

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

научный журнал

VESTNIK VGIK
ВЕСТНИК
ВГИК

www.vestnik-vgik.com

номер | number **1**
том | volume **18**
год | year **2026**



4 марта 2026 года во ВГИКе им. С.А. Герасимова под председательством В.В. Володина прошло первое заседание организационного комитета по подготовке и проведению празднования 90-летия со дня рождения народного артиста РФ, депутата Госдумы С.С. Говорухина



научный журнал

VESTNIK VGIK
**ВЕСТНИК
ВГИК**

www.vestnik-vgik.com

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77–33969 от 7 ноября 2008 г. Выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций ISSN 2074-0832

Тираж — 500 экз. Первый завод 100 экз.

Периодичность — 4 раза в год

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

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

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

5.7.3. **Эстетика.**

Решением Рабочей группы по совершенствованию и оптимизации перечня рецензируемых научных изданий ВАК Минобрнауки России, а также согласно письму № 02-1198 от 06.12.2022 журнал распределен в категорию К2.

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

ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ЖУРНАЛА

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



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

Учредитель и издатель журнала:

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова

Адрес редакции:

Россия, 129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3
<https://vestnik-vgik.com>
<http://www.vgik.info/science/bulletin/>
e-mail: vestnik-vgik@vgik.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 № 1324

Условия распространения материалов:

Контент доступен под лицензией Creative Commons Attribution 4.0 License.

© Редакция журнала «Вестник ВГИК»,
оформление макета, 2026

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Председатель редакционного совета:

МАЛЫШЕВ Владимир Сергеевич

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

Члены редакционного совета:

АНДРЕЕВ Андрей Леонидович

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

БОЙМЕРС Биргит

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

ВИНОГРАДОВ Владимир Вячеславович

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

КАРАБАЕВ Дмитрий Львович

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

КИРИЛЛОВА Наталья Борисовна

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

КОБЛЕНКОВА Диана Викторовна

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

КОЧЕЛЯЕВА Нина Александровна

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

МАНЬКОВСКАЯ Надежда Борисовна

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

МАРИЕВСКАЯ Наталья Евгеньевна

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

МИХЕЕВА Юлия Всеволодовна

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

НИКИТИНА Ирина Петровна

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

НИКОЛАЕВА-ЧИНАРОВА Алевтина Петровна

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

ПЕРЕЛЬШТЕЙН Роман Максович

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

ПРОЖИКО Галина Семеновна

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

РЕЙЗЕН Ольга Кирилловна

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

РОМОДАНОВСКАЯ Нина Борисовна

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

РОСТОЦКАЯ Марианна Альбертовна

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

РУСИНОВА Елена Анатольевна

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

САЛЬНИКОВА Екатерина Викторовна

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

СВЕШНИКОВ Александр Вячеславович

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

СИДОРЕНКО Виталий Игнатьевич

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

СМАГИНА Светлана Александровна

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

СОКОЛОВ Станислав Михайлович

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

ХРЕНОВ Николай Андреевич

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

ЦЫРКУН Нина Александровна

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

scientific journal

VESTNIK VGIK
ВЕСТНИК
ВГИК
 www.vestnik-vgik.com

Registration Certificate ПИ № ФС77–33969 issued on November 7, 2008 by the Russian Federal Service for Surveillance on Consumer Rights Protection and Human Welfare ISSN 2074-0832 Circulation: 500 copies. First printing: 100 copies. Frequency: 4 times a year

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

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

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

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

5.7.3. **Aesthetics**.

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

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

GOALS AND OBJECTIVES

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

Founder and publisher:

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

Editorial office address

3 Wilhelm Pieck str., 129226 Moscow, Russia

<https://vestnik-vgik.com>

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

[e-mail: vestnik-vgik@vgik.ru](mailto: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, 2026

EDITORIAL BOARD

Academic periodical's editorial board chairman

Vladimir S. MALYSHEV

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

Members of editorial board

Andrey L. ANDREYEV

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

Birgit BEUMERS

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

Vladimir V. VINOGRADOV

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

Dmitry L. KARAVAEV

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

Natalia B. KIRILLOVA

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

Diana V. KOBLENIKOVA

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

Nina A. 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 ЗАРУБЕЖНОГО КИНО

- Кай Мунк и Карл Дрейер: миракль в пьесе и фильме «Слово»** 8
А.М. Буров
- Психоаналитическая трансформация «комплекса песочного человека»
Э.Т.А. Гофмана в фильме М. Пауэлла «Подглядывающий»** 19
В.В. Королева, А.Р. Притомская
- “Japan Film Anderpandan”: начало японского неоавангарда** 31
А.Ю. Гвоздев
- О репрезентации личности художника в кинематографе на примере фильма
«Девушка с жемчужной сережкой»** 43
М.Ф. Малолеткин
- Репрезентация средневековых доспехов в кино 1930–1950-х годов:
стилизиция как метод переосмысления исторического материала** 57
А.С. Крючкова

ТЕОРИЯ КИНО

- Н. Бердяев об этико-эстетических аспектах феномена техники и кинематографа** 69
И.П. Никитина
- Категория экспериментального в экранизации** 82
Ф.И. Шеремет

СОВРЕМЕННЫЙ КИНОПРОЦЕСС

- Мир личности в современной отечественной документалистике** 104
Г.С. Прожико
- «Новая искренность» в современном российском кино: на пути к диалогизму** 114
Ю.В. Михеева

МЕЖДУНАРОДНЫЕ СВЯЗИ

- Кинематографический мост Россия — Иран: история и современность** 138
Н.Г. Григорьева, Н.В. Григорьев, И.В. Морозова
- Навеки друзья: история советско-китайской дружбы, отраженная в журналах
«Искусство кино» и «Советский экран» 1950-х годов** 150
Т. Кравейро

АНИМАЦИЯ И МУЛЬТИМЕДИА

- Символика и стиль в анимационном фильме «Булгаковъ» Станислава Соколова** 161
А.А. Зайцев
- Особенности синхронизации музыкального и визуального рядов в ранней звуковой анимации** 174
А.А. Плиев

WORLD FILM HISTORY

- 8 **Kaj Munk and Carl Dreyer: Miracle in the Play and Film “The Word”**
Andrey M. Burov
- 19 **Psychoanalytic Transformation of the Hoffmann’s “Sandman’s Complex”
in M. Powell’s Film “Peeping Tom”**
Vera V. Koroleva, Alina R. Pritomskaya
- 31 **“Japan Film Andependan”: the Onset of Japanese Neo-Avant-Garde**
Alexander Yu. Gvozdev
- 43 **On the Representation of the Artist’s Personality in Cinema:
the Case of “Girl with a Pearl Earring”**
Maxim F. Maloletkin
- 57 **Representation of Medieval Armor in Cinema of the 1930s–1950s: Stylization
as a Method of Reinterpreting Historical Material**
Anna S. Kryuchkova

FILM THEORY

- 69 **N. Berdyaev On The Ethical and Aesthetic Aspects of the Phenomenon
of Technology and Cinema**
Irina P. Nikitina
- 82 **Screen Adaptation of Experimental Writing**
Fyodor I. Sheremet

MODERN FILM PROCESS

- 104 **The World of the Individual in Contemporary Russian Documentary**
Galina S. Prozhiko
- 114 **“New Sincerity” in Contemporary Russian Cinema: On the Way to Dialogism**
Julia V. Mikheeva

INTERNATIONAL RELATIONS

- 138 **The Cinematic Bridge Between Russia and Iran: Past and Present**
Natalya G. Grigorieva, Nikita V. Grigoriev, Irina V. Morozova
- 150 **Forever Friends: Soviet- Sino Friendship Through USSR Film Magazines “Iskusstvo Kino”
 (“Art of Cinema”) and “Sovetsky Ekran” (“Soviet Screen”) in the 1950s.**
T. Craveiro

ANIMATION AND MULTIMEDIA

- 161 **Symbolism and Style in the Animated Film “Bulgakov” by Stanislav Sokolov**
Alexey Ya. Zaitsev
- 174 **Features of Synchronization of Music and Visuals in Early Sound Animation**
Arseniy A. Pliev

2026 год выдался богатым на юбилеи. В январе ВГИК отметил 125-летие Михаила Ильича Ромма («Ленин в Октябре», «Девять дней одного года», «Обыкновенный фашизм»), в феврале 105-летие Самсона Самсонова («Попрыгунья», «Оптимистическая трагедия», «Одиноким предоставляется общежитие»). В Музее ВГИКа прошли виртуальные экспозиции, посвященные творчеству юбиляров (<https://nauka.vgik.info/mikhail-romm-125> и <https://nauka.vgik.info/samsonov-105>).



18 февраля Киноклуб ВГИКа совместно со сценарно-киноведческим факультетом провели творческую встречу, посвященную 105-летию со дня рождения киносценариста Валентина Ивановича Ежова («Баллада о солдате», «Крылья», «Белое солнце пустыни»). На мероприятие, которое вел декан сценарно-киноведческого факультета ВГИКа Вячеслав Валентинович Марусенков, была приглашена Наталья Всеволодовна Готовцева — вдова Валентина Ивановича, рассказавшая собравшимся о жизни и творческих замыслах драматурга.

На основании Указа Президента от 11.02.2026 № 65 был утвержден план мероприятий к празднованию 90-летия Станислава Говорухина, в числе которых в Научно-исследовательском институте киноискусства и кинообразования ВГИКа 25 марта 2026 года пройдет Всероссийская научно-практическая конференция «Творчество Станислава Говорухина как явление художественной культуры» (<https://nauka.vgik.info/page109810136.html>).



УДК: 778.5.01.009:8+778.5И(091)«Слово»
[10.69975/2074-0832-2026-67-1-8-18](https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-8-18)



Научная статья | Research article



Кай Мунк и Карл Дрейер: миракль в пьесе и фильме «Слово»

А.М. Буров¹

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

ORCID ID: 0000-0002-3067-3754
andburov1982@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена сравнительному исследованию пьесы Кая Мунка «Слово» и одноименного фильма Карла Дрейера; анализу художественного пространства и драматургическим аспектам фильма; философско-эстетическому контексту фильма Дрейера, включая теологические аспекты Датской церкви. Особое место в статье занимает редкий жанр для кинематографа — миракль.

ключевые слова

датский кинематограф, датский театр, Кай Мунк, Карл Дрейер, «Слово», Сёрен Кьеркегор, Николай Грундтвиг

для цитирования

Буров А.М. Кай Мунк и Карл Дрейер: миракль в пьесе и фильме «Слово» // Вестник ВГИК. 2026. Т. 18, № 1. С. 8–18.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-8-18>

¹ **Андрей Михайлович Буров**

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры эстетики ВГИКа.

