оригинальной тематики. Следствие — дистрибуторы должны тщательно выбирать проекты

для релиза, ориентируясь на универсальность темы, эмоциональную доступность или наличие «точек идентификации» для российской аудитории.

ХАРАКТЕРИСТИКИ УСПЕШНОЙ СТРАТЕГИИ АДАПТАЦИИ НЕЗАВИСИМОГО ЗАРУБЕЖНОГО КИНО НА РОССИЙСКОМ РЫНКЕ

Учитывая специфику российского рынка кинопроката и вызовы, с которыми сталкивается независимое кино, успешные дистрибуторы выстраивают комплексные адаптационные стратегии, направленные на эффективное продвижение проектов и минимизацию рисков.

1. Четкая сегментация аудитории и таргетинг по интересам. В отличие от массового проката, независимое кино требует точного понимания интересов узких аудиторных групп. Аудитории сегментируются по жанрам, тематике и формату восприятия: любители артхауса, ценители социальной драмы, поклонники авторской документалистики, поклонники проектов с мировых кинофестивалей. Каждой группе предлагается персонализированный маркетинговый посыл, подчеркивающий эмоциональную ценность и уникальность фильма. Управленческий акцент: сегментация позволяет эффективно использовать ограниченные маркетинговые бюджеты и повышает конверсию в реальные продажи билетов.

2. Вывод фильмов через событийный формат. Классический ограниченный прокат дополняется элементами «событийности»:

— премьеры с участием режиссеров, актеров, критиков;

— организация Q&A-сессий¹ после показа;

— партнерские клубные показы с последующим обсуждением.

Событийный формат создает дополнительную мотивацию для зрителей посетить кинотеатр, усиливая личностное восприятие фильма. Мероприятие становится не просто показом, а уникальным опытом, что повышает лояльность аудитории и стимулирует сарафанное радио.

3. Комплексная диджитал-стратегия. В условиях ограниченного бюджета продвижение строится преимущественно через цифровые каналы:

— таргетированная реклама на конкретные сегменты в социальных сетях («ВКонтакте», Telegram, YouTube);

— работа с тематическими и арт-сообществами в социальных сетях;

— создание контента: интервью, материалы со съемок, мемы, клипы.

Особое внимание уделяется микросегментам — небольшим, но высоко вовлеченным сообществам, интересующимся конкретной темой фильма. Диджитал-подход позволяет создавать устойчивые коммуникации вокруг фильма без чрезмерных затрат на традиционные каналы рекламы.

4. Построение долгосрочных связей с фестивалями и независимыми площадками. Дистрибуторы активно сотрудничают с:

— кинофестивалями (ММКФ, Beat Film Festival),

— киноклубами, культурными центрами, музеями,

— платформами для интеллектуального кино (CoolConnections, «Москино»).

Такое сотрудничество позволяет: получать дополнительные каналы для показа фильмов, повышать престиж фильма через участие в значимых культурных событиях, выстраивать долгосрочные отношения для последующих релизов. Партнерские связи снижают маркетинговые издержки и обеспечивают органичный доступ к лояльной аудитории.

Выводы

В рамках данного исследования был проанализирован российский рынок дистрибуции независимого кино: представлены некоторые кинопрокатные компании, описаны особенности локализации контента, раскрыты сложности, связанные с господдержкой, адаптацией независимых проектов и конкуренцией с массовым отечественным кино. Однако, несмотря на указанные барьеры, существуют возможности выстраивания полноценной коммуникации со зрителем через культурные институции и фестивали. Адаптация независимого зарубежного кино на российском рынке требует от дистрибутора не только грамотной работы с контентом, но и глубокого понимания маркетинга событийного типа, цифровых технологий и механизмов построения лояльных сообществ вокруг кино.

Таким образом, дистрибуция независимого зарубежного кино в России — это сложный многоуровневый процесс, требующий от дистрибутора высокого уровня управлеченческой гибкости, точной маркетинговой стратегии и умения работать в условиях ограниченных ресурсов. Несмотря на множество барьеров — от инфраструктурных ограничений до отсутствия системной

1 Q&A-сессия (от англ. Question and Answer) — это форма взаимодействия, где люди задают вопросы, а другие отвечают на них.