AuthorID: 178948

© А.М. Буров, 2026

Kai Munk and Carl Dreyer: Miracle in the Play and Film "The Word"

Andrey M. Burov¹

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

ORCID ID: 0000-0002-3067-3754

andburov1982@yandex.ru

ABSTRACT

The article compares Kaj Munk's play "Ordet" and the film of the same title directed by Carl Dreyer in terms of the film's artistic space, its dramatic aspects, philosophic and aesthetic context including the theological canons of the Danish church. Special attention is given to the miracle play, a rare genre for cinema.

keywords

Danish cinema, Danish theater, Kaj Munk, Carl Dreyer, "The Word", Søren Kierkegaard, Nikolaj Grundtvig

for citation

Burov A.M. Kai Munk and Carl Dreyer: Miracles in the Play and Film "The Word". *Vestnik VGIK*, vol. 18, no. 1, 2026, pp. 8–18. (In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-8-18>

¹ **Andrey M. Burov**

Dr. Sci. (Art History), Associate Professor, Professor of the Department of Aesthetics, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK). AuthorID: 178948

МЕЖДУ СЛОВАМИ

Пьеса Кая Мунка, как и фильм Карла Дрейера, находятся внутри полемики великих датских религиозных деятелей первой половины XIX века — Сёрена Кьеркегора и Николая Грундтвига: оба были наследниками романтического духа, преломленного скандинавской — датской — спецификой. Сходства и различия их религиозно-философской мысли проявляются в сюжете пьесы и фильма, а также выливаются непосредственно в отдельных персонажей, словно бы просачиваются сквозь них.

Грундтвиг — величина невероятно важная для датской культуры, ее самобытности, человек, претерпевавший и гонения за свои принципы веры, но при этом невероятно витальный, цельный, живой проповедник, трижды женатый, познавший славу в конце жизни и умерший в 89 лет. Питающийся «народностью», переводивший саги, фольклор, создатель народных университетов в Дании (они появляются и в России), ратующих за национальное и живое образование, сторонник живого божьего слова и естественного датского языка — «плоти народной». Сёрен Кьеркегор — не менее важная фигура для датской культуры, представитель религиозного экзистенциализма, чувственный, эмоционально проживший короткую жизнь и создавший за это время важнейшие философско-религиозные тексты; словно бы осуществлявший гонения сам на себя, — отрехшийся от любимой женщины ради любви к Богу; любящий датский язык за его способность выражать сложные философские мысли. Кьеркегор и Грундтвиг находились в постоянном споре, а также сопротивлялись религиозному фундаментализму «внутренней миссии».

Борьба шла опять же по линии «слова» о Боге, понимаемого в нескольких смыслах: слово народное, простое, «живое» (Грундтвиг); слово эстетизированное, игровое, философское (Кьеркегор) или слово схоластическое, сложное, доктринальное, мертвое (религиозные фундаменталисты «внутренней миссии»).

Кьеркегору не свойственно молчание — это бесконечное писание, фиксация, рефлексия; ему свойственна игра, литературные приемы, эстетические произведения, в которых он активно использовал псевдонимы; тогда как в философско-религиозных «проповедях» — свое собственное имя. Эти проповеди — «Возвышающие речи» — не были сказаны им в церквях или домах (может, кроме двух-трех...), они скорее являются жанром косвенного обращения в виде религиозно-философского трактата. В этом смысле у Кьеркегора — игровое эстетизированное, порой ироничное слово, и именно игра здесь оказывается в центре внимания: она органична для Кьеркегора.

Другое дело Грундтвиг — человек, имеющий церковный сан, проповедник, обращающийся к пастве в речах, имевший более трех тысяч проповедей (у Кьеркегора — несколько) и в этом смысле стремящийся к словесной живой беседе без игры. И вместе с тем у Грундтвига были периоды проповеднического молчания, когда он был запрещен в служении, и в это время он переводил саги и народный фольклор — что было даже не писанием от другого лица, но писанием от общего лица — лица народного.

Кьеркегора и Грундтвига объединяла идея прямого общения с Богом, однако для Грундтвига важно было единение со своим народом, и интроспекция была для него не психологическим самоанализом.

зом, но историко-мифологическим явлением — саморефлексией о культуре и общем прошлом. Тогда как для Кьеркегора интроспекция как акт психологического самоанализа.

Кая Мунка и Теодора Дрейера, так же как Сёрена Кьеркегора и Николая Грундтвига, объединяет религиозное проповедничество. При всех различиях — они проповедники. И все они занимались эстетической (художественной) деятельностью. Вопрос заключается в том, через что прежде всего шла проповедь. Для Грундтвига и Мунка через пасторское слово; для Кьеркегора — через философско-эстетическое слово; для Дрейера — через кинематографическое слово. Первые двое — священники, которые время от времени занимались искусством: Грундтвиг — поэзией, Мунк — драматургией. Кьеркегор — религиозный философ, в чистом виде искусством не занимавшийся, в целом отказавшийся от него, как он отказался от возлюбленной, но потенциально, конечно, талантливый писатель, поэт, возможно и драматург, человек, обладавший очень развитым эстетическим чувством, создававший философско-религиозные тексты в оболочке художественно-эстетической; игравшийся псевдонимами, что отсылает к художественному курсу. Дрейер — кинематографист, в основном создающий трансцендентальный религиозный кинематограф; его кинематографические *проповеди* отличает, прежде всего, новаторские решения по линии экран и зритель — крупного плана и аффекта, мощнейшей трансгрессии.

Все эти четыре великих проповедника росли в датском обществе XIX–XX веков, развивались в определенных семьях. Здесь также есть то, что их связывает,

помимо национальной принадлежности. События их жизни естественным образом отразились в их творчестве. Четыре героя вновь разбиваются по парам: Грундтвиг и Кьеркегор; Мунк и Дрейер. Первые двое росли в целом в благополучных полных семьях. Их судьба — философская, религиозная — была предначертана. Вторые — Мунк и Дрейер — были приемными детьми и заимствовали свои фамилии — *новые слова* — от них. Для всех четверых лютеранство было очень важным обстоятельством их жизни. Грундтвиг и грундтвигианство как лютеранская ветвь влияли на Кьеркегора, Мунка и Дрейера.

Все четверо пострадали за свою веру. Грундтвиг подвергался гонениям, Кьеркегор отказался от личного счастья, Мунк стал мучеником, погибнув за веру — зверски убит нацистами в 1944 году. Главная же тема творчества Дрейера — жизнь за веру, мученичество; а мечта Дрейера — снять фильм о Христе — так и не состоялась из-за происка недоброжелателей. По сути, в фильме «Слово» Дрейер описал перипетию судеб Грундтвига, Кьеркегора, Мунка и свою собственную. Сложная коллизия этого фильма напрямую связана с этими великими именами.

МЕЖДУ РЕАЛЬНОСТЬЮ И ИСКУССТВОМ

Кай Мунк написал пьесу «Слово» в 1925 году, основываясь на реальных событиях. Он служил лютеранским священником в Ведерсё, на северо-западном побережье Ютландии, и там, в его приходе, умерла молодая роженица. И в качестве эпиграфа к пьесе Кай Мунк, вполне в духе вербатима, использовал фразу своей прихожанки: «Нет, его праздни-

ная одежда должна всегда висеть наготове, потому что ведь никогда не знаешь, не придет ли он как-нибудь однажды пасхальным утром» (здоровыслящая вдова хуторянина из Ведерсё). Такая документальность, точность важна для Кая Мунка, как она будет иметь большое значение и для Карла Дрейера... Так, исполнительница роли Ингер — Биргитте Федерспиль — во время съемок была беременна не только по роли, но и в действительности; кроме того, рожая ребенка, она просила сделать аудиозапись родов, которая вошла затем в фильм.

В 1932 году пьеса с успехом была поставлена в Королевском театре Дании, по заказу которого она и была написана. С тех пор идет успешно в разных театрах мира. Имеет три канонические скандинавские экранизации: шведскую 1943 года режиссера Густава Муландера, датскую 1955 года Карла Дрейера и финскую 1962 года Тома Сегерберга. Экранизация Дрейера считается шедевром.

Как Мунк пишет пьесу миракль. Довольно редкий жанр в современную эпоху. Миракль получил расцвет в полулитургической драме в XIII веке, активно развивался в XIV–XV столетиях. Для миракля свойственно подробное бытописание, так как, с одной стороны, на его фоне ярче всего проявляется чудо, а с другой — это в целом характерное явление: евангельское соединение земного и небесного, материального и духовного.

С драматургической точки зрения чудо выступает в виде главного (или кульминационного) события, к которому все идет; чудо создает ожидание и вот как раз в преддверии чуда осуществляется еще одна важная отличительная черта жанра, которая имеет место и у Мунка, — прения, спор о душе, о вере. Между грунд-

твиганцем, старым Боргеном, и портным Петером; священником и доктором; старшим сыном Боргена Миккелем и женой последнего — Ингер и средним сыном Боргена Йоханнесом. Мунк этот спор вплетает в живую речь, в бытовые или нерелигиозные ситуации, например когда Ингер просит старого Боргена принять выбор Андерсом возлюбленной Анне или когда Миккель разговаривает с Ингер в их комнате. Живые, недоктринальные ситуации делают прения органичными, что свойственно живому слову грундтвиганцев — этот подход есть как и в пьесе, так и в фильме Дрейера.

Дрейер также сохранил удивительное свойство диалогов пьесы: герои умеют слушать друг друга — с вниманием и наполненной паузой; энергия держится в этом молчании слушающего, вслушивающегося. В жанре миракля жизненность, реалистичность подчеркивается больше по сравнению с моралите, которому здесь нет места.

Но и *живое слово* делится и в пьесе, и в фильме на *послушание* и *слушание*. Первое — более строгое, напряженное, пессимистическое — в доме портного, представителя фундаменталистской «внутренней миссии» с их верой в ответственность перед Богом, строгим порядком и постоянным покаянием — недаром они сидят как в церкви, внимая Петру-портному; тогда как в доме Боргена льется живая нестрогая речь в грундтвиганском духе, которая, правда, разбивается кьеркегоровским игровым строем перевоплощения в Христа со стороны сына старого Боргена — Йоханнеса, который строго декламирует и возвышает свою речь; но никто ему не верит, все его жалеют, а пастор, в начале не понимая, кто перед ним, говорит, что его речь так

двусмысленна, а выбор слов странен. Йоханнес не предвещает перевоплощением адвент — предрождественским временем, возвещающим Рождение Христа — он и есть Христос, он, этот старший сын Боргена, считает себя Христом — и говорит о втором пришествии Христа в конце времен.

Здесь важно упоминание влияния Кьеркегора на Йоханнеса в части сумасшествия. Оно сохраняется и в пьесе, и в фильме. Однако в пьесе, помимо Кьеркегора, указывается и на влияние драматического произведения норвежца Бьёрстjerne Бьёрнсона «Свыше наших сил» (1883), которой «начитался» Йоханнес и спектакль по которой он видел в Театре Бэтти Нансен на окраине Копенгагена. (Именно этой пьесе, в которой чудо оказывается невозможным, противостоит как антитеза произведение Кая Мунка.) Более того, Кай Мунк мастерски смешивает и влияние пьесы Бьёрнсона, и тему потери возлюбленной Агаты, которая погибла под колесами автомобиля, спасая Йоханнеса, не видящего ничего перед собой под влиянием спектакля «Свыше наших сил». Не трудно обнаружить здесь, помимо увлеченности текстами самого Кьеркегора, связь с кьеркегоровской потерей невесты, при всех отличиях в обстоятельствах.

Однако Карл Дрейер в фильме оставляет только чтение книг Кьеркегора, в следствии которых Йоханнеса начали мучить сомнения, также одолевавшие датского религиозного экзистенциалиста. Дрейер убирает и потерю возлюбленной, и пьесу Бьёрнсона. Сам датский кинорежиссер объяснял сокращения и видоизменения пьесы с точки зрения кинематографической специфики: «Диалоги, вошедшие в фильм, составляют не более трети ис-

ходных диалогов пьесы. Можете представить себе, сколь осторожным должен быть этот процесс упрощения. Реплика, которая звучит с экрана, но не воспринимается мгновенно в ту же секунду, вредит фильму, потому что затормаживает его действие. Зрителю приходится останавливаться, чтобы осмыслить сказанное» [1, с. 93]. И еще: «В театре всегда есть время подумать, но в кино времени на это нет» [1, с. 94]. Очищая лишние сюжетные линии, он делает внимание зрителя более сфокусированным — сумасшествие и перевоплощение Христа более чистым. Тем самым он убирает в действиях Йоханнеса личную тему, ведь пытаюсь воскресить Ингер, он делает это словно с Агатой, которая погибла из-за него. Кроме того, Дрейер создает исходное событие (Йоханнес сошел с ума / признал в себе Иисуса) более четким, однозначным, без дополнительных обертонов и, о чем мы скажем позже, усиливает последнее событие фильма...

Датский режиссер, чтобы подчеркнуть исходное событие и усилить напряжение фильма, сразу толкнуть его в сторону основного конфликта, — стартует не со сцены, в которой Андерс просит помочь ему в сватовстве к Анне (как это есть в пьесе), а с единственного выдуманного им эпизода — с очередного ухода из дома Йоханнеса, когда ночью все идут его искать (что вполне могло происходить с героем).

МЕЖДУ ПРОСТРАНСТВОМ И ВРЕМЕНЕМ

На окраине Копенгагена в «Театре Бэтти Нансен» Карл Дрейер видит спектакль по пьесе «Слово» Кая Мунка и решает делать фильм, который появится, однако, нескоро, потому что должно было прой-

ти время, возникнуть новые достижения в науке, представления о многомерности мира, относительности не только духовного, но и материального бытия; новые достижения в психологии и главное — в понимании современного человека [1, с. 92]. Для Дрейера вера только усиливается в пространстве усложненного мира, который располагается в сознании современному ему зрителя. Тем самым Дрейер (1955), так же как и Кай Мунк (1925–1932), отвечает на пьесу Бьёрстьерна «Свыше наших сил» (1883), в которой нет места чуду или, во всяком случае, оно ставится под сомнение. Мир усложняется, вера — нет. Поэтому Дрейеру так важно и пространство художественного мира сделать простым, чтобы синхронизировать веру как время и материю как пространство. Зрители оказываются в пространстве, где все по-хайдеггеровски уютно, вещно, степенно, строго, где «мир мирует» и побеждает страх. Такой плотный (и плотником сделанный), устойчивый (степенный), тектоничный (весомый), родовой (совместный), близкий (предельно), далекий (аурой) мир.

И прежде всего, Дрейер создает фильм в том же месте, где жил Кай Мунк, он едет с фильмом в гости к реальным событиям, на основе которых написана пьеса, к тому, кто жил в этих местах, сидел за этими столами и пил из этих чашек, сверял время с *этими* настенными часами. Жители северо-западного побережья Ютландии несут предметы быта (бывшие такими же во времена Мунка и ранее), и Дрейер с художником расставляют чашки, подсвечники, чайники, курительную трубку, в том числе и в павильоне. А затем датский режиссер делает прекрасный ход: чтобы добиться еще большей точности, он сокращает количество мебели и бы-

товых предметов — доходя до предела художественно-постановочной ясности, отражающей в том числе и представление современных ему людей о разреженности классического пространства свободных верующих людей. Мир присутствует в вещах, которые действительны и *сущи*, вещи именно присутствуют — за счет небольшого их количества и четкого светового контраста черно-белой пленки.

Кинематографическое пространство фильма рождает ауру: все здесь одновременно далеко и близко; «приближение дали» (Хайдеггер). Кроме того, есть ощущение, что эти вещи (за редким исключением, от того и выразительным) никогда не передвигаются. Вещи — части мебелировки — деревянные столы, стулья, комоды — создают опору вместе со стенами.

Особое значение имеют кровати — большая, черная, с деревянным изголовьем кровать старого Боргена. Черные кровати Андреаса и Йоханнеса — небольшие, узкие, с бортиками, похожи на колыбели. И две белые кровати Ингер и Миккеля, стоящие рядом, — словно бы детские, без бортиков, но достаточно узкие. Два типа кровати есть в родильном пространстве: одна — операционный стол, вторая — большая, где Ингер находится после операции и где она «умирает»: тем самым это ложе. Второе и самое главное ложе — это гроб, в котором она воскресает. Тем самым существует большая лейтмотивная линия с вещественными образами-кроватями, имеющая свое собственное драматургическое развитие, завязанное на основной событийный ряд, тянущийся к чуду.

На столах, подоконниках, кроватях, кухонных столешницах, «живут» лампы, посуда, книги, а в вертикальной системе, на стенах — фотография Грундтвига,

портрет жены старого Боргена, картины, трубка, висящая на крюке, и самое главное — настенные часы. Они очень вещественны — зашиты в деревянные короба, с грузиками, двигающимися в такт дни и ночи напролет, — они все время показывают время: ночное, дневное, и каждый раз это время напряженное, событийное, они словно фиксируют точки напряжения, и они обращены даже больше к зрителю, так отчетливо каждый раз попадая в кадр. Часы есть во всех пространствах, кроме, разумеется, улицы и хлева. Самые изысканные, отличные от прежних, висят в зале отпевания, продолжая двигать время, отсчитывая минуты до чуда.

В фильме несколько художественных пространств, в которых по-разному ощущается время. Прежде всего — ферма Боргенов: она делится на гостиную (основная зона, центрирующая все пространство фильма), кухню, комнату старого Боргена, комнату Ингер и Миккеля, комнату Андреаса и Йоханесса и хлев. Дюны с высокой травой и мост выступают в виде границы между грундтвиантски-боргеновским пространством и домом портного Петера, который состоит из полувидимой прихожей, основной гостиной, большой комнатой для проповеди и кухни. Еще есть дальний план прихода с церковью и аркой с двумя проходами. И самое главное пространство — белая (теплая) комната отпевания, где и происходит чудо. Есть еще родильная комната — организованная для родов белая больничная комната в доме Боргенов: холодная, мертвенная, «захваченная» доктором, действующим механистически; время здесь техническое, не духовное, плоское.

В боргеновских пространствах время течет степенно, прерываясь христианскими «спектаклями» Йоханесса, кото-

рый привносит с собой вечное адвентное время, который, другими словами, живет по своему времени, воспринимаемому другими как время аффектное. Несмотря на то что у него есть свое место — общая комната с Андреасом, Йоханесса там зритель никогда не видит. Он не различает ночь и день и вторгается («вплывает») в пространства других бесцеремонно, точнее со своей собственной церемонией; входит и выходит в окна. В пространстве перехода (дюны с высокой травой) он и скрывается, там он общается с Богом и там же его ищут родные.

Пространство портного Петера, религиозного фундаменталиста, герметичное, сжатое, потолок нависает над персонажами, места мало, время не текучее, но спрессованное; окна закрыты темными шторами, в отличие от светлых открытых штор в боргеновском доме. Дочь Петера Анне по своей пластичности, общей интонационности ближе к дому Боргенов, чем отцовскому пространству, в котором ей тесно, — несчастна здесь прямой, но при этом чистый образ клетки с двумя птицами, которую она держит в руках во время разговора с отцом.

Хронотоп фильма отсылает к классической устойчивости пространства-времени, с другой стороны, выявляет внутри нее — на уровне фабулы и сюжета — неустойчивость, которая разрешается в главном событии чуда. Боргеновский (грундтвиантский) мир представляется центром Мира, и он плотно зажат с двух сторон радикальными темным проповедничеством — портным Петером (религиозные фундаменталисты) и сошедшим с ума Йоханнесом (несчастный Кьеркегор). Старый Борген уже не может справиться с этими турбулентностями.

Спасение приходит через Ингер — оно на них способно, чем больше это само ее поведение, ее житейская мудрость, ее вера в то, что Бог проявляется в малых делах, ее способность обращаться с вещами, знание их существа; ее человечность и, в конце концов, невероятная витальность, проявившаяся в чуде Воскрешения, возвращают миру устойчивость и гармонию. Йоханнес становится разумным, портной Петер мирится со старым Боргеном, а Анне теперь с Андреасом. Связь пространств и времен восстановилась. И именно чудо как глубоко проработанное действие, как многострадальное деяние героини и главное — как абсолютная вера в жизнь и Бога возвращает не только ее в мир, но и возвращает мир в целом (в целое). В последней сцене — редкой по ясности и глубине — мир действительно мирует.

МЕЖДУ ЧУДОМ И КИНО

Миракль в кино — не миракль в театре, картине или музыке, уровень условности которых ближе к этому жанру. Кинематографу тяжелее работать в «трансцендентальном стиле» (Шредер). Нужен правильный художественный драматургический вход, учитывающий специфику кино. При всех жанровых и стилевых особенностях кинематограф — реалистическое искусство, такова его природа, реабилитацию которой нужно периодически производить (Кракауэр и др.), но и эта природа видна даже у Мельеса, связь которого с кинематографом братьев Люмьер ближе, чем кажется, и «монтаж аттракционов» в его фильмах только подчеркивает это на контрасте. У Дрейера нет «аттракционов», трюковых приемов, всяких «штучек» для, так сказать, контраста. На трюки кино тоже способно, но чем больше

оно на них способно, чем больше это просится в том или ином фильме, эпизоде или сцене, тем важнее этого не делать, сдерживать, быть сдержанным максимумно и в лучших трансцендентальных образцах — у Одзу, Брессона и, разумеется, Дрейера так и происходит. Дрейеру в «Слове» помогает грундтвигиантская эстетика простоты, фильм датского режиссера идет за ней, и в определенном смысле это грундтвигиантский кинематограф. Можно даже сказать, что подобно тому как на уровне повествования старый Борген с помощью Ингер, а вместе с ними и все пространство, сопротивляются крайности религиозных фундаменталистов и преломленной в сознании Йоханнеса игровой искусственности Кьеркегора, которые приводят к определенной «театральности» и потенциально могут привести к «трюкам»; так и фильм внутри себя — в пространственно-временном континууме, художественном строе — борется за органику и чистоту между двумя крайностями. И несмотря на то что в фильме есть театральные коды, что выражается во фронтальном расположении мизансцен в боргеновском доме, фильм глубоко кинематографичен. Это является еще одним доказательством, что киногения рождается и из более сложных сценических конструкций, чем говорили ранние теоретики. (Театральные коды здесь также сохраняют контекст пьесы и ее постановки в театре, такая дань памяти.)

Дрейер — трансцендентальный реалист, он не дает точного ответа: Ингер в летаргическом сне или умерла. Можно даже сказать, что в последней сцене летаргия превращается в литургию, в результате которой возникает Евхаристия, то есть признательность Богу, благодаря чему Ингер и возвращается к жизни — проис-

ходит чудо. И в результате чего Йоханнес освобождается от этого своеобразного воплощения в Христа (оставаясь в Христе) — здесь Дрейер также не дает ответа: это сумасшествие или избыточная божья сила. Это важные шаги в органике кинематографического повествования — такая двойная трактовка: можно считать так, можно — иначе. Это и есть реальность.