государственной поддержки, — ниша независимого кино сохраняет потенциал для развития, благодаря формированию устойчивых аудиторных сообществ, поддержке культурных институтов и внедрению современных диджитал-стратегий. Комплексный подход к планированию

релиза, построение событийной модели проката и правильная сегментация целевой аудитории позволяют дистрибуторам минимизировать риски и успешно адаптировать иностранные проекты к российским реалиям.

ЛИТЕРАТУРА

1. «Вольга». URL: <https://vlg.film> (дата обращения: 27.04.2025).
2. Калабихина Е.А. Развитие и финансирование кинопроизводства в странах с развитой киноиндустрией // Вестник МГУ. № 6. 2013. С. 48–60. (Серия 6, Экономика.)
3. Кинодистрибуция: теория и практика: учебное пособие / под ред. В.И. Сидоренко, Л.А. Ланиной, Н.Б. Ромодановской. М.: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова (ВГИК) Юнити-Дана, 2021. 401 с.
4. Леонтьева К. В ожидании чуда // Синемаскоп. № 3 (27). 2009.
5. «ПроВзгляд». URL: <https://provzglyad.com> (дата обращения: 27.08.2025).
6. A-One Films. URL: <https://a-onefilms.com> (дата обращения: 27.08.2025).
7. Arthouse. URL: <https://arthouse.ru> (дата обращения: 27.08.2025).

REFERENCES

1. “Vol’ga”. Available at: <https://vlg.film> (Accessed 27 August 2025).
2. Kalabixina, E.A. Razvitie i finansirovanie kinoproizvodstva v stranakh s razvitoj kinoindustriej [Development and Financing of Film Production in Countries with a Developed Film Industry]. Vestnik MGU, no. 6, 2013, pp. 48–60. (Seriya 6, E`konomika.) (In Russ.)
3. Sidorenko, V.I., Lanina, L.A., Romodanovskaja, N.B. (eds.) Kinodistrib`yuciya: teoriya i praktika: uchebnoe posobie [Theory and Practice: A Textbook]. Moscow, Vserossijskij gosudarstvennyj institut kinematografii im. S.A. Gerasimova (VGIK) Publ., Yuniti-Dana Publ., 2021. 401 p. (In Russ.)
4. Leon`eva, K. V ozhidanii chuda [Waiting for a Miracle]. Sinemaskop, no. 3 (27), 2009.
5. “Pro:взгляд”. Available at: <https://provzglyad.com> (Accessed 27 August 2025).
6. A-One Films. Available at: <https://a-onefilms.com> (Accessed 27 August 2025).
7. Arthouse. Available at: <https://arthouse.ru> (Accessed 27 August 2025).

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **07.09.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **05.10.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **10.10.2025**

25-27 ноября прошла Международная научно-практическая конференция «Броненосец “Потемкин” и звукозрительный контрапункт: взгляд из XXI века»



К 100-летию фильма Сергея Эйзенштейна

Место проведения

25 и 27 ноября 2025 года в 11:00
Конференц-зал Московской
государственной консерватории
им. П.И. Чайковского

26 ноября 2025 года в 11:00
Зал Ученого совета ВГИКа

Организаторы:

Научно-творческий центр
киномузыки Московской
государственной консерватории
имени П.И. Чайковского
при участии Эйзенштейн-центра

Научно-исследовательский институт
киновискусства и кинообразования
Всероссийского государственного
университета кинематографии
имени С.А. Герасимова



Отдел аспирантуры ВГИКа ОБЪЯВЛЯЕТ НАБОР:

- в аспирантуру — обучение только в очной форме
- а также прикрепление лиц для подготовки диссертации на соискание ученой степени кандидата наук без освоения программ подготовки научно-педагогических кадров в аспирантуре

По научной специальности:

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

КОНТАКТЫ

Тел. +7 (499) 181-34-77;
e-mail: aspirantura_cm@vgik.info