Чудо в фильме ткется медленно, мало-помалу, как веретено с нитями, которые просят поддержать Ингер старого Боргена во время своей беседы с ним о простых, но глубоких вещах: о любви, о счастье, о простоте мира. В пространстве хлева, на фоне прекрасной фактурной стены и деревянной перегородки, Ингер говорит: «Бог постоянно совершает повсюду маленькие чудеса, потихоньку, Бог слышит молитвы людей, но он действует тихо, чтобы не было шума, чтобы этот слух не разошелся».

Все маленькие детали, малые перипетии, обычные и сквозные действия персонажей и события фильма устремлены к главному, последнему, событию — чуду. Ингер, чувствующей простоту мира, по-

могает ее ребенок — маленькая девочка, которая «знает», как общаться со старым Боргманом, Христом-Йоханнесом и со зрителями. Ее крупные планы, особенно в последней сцене, впечатляют. Она и есть воплощение крупного плана, которым так много занят Дрейер. А в сцене представления дочек Ингер и Миккеля пастору девочка буквально смотрит не по действию куда-то в сторону камеры — общается с режиссером, со съемочной группой, прорывая на секунду «четвертую стену». Она знает о чуде и удостоверяет его возможность, она по-своему, по-ангельски, вместе с остальными удерживает мир от падения.

Кинокамера также удостоверяет чудо, она движется размеренно, а в сцене с воскресением занимает позицию у надгробного изголовья Ингер; мизансцены здесь доходят до верха мастерства. Кинематограф как раз и способен на контрасте сильнее проявить чудо в силу реалистической своей природы. Сам фильм Дрейера в этом отношении оказывается художественно-религиозным артефактом, доказательством возможности чуда.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дрейер К. О кино. Статьи. Интервью. М.: Новое издательство, 2016. 256 с.
2. Дубин Б. Вступление к пьесе «Слово» Кая Мунка // Иностранная литература. № 11. 2014. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2014/11/slovo-3.html> (дата обращения 2.11.2025).
3. Зудов Ю. Датская народная церковь // Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/171424.html> (дата обращения 25.11.2024).
4. Зудов Ю. Евангелическо-лютеранская церковь Дании: история, структура и современное состояние // Северная Европа: проблемы истории. М.: Наука, 2005. Вып. 5. С. 213–233.
5. Кьеркегор С. Или — или. М.: АСТ, 2021. 512 с.
6. Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1993. 382 с.
7. Мунк К. Слово // Иностранная литература. № 11. 2014. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2014/11/slovo-3.html> (дата обращения 01.11.2025).
8. Хайдеггер. Вещь // Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 316–326.
9. Чернышева О., Комаров Ю. Церковь в скандинавских странах. М., Наука, 1988. 174 с.
10. Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино. М.: Des Esseintes Press, 2023. 240 с.

REFERENCES

1. Dreyer, K. O kino. Stat`i. Interv`yu [About Cinema. Articles. Interviews]. Moscow, Novoe izdatel`stvo Publ., 2016. 256 p. (In Russ.)
2. Dubin, B. Vstuplenie k p`ese “Slovo” Kaya Munka [Introduction to the play “The Word” by Kai Munk]. Inostrannaya literatura, no. 11, 2014. Available at: <https://magazines.gorky.media/inostran/2014/11/slovo-3.html> (Accessed 02 November 2025). (In Russ.)
3. Zudov, Yu. Datskaya narodnaya cerkov` [Danish Folk Church]. Pravoslavnaya e`nciklopediya. Available at: <https://www.pravenc.ru/text/171424.html> (Accessed 25 November 2024). (In Russ.)
4. Zudov, Yu. Evangelicheskoye lyuteranskoye cerkov` Danii: Istoriya, struktura i sovremennoe sostoyanie [The Evangelical Lutheran Church of Denmark: History, Structure, and Current State]. Vy`p. 5, Severnaya Evropa: Problemy` istorii [Northern Europe: Problems of History]. Moscow, Nauka Publ., 2005. pp. 213–233. (In Russ.)
5. Kierkegaard, S. Ili — ili [Either/Or]. Moscow, AST Publ., 2021. 512 p. (In Russ.)
6. Kierkegaard, S. Strax i trepet [Fear and Trembling]. Moscow, Respublika Publ., 1993. 382 p. (In Russ.)
7. Munk, K. Slovo [“The Word”]. Inostrannaya literatura, no. 11, 2014. Available at: <https://magazines.gorky.media/inostran/2014/11/slovo-3.html> (Accessed 01 November 2025). (In Russ.)
8. Heidegger, M. Veshh` [Thing]. Vremya i by`tie [Time and being]. Moscow, Respublika Publ., 1993, pp. 316–326. (In Russ.)
9. Cherny`sheva, O., Komarov Yu. Cerkov` v skandinavskix stranax [The Church in the Scandinavian countries]. Moscow, Nauka Publ., 1988. 174 p. (In Russ.)
10. Schrader, P. Transcendental`ny`j stil` v kino [The transcendental style in cinema]. Moscow, Des Esseintes Press Publ., 2023. 240 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **15.12.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **28.01.2026**

Принята к публикации / Accepted for publication **03.01.2026**

УДК: 791.1 + 821.112.2
[10.69975/2074-0832-2026-67-1-19-30](https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-19-30)



Научная статья | Research article



Психоаналитическая трансформация «комплекса песочного человека» Э.Т.А. Гофмана в фильме М. Пауэлла «Подглядывающий»

В.В. Королева¹

Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, 600000, Россия, г. Владимир, ул. Горького, 87.

Приволжский исследовательский медицинский университет, 600000, Россия, г. Владимир, Октябрьский пр-т, д.1.

ORCID ID: 0000-0002-7608-9772 queenvera@yandex.ru

А.Р. Притомская²

Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, 600000, Россия, г. Владимир, ул. Горького, 87.

ORCID ID: 0009-0006-0948-770X gera.greenhill@gmail.com

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена исследованию преломления поэтики Э.Т.А. Гофмана в фильме М. Пауэлла «Подглядывающий» (1960). На основе методологии «гофмановского комплекса» выделяются черты поэтики немецкого романтика в фильме, образующие устойчивый идейно-тематический «комплекс песочного человека». Утверждается мысль, что гофмановская традиция в «Подглядывающем» преломляется под воздействием психоаналитической теории З. Фрейда, ставшей универсальным символическим языком в искусстве XX века. Результаты проведенного исследования доказывают наличие гофмановского интертекста и его трансформацию в фильме М. Пауэлла «Подглядывающий».

ключевые слова

Э.Т.А. Гофман, М. Пауэлл, «гофмановский комплекс», «комплекс песочного человека», «зеркальный комплекс», теория психоанализа, психологизм

для цитирования

Королева В.В., Притомская А.Р. Психоаналитическая трансформация «комплекса песочного человека» Э.Т.А. Гофмана в фильме М. Пауэлла «Подглядывающий» // Вестник ВГИК. 2026. Т. 18, № 1. С. 19–30. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-19-30>

¹ **Вера Владимировна Королева**

доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой второго иностранного языка и методики обучения иностранным языкам, Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых; доцент кафедры общественных наук Приволжского исследовательского медицинского университета. AuthorID: 1070682

² **Алина Романовна Притомская**

ассистент кафедры второго иностранного языка и методики обучения иностранным языкам, Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых.

AuthorID: 1216911

© В.В. Королева, А.Р. Притомская 2026

Psychoanalytic Transformation of the Hoffmann's "Sandman's Complex" in M. Powell's Film "Peeping Tom"

Vera V. Koroleva¹

Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs (VLSU).
87, Gorkiy street, Vladimir, 600000, Russia.

Social Sciences Privolzhsky Research Medical University, 1, Oktyabrsky Avenue, Vladimir, 600000, Russia.

ORCID ID: 0000-0002-7608-9772 queenvera@yandex.ru

Alina R. Pritomskaya²

Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs (VLSU).
87, Gorkiy street, Vladimir, 600000, Russia.

ORCID ID: 0009-0006-0948-770X gera.greenhill@gmail.com

ABSTRACT

The article studies Michael Powell's interpretation of E.T.A. Hoffman's poetic style in his film "Peeping Tom" (1960). Based on the concept of the "Hoffmann's complex", the specifics of German Romanticism in the film are highlighted, forming a stable ideological and thematic "Sandman's complex". The study argues that the Hoffmann tradition is treated in "Peeping Tom" in terms of Freudian psychoanalysis, which became a universal symbolic language in the 20th century art. The research gives evidence to Hoffmann's intertext and its transformation in Powell's film.

keywords

E.T.A. Hoffman, M. Powell, "Hoffman's complex", "Sandman's complex", the "mirror complex", psychoanalytic theory, psychologism

for citation

Koroleva V.V., Pritomskaya A.R. Psychoanalytic Transformation of the Hoffmann's "Sandman's Complex" in M. Powell's film "Peeping Tom". *Vestnik VGIK*, vol. 18, no. 1, 2026, pp. 19–30. (In Russ.) <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-19-30>

¹ **Vera V. Koroleva**

Dr. Sci. (Philology), Professor, Head of the Department of Foreign Languages, Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs (VLSU); Associate Professor of the Department of Social Sciences Privolzhsky Research Medical University. AuthorID: 1070682

² **Alina R. Pritomskaya**

assistant at the Department of Foreign Languages, Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs (VLSU). AuthorID: 1216911

ВВЕДЕНИЕ

Традиция Э.Т.А. Гофмана, одного из самых выдающихся романтиков в истории мировой литературы, характеризуется яркой самобытностью, неповторимой образностью и разнообразием художественных приемов. Интерес писателя к фантастическому и даже жуткому, глубокий психологизм и запоминающиеся визуальные образы завоевали популярность не только в литературе, но и в киноискусстве.

Прежде всего, это относится к немецкому киноэкспрессионизму («Пражский студент» С. Рюз [1913], «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине [1920], «Метрополис» Ф. Ланг [1927], «Кабинет восковых фигур» П. Лени [1924] и др.) [1], повлиявшему в дальнейшем на творчество множества крупных режиссеров в США (Стэнли Кубрик, Фрэнсис Форд Коппола, Роман Полански, Дэвид Линч [6]) и Европе (Вернер Херцог, Кен Хьюджес, Ингмар Бергман и др.).

МЕТОДЫ

Гофмановская традиция, как в художественной литературе, так и в кинематографе, отличается системностью, проявляется комплексно («гофмановский комплекс») и характеризуется следующими чертами: трансформация гофмановских сюжетов («Песочный человек», «Щелкунчик», «Золотой горшок», «Эликсиры дьявола» и др.), осмысление проблемы механизации человека и общества, романтическая ирония («разрушительного типа») и гротеск, психологизм, мотив двойничества, прием оживления неживого, фантастические сеттинги, интерес к ужасному [5]. Возможности кинема-

тографа позволили трансформировать гофмановские образные приемы в визуальные: игра света и тени, гротескные декорации, новаторские оптические решения, яркие внешние образы персонажей фильма.

Методология «гофмановского комплекса», разработанная В.В. Королевой [5], помогает наиболее эффективно выделить элементы гофмановской поэтики, а также проследить их трансформацию в отдельных киноработах.

ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

Одним из режиссеров, в чьем творчестве обнаруживаются следы гофмановской поэтики, стал М. Пауэлл (1905–1990), внесший значительный вклад в мировое киноискусство. На интерес Пауэлла к творчеству немецкого романтика указывает снятый им совместно с Э. Прессбургером по мотивам оперы Ж. Оффенбаха фильм «Сказки Гофмана» (1951), где в качестве сценариста в титрах указан сам Э.Т.А. Гофман [8].

Согласно нашей гипотезе, воспринятая М. Пауэллом при работе над данной кинокартиной гофмановская традиция оказала влияние на режиссера, что наиболее очевидно проявилось в фильме «Подглядывающий» (1960). Внимание режиссера к творчеству Гофмана обусловлено глубоким психологизмом писателя: в своих произведениях немецкий романтик во многом предвосхитил элементы психоаналитической теории З. Фрейда [7], которая в XX веке стала универсальным образным языком.

Необходимо отметить, что от общей гофмановской традиции в европейском искусстве XX века, прежде всего немецком, «отделяется» устойчивый идейно-

тематический «комплекс песочного человека», восходящий к одноименной новелле немецкого романтика, который и проявляется в фильме М. Пауэлла. Этот комплекс представляет собой переплетение таких элементов, как осмысление проблемы механизации человека и общества (проявляется в мотиве воздействия чужой воли на человека), оппозиции «живое — неживое» (актуализируется в проблеме соотношения субъекта и объекта), образов «ложной» и «истинной» возлюбленной, осмысления таких категорий, как «ужас» и «безумие» с психологической точки зрения, мотива детской психологической травмы (переплетается с элементами поэтики из новеллы «Мадемуазель де Скюдери»), а также «зеркального комплекса» (проявляется в символах-образах глаз, взгляда и кинокамеры, в образе окна, стекла, мотиве зеркальности).

Таким образом, цель данной работы заключается в том, чтобы выделить элементы гофмановской поэтики в фильме М. Пауэлла «Подглядывающий» (1960) и проанализировать их трансформацию под влиянием концепций психоаналитической школы З. Фрейда, в частности, его эссе «Жуткое» (1919), в котором исследуются психологические мотивы в новелле Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек».

Прежде всего необходимо рассмотреть такой элемент, восходящий к гофмановской поэтике, как осмысление проблемы механизации человека и общества, которая актуализируется в фильме в мотиве воздействия чужой воли на человека. Отец Марка ставит на собственном сыне бесчеловечный эксперимент по изучению страха, в рамках которого пытается мальчика не только психологически, но и физически, а также лишает ребенка личного

пространства (Марк не может иметь ключи или проститься наедине с собственной погибшей матерью). Отец буквально превращает Марка в объект собственной воли и своего желания, вынуждая мальчика делать то, что нужно родителю. Отцовская воля настолько сильна, что главный герой, будучи уже взрослым мужчиной, продолжает работать над экспериментом, неспособный вырваться из-под контроля образа Льюиса-старшего.

Данная ситуация становится возможной исключительно из-за общих, фоновых процессов в обществе, которое претерпевает духовную смерть. Мир, где отец пытается ребенка ради научных достижений, несмотря на преданную любовь сына к нему (о чем свидетельствуют закрывающие слова маленького Марка в финальной сцене), возникает как продукт той механизации, о которой размышлял Э.Т.А. Гофман в XIX веке, в частности, в новелле «Песочный человек», которая исследует отношения отца и сына. Отец Натаниэля также рассматривает сына отчасти как продолжение самого себя, своей воли, поскольку втягивает мальчика в опыты Коппелиуса, которые наносят ему тяжелую психологическую травму, не видя в ребенке самостоятельного субъекта. Данная ситуация провоцируется глубинным процессом механизации человека и общества, из-за чего «взрослые дела» отца Натаниэля (связи, деньги) ставятся выше чувств ребенка, который воспринимается как «предмет», не имеющих собственных интересов. Данная проблема вообще характерна для творчества немецкого романтика. Например, в новелле «Щелкунчик и мышинный король» пренебрежение и холодность взрослых приводят к тому, что Мари видит в кукле

живого человека, единственного защитника и друга.

М. Пауэлл осмысливает данную проблему в своем фильме. В этом мы видим своеобразное «развертывание» линии взаимоотношений Натаниэля (Марк) и его отца (А. Льюис), которую режиссер исследует детально. Так, в фильме обнаруживается мотив детской травмы, восходящий к «Песочному человеку». Натаниэль Гофмана страдает от психоза, вызванного сильным эмоциональным потрясением в детстве: образ Коппелиуса накладывается для мальчика на образ Песочного человека из старой легенды, к чему примешивается страх потери глаз и травма потери отца. Во взрослой жизни Натаниэль переживает травмирующее событие вновь (сходство Копполы и Коппелиуса, интерес Копполы к глазам героя, подзорная труба Копполы и т. д.), из-за чего окончательно теряет восприятие реальности и сходит с ума. Как отмечает З. Фрейд, интенсивность проживаемых Натаниэлем эмоций во многом связана с отцовской фигурой и двойственностью отношения мальчика к ней: амбивалентность любви к «хорошему» отцу и страха перед «карающим» отцом [7]. При этом вся взрослая жизнь Натаниэля подчинена событиям его детства.

Тот же мотив обнаруживается и в фильме М. Пауэлла. Марк ребенком переживает травмирующий опыт, который определяет всю его последующую жизнь (эксперимент отца). Травма протагониста также отчасти связана с двойственностью отцовской фигуры. Марк испытывает ужас перед отцом (причиняет боль, лишает личной жизни), ненависть к нему (не уважает память жены и чувства сына), но одновременно благоговение перед ним (хранит его память, продолжает его дело

и считает выдающимся человеком) и даже любовь (финальная реплика маленького Марка). Однако глубинная суть травмы как для Марка, так и для Натаниэля заключается в оппозиции ролей субъекта и объекта, которую Э.Т.А. Гофман лишь намечает в своей новелле. М. Пауэлл же рассматривает ее более детально.

Отцовская фигура в данной связке выступает субъектом, поскольку обладает независимой волей, которая, в силу маскулинной привилегии, распространяется на всю семью, члены которой выступают объектами по отношению к «патриарху». Так, вся семья Натаниэля подчиняется воле отца, хотя и испытывает дискомфорт от присутствия Коппелиуса в их доме. Тот же мотив обнаруживается и в фильме «Подглядывающий», где жена Льюиса-старшего даже после смерти подчинена воле мужа: он снимает ее смерть и погребение на камеру, лишая личного пространства и уважения, словно она буффорский предмет. Данная оппозиция приобретает характер конфликта в связке «отец — сын», поскольку наследник мужского пола должен сменить отца, вытеснив его физически и психологически, но мальчик в силу возраста пока не обладает необходимыми для этого качествами. Из-за этого конфликт из внешнего, между отцом и сыном, переходит во внутренний план психики ребенка, который должен решить, является он объектом отцовской воли или самостоятельным субъектом. При нормальном развитии такой конфликт разрешается с возрастом, когда мальчик становится мужчиной и занимает место главы семьи в традиционном патриархальном обществе. Однако травма может изменить естественный ход вещей, о чем впервые и заговорил в своих работах Э.Т.А. Гофман.

Так, механизация общества и человека, о которой мы говорили выше, приводит к гиперболизации собственной роли в восприятии отца, превращая его волю в нездоровую, из-за чего сын воспринимается как «придаток» отца, который не имеет своей личности. Частично эта проблема поднимается в «Песочном человеке»: любящая ипостась отца Натаниэля просто не считает нужным прислушиваться к словам и чувствам маленького мальчика. «Карающая» же ипостась, которая, по Фрейду, завидует будущей власти своего сына, пытается превратить Натаниэля в полноценный объект, лишив его свойств самостоятельного субъекта — зрения (а значит, воли). Глаза же выступают символом детородных органов, то есть отец хочет предотвратить становление своего сына в отца (через деторождение), в патриарха, поэтому пытается сделать все, чтобы мальчик остался продолжением его собственной воли. Этот эксперимент не удается в «Песочном человеке». Натаниэль вырастает, хотя психологически остается травмированным ребенком, который не способен занять место главы семейства (не может полюбить реальную женщину и продолжить свой род).

Задача же М. Пауэлла состоит в том, чтобы более детально исследовать этот процесс разрушения воли сына и проследить последствия такого вмешательства в развитие детской психики. Так, Льюис-старший лишает Марка субъектности в прямом смысле слова. Врач делает своего сына постоянным объектом наблюдения, запечатлевая каждое движение его души на камеру. При этом ребенок не может иметь никакого личного пространства (ему запрещено хранить ключи и запиравать двери), даже в развитии таких интимных сторон его личности, как сек-

суальность: отец снимает на камеру его первое столкновение со взаимоотношениями между мужчиной и женщиной (сцена с влюбленными в парке). При этом Марк постоянно видит свое отражение вместо лица отца, в линзе камеры и также в отражателе, который использует Льюис-старший в своем эксперименте, из-за чего мальчик наблюдает себя со стороны, что неестественно для человека. Такая тотальная объективизация (и самообъективизация) приводит к психическому нарушению — скопофилии — которая, смешиваясь с фобофобией, превращает Марка в маньяка. Жертвы Льюиса помогают ему получить субъектность, которой его лишил отец, поскольку акт насилия и пыток доступен в его понимании лишь независимому человеку — главе семьи.

Путь становления серийного убийцы, чья патология вызвана детской травмой, также восходит к гофмановским новеллам, а именно к «Мадемуазель де Скюдери», в которой ювелир Кордильяк становится маньяком из-за травмы, полученной еще в утробе матери (мужчина, домогавшийся мать Кордильяка, умер при попытке овладеть ею). В истории Кордильяка также на уровне подтекста читается оппозиция «объект — субъект», поскольку ювелир не видит людей как самостоятельные личности, но воспринимает их лишь как владельцев украшений (последние имеют для героя большую субъектность).

Важно отметить, что проблема соотношения объекта и субъекта была важна для Гофмана, но в его творчестве она актуализируется в оппозиции «живое — неживое». Так, предметы в мире немецкого романтика являются, безусловно, объектами, люди — субъектами. Однако данный баланс нарушается под воздействием механизации челове-

ка и общества, из-за чего человек теряет свою субъектность, перемещаясь в мир вещей, тогда как предметы приобретают волю, вторгаясь в мир людей, замещая их собой. Например, в уже упомянутой новелле «Щелкунчик и мышинный король» пренебрежение взрослых к Мари оживляет игрушки и животных, делая их субъектами с полноценной волей, среди которых девочка наконец чувствует себя на своем месте. Вещи в новелле «Золотой горшок» оживают, получая ту же субъектность, что и филистеры, которые из-за постепенного омертвления своего духа (с точки зрения романтического искусства) приближаются по своим характеристикам к вещному миру и т. д. Подобный процесс механизации человека обнаруживается и в новелле «Песочный человек», но Гофман исследует его в большей степени с психологической точки зрения, что в своем фильме и развивает М. Пауэлл.

Исследование позиций субъекта и объекта в фильме также связано с таким значительным элементом «комплекса «Песочного человека»», как «зеркальный комплекс» (проявляется в символе-образе глаз, взгляда и кинокамеры, в образе окна, стекла, мотиве зеркальности). Самыми яркими символами в кинокартине являются, безусловно, камера и объектив. Тот, на кого они направлены, является пассивным объектом для чужого взгляда, *рассматриваемым* (это отмечал также и М. Скорсезе, на которого фильм Пауэлла сильно повлиял [4]). Камера играет ведущую роль в процессе объективизации маленького Марка, которого отец как некий предмет снимал на протяжении всей жизни, лишая собственной воли. Уже взрослый протагонист продолжает смотреть на мир через призму кинокамеры: в ней

все становится объектом. Так, жизнь для Марка вторична по отношению к документальному фильму, который он снимает. Но сама камера, в силу своей значимости в жизни Льюиса-младшего, воспринимается им как живая. На вопрос полицейского «Anyone with you?» (неопределенное местоимение здесь предполагает одушевленное лицо) герой отвечает: «No, sir, just my camera», придавая ей субъектность. Даже после поцелуя с Хелен Марк словно передает этот жест объективу камеры, воспринимая инструмент, очевидно, не только как живой субъект, но и как некую женскую фигуру.

Этот образный ряд восходит к гофмановской подзорной трубе, через которую Натаниэль смотрит на Олимпию и видит ее живой. Гофмановский герой также меняет местами позиции субъекта и объекта, вещи и человека, посредством искажающего реальность оптического прибора. Олимпия выступает объектом воли Натаниэля, поскольку на нее юноша проецирует свои страхи (страх потери глаз) и желания (она — идеальная женщина для Натаниэля, у которого уже помутился рассудок). Отсылкой на Олимпию в фильме является и вторая жертва Марка, актриса Вив, которая танцует ему перед гибелью. Танцующая кукла — яркая черта гофмановской Олимпии из новеллы «Песочный человек». Необходимо уточнить, что Вив не является игрушкой в полном понимании слова, но в восприятии Марка, объективизирующего ее, актриса не более чем манекен, участвующий в его спектакле (который он также символично после смерти укладывает в сундук, подобно марионетке).

Оппозицией камеры в фильме выступает образ-символ глаз и взгляда. С помощью глаз Марк воспринимает

то, что реально. Например, Хелен, которую герой клянется никогда не снимать на камеру. Он говорит: «I will never see you», не позволяя девушке снять себя на камеру для него. Также и Хелен смотрит на возлюбленного глазами, видя в нем не только хорошее, но и плохое, при этом все так же любя его и испытывая искреннее сострадание. И сам Марк делит окружающее его на то, на что он смотрит через объектив кинокамеры (жертвы, рабочий процесс, события, вошедшие в его фильм), и на что — собственными глазами (возлюбленная, вечеринка в честь дня рождения и т. д.). Осмысленный взгляд в фильме присущ только субъектам. Хелен видит в Марке субъект с собственной волей. Льюис, глядя на девушку в ответ, также признает как свою субъектность (верит, что может излечиться и быть с Хелен), так и субъектность Хелен (не хочет причинить ей вред, видит в ней нечто особенное, уважает ее талант и самобытность). Это также восходит к гофмановскому «Песочному человеку». Особые, живые и чистые глаза были у Клары (в отличие от кукольных глаз Олимпии), с которой главный герой мог обрести «ясный» взгляд на жизнь и на произошедшее с ним. Только Клара видит в Натаниэле не его травму, а человека, который страдает от ужасных воспоминаний.

В фильме сохраняется и такое гофмановское значение символа глаз, как различение сути субъекта. В новеллах немецкого романтика сущность героя узнается через глаза («Огненный дух», «Песочный человек», «Состязание певцов» и др.). Пауэлл продолжает данную линию. Доктор Розан отмечает: «He [Mark] has his father's eyes». Это является указанием не столько на внешнее сходство, сколько на общность духовную между Марком и его

отцом. Оба способны на крайнюю жестокость, граничащую с садизмом (А. Льюис пытается своего сына и снимает смерть жены на камеру, Марк пытается и убивает женщин). То есть истинную природу Льюиса выдают его глаза.

Особое место в этой оппозиции занимает миссис Стивенс, мать Хелен, слепая женщина. Отсутствие зрения в фильме становится символом сверхчувственного восприятия. Так, Марк, смотрящий через объектив кинокамеры, видит в людях только объекты своей воли (фотографирует их, манипулирует ими), Хелен, смотрящая своими глазами, видит людей с их позитивными и негативными сторонами, тогда как миссис Стивенс, слепая, «видит» скрытую сущность людей. Режиссер подчеркивает ее способность в диалоге: « — Why don't you lie to me? I'd never know. — You'd know at once». Именно таким образом женщина чувствует странность в поведении Марка и советует ему обратиться к психиатру. В этом Пауэлл переосмысливает гофмановский символизм, в котором отсутствие глаз равнялось потери самости. Для режиссера слепота становится качественно иным способом существования, прежде всего чувственного, но не лишает рассудка или жизни (чего боится Натаниэль).

Необходимо отметить, что особую роль в этом процессе «вглядывания» играет и символ стекла. Так, Марк смотрит в окно комнаты Хелен и в окно гостиной во время вечеринки через стекло. Для немецкого романтика окно и стекло имели особое значение, встречаясь в таких новеллах, как «Угловое окно», «Пустой дом» и, конечно, «Песочный человек», где становится символом портала, перехода в другой мир, в другую реальность. К примеру, в «Песочном человеке»

Натаниэль видит в окно Олимпию, общаясь к миру вещей, объектов, подчиненному воле Коппелиуса (либо к миру темной магии, миру фантастического). В фильме М. Пауэлла данная семантика сохраняется. Через окно Марк заглядывает в параллельный, недоступный ему мир «нормальных», здоровых людей. Эта реальность недоступна главному герою, так как это мир людей-субъектов, осваивающих окружающее пространство и устанавливающих связи между собой. Марк же изолирован как от них, так и от окружающего мира, поскольку его познавательная способность ограничена объективом кинокамеры (до появления в его жизни Хелен). Марк пересекает эту границу только когда миссис Стивенс отмечает, что он «облюбовал окно» и лучше ему войти в комнату, то есть войти в мир Хелен как «нормальный» человек, то есть даруя ему субъектность с позиции властной фигуры (матриарха).

Элементом «зеркального комплекса» в фильме является и мотив зеркальности, возникающий фрагментарно, но также относящийся к слою гофмановского влияния. Так, Марк с зеркальной точностью повторяет за Хелен движения, когда та надевает подаренную им брошь. Однако коннотация гофмановского мотива у Пауэлла сменяется. Если для немецкого романтика зеркальное отражение носит чаще негативное значение («Приключение в Новогоднюю ночь», «Золотой горшок», «Пустой дом» и т. д.), поскольку отражение является измененной копией реального мира, затуманивающей рассудок, подменяющей категории в романтических оппозициях «добро — зло», «любовь — обладание», «живое — мертвое» и т. д., то у Пауэлла мотив зеркальности приобретает положительное значение.

Марк копирует движения Хелен, чтобы «обучиться» поведению субъекта, которое он до этого видел только у своего отца. Также отзеркаливание Хелен помогает Марку «увидеть» ее, не просто взглянув на девушку, но «усвоив» то, что она делает, поскольку взгляд без камеры — субъектно-субъектный — дается молодому человеку с трудом.

С оппозициями «объект — субъект» и «живое — неживое» в фильме связан и такой элемент «комплекса "Песочного человека"», как образы «ложной» и «истинной» возлюбленной. В гофмановской новелле в роли истинной возлюбленной выступает Клара, живая земная девушка, которая мыслит рационально и пытается помочь Натаниэлю разобраться с его психологической травмой (ее образ в фильме соответствует образу Хелен). Ложной же возлюбленной является Олимпия, которая представляет собой вытесненный сексуальный комплекс протагониста [7]. Именно кукла тормозит развитие главного героя, его становление в роли отца, который вернет себе свою субъектность и вместе с ней стабильный рассудок (излечится от травмы). Кроме того, с фигурой Олимпии для Натаниэля связан триггер — глаза, что только усугубляет состояние героя.

Эту антитезу обнаруживаем и в фильме «Подглядывающий». В киноработе Пауэлла также возникает «истинная возлюбленная», Хелен, которая видит Марка и на которую протагонист смотрит своими собственными глазами, а не через объектив камеры. В сознании героя она связывается с образом матери, которая, судя по фильму, не проявляла интереса к исследованиям своего мужа, но сама стала их жертвой, когда он снял ее смерть, а затем и ее погребение на камеру. Пол-

ной противоположностью образа матери выступают жертвы Марка: женщины, которых он рассматривает через объектив, исключительно как объекты, за счет которых герой приобретает свою собственную субъектность. Образ «ложных» возлюбленных для Марка связывается, очевидно, с мачехой. Она выступает в сознании Льюиса-младшего неким врагом, поскольку занимает место его матери, а затем сама приобщается к съемке Марка на камеру.

Гофмановский взгляд на значение женской фигуры сохраняется в фильме. Так, единение с «ложной» возлюбленной ведет протагониста к гибели (Натаниэль сходит с ума и погибает; Марк становится серийным убийцей), единение же с «истинной» возлюбленной должно помочь герою преодолеть травмирующую самообъективизацию и вывести протагониста в роль отца, субъекта (Натаниэль мог бы завести с Кларой семью и стать «патриархом», так же как и Марк с Хелен).

К «комплексу “Песочного человека”» в фильме «Подглядывающий» относится и осмысление таких категорий, как «безумие» и «ужас». Для немецкого романтика категория «безумия» имеет особое значение. Сумасшествие делится в работах Э.Т.А. Гофмана на «светлое», раскрепощающее безумие, которое является способом выйти за пределы филистерского бытия и приблизиться к идеальному миру («Крейслериана», «Золотой горшок», «Серапионовы братья»), и «темное» безумие, которое ведет героя к гибели. Примером последнего является новелла «Песочный человек». Натаниэль погружается в психоз, теряя связь с реальностью, итогом чего становится твердая убежденность героя в присутствии в его жизни темных сил, которые пытаются похитить

его глаза. Чтобы спастись, протагонист пытается убить Клару, но, потерпев неудачу, убивает себя, окончательно утратив восприятие реальности. Гофман переплетает категории «безумие» и «ужас» почти неразрывно, сливая их. Психическое расстройство Натаниэля провоцируется страхом (боится Песочного человека, Коппелиуса, потерять глаза), но психоз юноши также в свою очередь вызывает только большее количество страха в его жизни (Натаниэль боится всего, что может быть связано с Коппелиусом, опасается за свое зрение и жизнь).

Этот подход продолжает в своем фильме и М. Пауэлл, где «безумие» и «ужас» также неразрывно связываются. Психическое расстройство Марка также вызвано пережитым им ужасом: мальчик боится пыток отца, но также постоянно наблюдает свой ужас со стороны, в отражателе, который использует Льюис-старший, от чего возникает его фобия, боязнь самого страха. Это провоцирует в Марке агрессивное желание подавить ужас, как свой, так и чужой, с помощью насилия, что в конечном итоге превращается в извращенную цепочку стимул (страх) — реакция (насилие), которая и приводит протагониста к сумасшествию. М. Пауэлл продолжает начатое Гофманом исследование влияния страха на психику человека (ребенка, в частности), приходя к тем же выводам, что и немецкий романтик в XIX веке: ужас — мощный инструмент воздействия на сознание человека, который может привести к необратимым изменениям психики.

Жизнь в постоянном ужасе приводит протагониста как в новелле Гофмана, так и в фильме Пауэлла к схожему финалу — суициду. Когда полиция берет штурмом дом Марка, молодой человек заверша-

ет свой документальный фильм, засняв на камеру свое самоубийство. Причиной такого решения становится невозможность продолжать жить как убийца, но одновременно и невозможность победить собственную тягу к насилию. Это повторяет гофмановское решение, предложенное в «Песочном человеке», где Натаниэль, окончательно утратив связь с реальностью, бросается с башни. Так, Пауэлл завершает исследование развития безумия как следствия детской травмы, выражая солидарность с идеей Гофмана о том, что подобный герой не может избавиться от своего недуга самостоятельно, и единственным логичным финалом для такого героя становится смерть.

ВЫВОДЫ

Таким образом, проведенное исследование позволяет утверждать, что в филь-

ме М. Пауэлла «Подглядывающий» (1960) обнаруживаются элементы гофмановской поэтики, представляющие собой устойчивый идейно-тематический «комплекс «Песочного человека»», восходящий к одноименной новелле немецкого романтика. Режиссер обращается к достижениям художественного метода Э.Т.А. Гофмана с целью продолжить начатое писателем художественное осмысление психических патологий и путей их возникновения в детстве. Пауэлл переосмысливает элементы комплекса, углубляя их психологическое значение, под влиянием психоаналитической теории З. Фрейда как универсального символического языка в искусстве XX века. Перспектива дальнейшего исследования состоит в изучении как гофмановской традиции вообще, так и специфики реализации «комплекса «Песочного человека»» в частности, в произведениях киноискусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айснер Л. Демонический экран. М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. 240 с.
2. Буткова О.В. «Страшная сказка» немецкого кино 1920-х годов // Вестник РГГУ. № 7 2013. (108).
3. Гофман Э.Т.А. Собр. соч. в 6 т. М.: Художественная литература, 1991–2000. Т. 2. 443 с.
4. Абдуллаева З. Непрерывность насилия // Искусство кино. 1998. № 8. С. 14–18.
5. Королева В.В. «Гофмановский комплекс» в русской литературе конца XIX — начала XX веков. Владимир: Шерлок-пресс, 2020. 306 с.
6. Королева В.В., Притомская А.Р. Гофмановские традиции в сериале Дэвида Линча «Твин Пикс» // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16, № 4. С. 66–81. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-66-81>.
7. Фрейд З. Художник и фантазирование (сборник работ). М.: Республика, 1995. С. 265–281.
8. Christie, I. Arrows of Desire: The Films of Michael Powell and Emeric Pressburger. London, Faber & Faber, 1985, 163 p.
9. Reimer, R., Zachau, R., Sinka, M. German culture through film: an introduction to German cinema. Second edition. Indianapolis, Hackett Publishing Company, 2017. 384 p.
10. Schonfeld, Ch., Rasche, H. Processes of Transposition German Literature and Film, Amsterdamer Beitrage Zur Neueren Germanistik. Editions Rodopi, 2007, Vol. 63, 384 p.

REFERENCES

1. Eisner, L. *Demonicheskiy e`kran* [The demonic screen]. Moscow, Rosebud Publishing; Post Modern Teknologdzhii Publ., 2010. 240 p. (In Russ.)
2. Butkova, O.V. "Strashnaya skazka" nemetskogo kino 1920-x godov ["A terrible fairy tale" of the German cinema of the 1920s]. *Vestnik RGGU*, no. 7 (108), 2013. (In Russ.)
3. Hoffmann, E.T.A. *Sobranie sochinenij v 6 t* [Collected works in 6 vols], vol. 2. Moscow, Xudozh. Lit. Publ., 1991–2000. 443 p. (In Russ.)
4. Abdullaeva Z. *Nepriy`vnost` nasiliya* [The continuity of violence]. *Iskusstvo kino*, 1998, no. 8, pp. 14–18. (In Russ.)
5. Koroleva, V.V. "Gofmanovskij kompleks" v russkoj literature koncza 19 — nachala 20 vekov ["Hoffmann complex" in Russian literature of the late 19th — early 20th centuries]. *Vladimir, Sherlock-press Publ.*, 2020. 306 p. (In Russ.)
6. Koroleva, V.V., Prtomskaya, A.R. *Gofmanovskie tradicii v seriale De`vida Lincha* "Twin Peaks" [Hoffmannian Traditions in David Lynch's TV series "Twin Peaks"], vol. 16. *Vestnik VGIK*, 2024, no. 4, pp. 66–81. (In Russ.)
7. Freud, S. *Khudozhnik i fantazirovanie (sbornik rabot)* [The Artist and Fantasy (collection of works)]. Moscow, Respublika Publ., 1995, pp. 265–281. (In Russ.)
8. Christie, I. *Arrows of Desire: The Films of Michael Powell and Emeric Pressburger*. London, Faber & Faber, 1985, 163 p.
9. Reimer, R., Zachau, R., Sinka, M. *German culture through film: an introduction to German cinema*. Second edition. Indianapolis, Hackett Publishing Company, 2017, 384 p.
10. Schonfeld, Ch., Rasche, H. *Processes of Transposition German Literature and Film*, *Amsterdamer Beitrage Zur Neueren Germanistik*, Editions Rodopi, 2007, vol. 63, 384 p.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **05.07.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **30.09.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **05.10.2025**

УДК: 791.3

[10.69975/2074-0832-2026-67-1-31-42](https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-31-42)

Научная статья | Research article



“Japan Film Andependan”: начало японского неоавангарда

А.Ю. Гвоздев¹

Государственный фонд кинофильмов России, 142050, Московская обл.,
г. о. Домодедово, мкр. Белые Столбы, тер. Госфильмофонд, стр. 8.

ORCID: 0009-0002-1412-1092

gvozdev.sasha2013@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

“Japan Film Andependan” — первая радикальная авангардная группа в японском кино, объединившая режиссеров (Т. Иимура, М. Адачи, Н. Обаяси, Д. Ричи и др.). Их эстетика строилась на принципах «антиискусства»: экспериментальная съемка, деконструкция образов, провокационные темы. Используя недорогие 8-мм и 16-мм пленки, они противопоставляли свое кино коммерческому мейнстриму. Группа заложила основы японского авангарда, повлияв на дальнейшее развитие независимого кинематографа.

ключевые слова

японское кино, “Japan Film Andependan”, неоавангард, экспериментальное кино, антиискусство, буту, неодадаизм, флюксус

для цитирования

Гвоздев А.Ю. “Japan Film Andependan”: начало японского неоавангарда // Вестник ВГИК. 2026. Т. 18, № 1. С. 31–42. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-31-42>

¹ **Александр Юрьевич Гвоздев**

главный специалист отдела анализа отечественного и зарубежного фонда
Госфильмофонда России. AuthorID: 1290022

© А.Ю. Гвоздев, 2026

“Japan Film Andependan”: the Onset of Japanese neo-avant-garde

Alexander Yu. Gvozdev¹

The State Film Fund of Russia,

Domodedovo district, Moscow region, 142050. White Pillars, ter. Gosfilmofond, p. 8.

ORCID: 0009-0002-1412-1092

gvozdev.sasha2013@yandex.ru

ABSTRACT

“Japan Film Andependan” was the first radical avant-garde group in Japanese cinema, which united directors T. Iimura, M. Adachi, N. Obayashi, D. Richie, etc. Their aesthetic views rested upon such principles of “anti-art” as experimental cinematography, deconstruction, edgy themes. Using cheap 8-mm and 16-mm film-stock, they opposed their works to the commercial mainstream. The group laid the foundations of the Japanese avant-garde thus inspiring further development of independent cinema.

keywords

Japanese cinema, “Japan Film Andependan”, neo-avant-garde, experimental cinema, anti-art, butoh, neo-dadaism, fluxus

for citation

Gvozdev A.Yu. “Japan Film Andependan”: the Onset of Japanese Neo-Avant-Garde. *Vestnik VGIK*, vol. 18, no. 1, 2026, pp. 31–42. (In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-31-42>

¹ **Alexander Yu. Gvozdev**

chief specialist of the department of analysis of Russian and Foreign Funds in Gosfilmofond.

AuthorID: 1290022

Первой эстетически радикальной группировкой в японском кино можно смело назвать организацию "Japan Film Andependan" (グループフィルムアンデパンダン), членами которой стали Такахико Иимура, Масао Адачи, Ёити Такабаяси, Нобухико Обаяси, Хосэй Хирата, Наоя Ёсида и Дональд Ричи. Началом деятельности этого движения формально считается 1964 год, когда коллектив совместно подал заявку для участия в «Международном фестивале экспериментального кино в Кнокке-ле-Зут» в Бельгии, однако деятельность большинства этих режиссеров началась даже ранее. Совершенно непохожие друг на друга авторы своими непрерывными экспериментами заложили фундамент радикальных эстетических движений, которые захлестнут Японию в 1970–1990-е годы.

С формальной точки зрения группа являлась продолжателем традиций «Кюсю-ха», чья деятельность развивалась в период с 1957 по 1962 год. Общим знаменателем их эстетики было понятие «хангэйдзюцу», то есть «антиискусство». «Антиискусство — понятие, используемое для обозначения масштабного количества мусорных ассамбляжей, появившихся в японском художественном мире в конце 1950-х, что отражало феномен, возникший почти в то же время и на капиталистическом Западе — параллелями были новый реализм (от фр. *nouveau realisme*) во Франции и протопоп-арт в США» [5, с. 277]. Один из самых ранних фильмов Такахико Иимуры так и называется — «Хлам». Морское побережье, одно из ярких воплощений величественной красоты природы, здесь омрачено присутствием чудовищно большого количества отходов жизнедеятельности. Само качество изображения из-за детальности и зерни-

стости 8-мм пленки отдает тем качеством «мусорности», которое роднит многих молодых экспериментаторов. Свойства изображения таковы, что под действием дисгармоничных звуков и высокой динамики сменяемости планов, оно превращается в почти абстракцию пятен и линий черно-белого оттенка. «Хлам» содержит в себе противоречивое соединение документальной экзотичности и очарования несовершенством этого мира.

Как и всякое новое движение в искусстве, эти молодые режиссеры напали на традиционное искусство. Такахико Иимура, которого можно считать пионером японского авангарда во второй половине XX века, говорил, что основными принципами их движения были «внутренняя правда, смысл и свобода» [16], противостоящие массовому кино и политической пропаганде. Он же также является одним из авторов манифеста *Film Andependan Manifesto* 1964 года, в котором звучит настойчивый призыв к «созданию кинематографа, независимого от капитала и промышленного производства фильмов» [11, с. 70]. Формулировки манифеста не содержали никаких эстетических требований от художников, а потому члены группы разительно отличались в своем творчестве. Фильмы, созданные в рамках этого движения, были, как правило, сняты на 8-мм и 16-мм пленку, а о 35-мм пленке Такахико Иимура отзывался с большим пренебрежением [16], ведь из-за более высокой стоимости она становилась фактором зависимости режиссера.

Появление АТГ (Гильдии художественных театров Японии) в 1961 году изменило способы распространения экспериментальных и авангардных фильмов, помогая независимым художникам получить доступ к кинотеатрам и другим

площадкам, где могли бы собираться заинтересованные в радикальных формах киноискусства.

НЕОДАДА И ИНТЕРВЕНЦИЯ В ИСКУССТВЕ

Целью неодадаистов был тотальный пересмотр основ эстетики. Если дадаисты 1910–1920-х годов боролись против искусства премодерна, то скептический настрой неодада направлен уже в том числе и на модерн с его верой в целостность художественной системы и последовательностью коммуникации: ряд художников демонстрируют разрыв логики коммуникации не только по отношению к произведениям традиционного искусства, но и тотальный алогизм внутри собственной эстетической системы. Вместе с тем японские кинематографисты отчасти входили в движение «флюксус». Ряд исследователей частично разграничивает понятие «неодадаизм» и «флюксус». К примеру, Кен Фридман пишет: «Дадаизм был взрывным, непочтительным и часто использовал юмор, как и флюксус. Тем не менее дадаизм был нигилистическим. Это было миллениаристское движение в модернистском понимании. Флюксус был конструктивным. Флюксус был основан на принципах созидания, преобразования, и его основной метод заключался в поиске новых способов созидания» [12]. Однако, как показывает практика, у этих явлений столь много общего, что мы можем в определенном контексте использовать эти понятия как тождественные. К тому же обвинение в нигилизме и в отсутствии созидательного начала у дадаистов неоправданно, ведь одной из задач в том числе было и создание «новых типов связей между событиями, предметами

на основе внешних формальных подобий, аналогий, языковых игр и пр.» [2, с. 39]. Два термина роднят даже их этимологические свойства: обоих авторов данных наименований особенно привлекло большое количество значений слова. Такая особенность лексем давала художникам свободу, неограниченную рамками дефиниции.

Символично, что одна из первых работ Такахико Иимуры из группы "Japan Film Andependan" называется «Дада 62», что будто бы само по себе манифестирует определенную художественную преемственность. В фильме мы видим выставку Yomiuri Independent, где в 1962 году выставлялись такие художники, как Хироко Хироаки, Гемпей Акасегава, Дзиро Такамацу и так далее. Однако режиссер не дает общих планов зала или инсталляционной композиции целиком, а вместо это фрагментирует каждое произведение из музея фрагментарно, как правило, на сверхблизкой дистанции. Он будто вырывает каждую работу художника из контекста пространства и времени, тем самым лишая их своей сути: мусорный мешок без таблицы с автором и названием лишается своей эстетической ценности. Некоторые объекты сняты с необычных ракурсов или с привычных точек (например, изнутри трубы, являющейся арт-объектом), которые в обычных обстоятельствах недоступны при посещении пространства галереи. Более того, в течение фильма режиссер оперирует механикой «вторжения в искусство», постоянно двигая объекты, глядя их, т. е. оказывает на них физическое воздействие. В одном из первых кадров мы даже видим, как большая тень от руки скользит по экспонату музея, напрямую визуализируя стратегию режиссера по экспро-

приации произведений художественной галереи: по сути, Иимура сначала лишает объект художественной ценности, показывая его вне музейного контекста и вне своей целостности, а затем с помощью объектива камеры присваивает его себе, вторгаясь в процесс зрительской перцепции. Любопытно, что в то время, как Ман Рэй и другие дадаисты зачастую обращались к бытовым вещам, вроде скрепок, иголок, кнопок и т. д. с целью сделать из обыденного искусство, японский режиссер пользуется прямо противоположной стратегией, снижая градус возвышенного собственным деструктивным вмешательством.

Это было далеко не единственным случаем, когда Такахико Иимура соприкасался с материалом современного искусства. В 1963 году он снимает фильм «Массаж», в котором запечатлено совсем молодое направление авангардного танца — *буто*. По выражению Николая Виллодру, «[благодаря этому фильму] стало ясно, что танец *буто*, созданный Тацуми Хидзикатой, ближе к движению неодада, принимающему провокационные, циничные и абсурдные формы, чем к обычному немецкому экспрессионистскому танцу». Тело исполнителя покрыто традиционно для этого стиля белой краской, причем не ровным слоем, а толстыми и небрежными мазками, что создает эффект полустлевшего тела на стадии гниения. Гротескный стиль хореографии Хидзикаты напоминает движения восставшего из-под земли мертвеца, который не может справиться с человеческой пластикой. *Буто*, как и весь авангард в Японии, нападает на классические категории японской эстетики: *мияби* («утонченность», которая выражается тонкостью и изысканностью произведения) и *сибуи* («сдержан-

ность», которая выражается в простоте и ненавязчивости). Однако вместе с тем этот стиль подразумевал противопоставление западной хореографии, подчеркивая физические особенности тела японца. Как результат, *буто* — это и не подражание Западу, и не возврат к традициям в чистом виде, а создание «нового национального».

Такахико Иимура было принципиально важно, что «Массаж» — это не просто документальная фиксация представления Хидзикаты и его труппы, а «кинотанец» (映画ダンス): вместо стороннего наблюдения за процессом режиссер выбирает стать частью выступления: он выходит на сцену с камерой и снимает то профессиональных хореографов, то следы собственных движений. Ввиду такого метода порой почти невозможно считать то, как же выглядит *буто*: операторская работа столь хаотична, что блокирует восприятие выступления Хидзикаты, но вместо этого камера сама становится танцором, повторяющим анархичную пластику. В течение фильма очень часто из кадра пропадает зримый герой, вместо него — зияющая темная пустота¹, возникшая из-за повышенной крупности плана (объективу не всегда удастся поймать человека). В ситуации обычного наблюдения за представлением из зрительского зала такое блокирование зрения невозможно, что является одной из особенностей кинотанца как жанра. Вместе с тем *буто*, как известно, многое наследует из духовных практик дзен-буддизма,

1 Через пару лет, в 1965 году, Такахико Иимура вновь снимет фильм о *буто* — «Танец розового цвета», где ко всем прочим приемам блокировки зрительного восприятия прибавляется противоположный визуальный эффект — пересвет, когда из-за лишней яркости изображения пропадает детализация.

а потому полное эстетическое наполнение хореографии недоступно простому зрителю, но Иимура, ставя камеру в субъективное положение, приближает наблюдателя к активной позиции, усиливая чувственное восприятие, которое скрыто за внешней оболочкой. Так же, как это было в фильме в «Дада 62», в «Массаже» режиссер не просто захватывает образ современного искусства, но и пытается в большей степени выразить внутреннюю суть изображаемых произведений, чем сами эти произведения. Деструктивное поведение его камеры становится своего рода шифратором нового этапа японской культуры.

Возможно, даже более тонко с эстетикой будто работал другой участник "Japan Film Andependan" — Дональд Ричи, который познакомился с Тацуми Хидзикатой через общего знакомого Юкио Мисиму. Д. Ричи известен в киноведческом сообществе в первую очередь как историк кино. Несмотря на американское гражданство, его сложно воспринимать как американского режиссера. Как минимум, он выступает связывающим звеном между разными традициями кинематографий. С одной стороны, как писал Пол Шредер, «всем, что мы на Западе знаем о японском кино и как мы это знаем, мы, скорее всего, обязаны Дональду Ричи» [15, с. 7], ведь ему принадлежат десятки книг и сотни статей, посвященные самой восточной из кинематографий. С другой стороны, долгое время художественные достижения европейского и американского авангарда были почти недоступны для японских зрителей, а работая в качестве критика в Japan Times в 1950-е годы, он писал немало текстов, посвященных режиссерам экспериментального кино. Будучи близким другом Иимуры, Дональд Ричи

познакомил его с американским андеграундом и экспериментальным кино [16].

Нельзя не отметить ту разительную художественную пропасть, которая лежит между разными работами этого режиссера-иммигранта: пока одни работы полны романтики и лиризма в духе джазовой импровизации («Атами блюз») или отдают дань уважения приемам эпохи немого кино («Пять философских басен»), другие работают с крайне эпатажным материалом. «Кибела», его последний экспериментальный фильм, был запрещен цензурой в Великобритании и многих других странах из-за откровенных сцен, содержащих сваленные в кучу убитые тела. Фильм был снят на кладбище Янака в Токио с помощью Zero Jigen Theatre Company group, что позволило записать их трансгрессивное выступление.

Первые фильмы Ричи («Военные игры» и «Жертва»), созданные под влиянием будто, исследуют тело как место ритуала, которое, кажется, подвешено между тревожными воспоминаниями о прошлом и мягким конформизмом современного японского общества. Активная пластика связана с жестокостью, а пассивная — с бездейственной и беззащитной добротелью. Дональд Ричи был тем автором, который в рамках японского авангардного кинематографа соединил малоизвестную в стране западную традицию с новаторскими формами будто.

Располагая тем же, что и Иимура, материалом — хореографией будто, он обращается к противоположной стратегии, используя пластику тела танцоров не как объект деконструкции, а как инструмент для выражения авторской мысли. В фильме «Жертва» в большей мере открывается влияние Майи Дерен, за исключением того, что ее поэтический сюр-

реализм здесь обременяется вторжением отвратительного. Начинаясь с грациозного шествия, поставленного самим Хидзикатой, действие превращается в череду иррационального насилия над юношей: вырезание органов, испражнение, извержение содержимого желудка в сочетании с гимном «Аллилуйя» воспринимаются как ритуальные акты, где категории «абъектного» (по терминологии Юлии Кристевой) оказывается в равных правах с категорией «возвышенного» («Отвратительное выткано возвышенным. Это не одно и то же, но один и тот же субъект и один и тот же дискурс осуществляют и то, и другое» [7, с. 47]), тем самым нивелируется художественная иерархия — черта многих дадаистских и сюрреалистических движений в искусстве. То же самое можно увидеть в фильме Дональда Ричи 1962 года — «Военные игры», где категория «прекрасного» («дети», «морской пейзаж») сталкивается с «ужасным» («драка», «труп козы», «грязь»). Обе картины Ричи состоят из одних и тех же элементов и строятся по схожей схеме.

ПОЛИТИЧЕСКИЙ СЮРРЕАЛИЗМ

Совсем иные точки отсчета мы наблюдаем у японского режиссера и политического активиста Масао Адачи. Он отметил свое присутствие на японской андеграундной сцене короткометражными черно-белыми экспериментами, которые могут быть связаны с зарождающимся сюрреалистическим движением в Японии. Эти работы были выпущены до того, как он внес свой вклад в развитие жанра пинкуэйга, работая в Wakamatsu Productions, и даже до того, как он покинул Японию, чтобы преследовать свои идеологические цели. Первый коротко-

метражный фильм Адачи «Чаша Риса» (1961) был исследованием рисовой церемонии — метафоры смерти и матерубийства, — которое было прервано мужчиной, задумавшимся над автономностью своих действий. Для Дональда Ричи этот фильм представлял в первую очередь «аллегория о стыде (если не о грехе), смерти и тщетности» [17, с. 75]. Эта ранняя работа содержит одну из базовых художественных тактик сюрреалистической режиссуры — свободные ассоциации: в одном из первых кадров панорамирование морского побережья, поверхность которого полностью устлана камнями, — ассоциация с рисовыми зернами, разбросанными по земле.

Второй фильм Адачи, «Закрытая вагина» (1963), был назван непристойным и запрещен к показу в Японии. Однако режиссер счел критику признаком невежества. Для него влагалище символизировало «бесплодие своего времени», как он указал в отчете производственного комитета [9, с. 18]. Следуя принципам сюрреалистической эстетики, а также экспериментируя с материалом фильма, в упомянутых фильмах Адачи использовал короткие, мерцающие кадры, которые неожиданно меняли декорации, отвлекая зрителя и нарушая ход повествования.

Данный фильм вращается вокруг изображения половых сношений, нанесения увечий и ритуализации полового акта — все это представлено в шизофреническом ключе, действие лишено ощущения течения времени и без подчеркивания связей между событиями и главными героями. Здесь стилистика изображений напоминает картины французского режиссера Жана Кокто, вдохновлявшего Адачи в те времена. В целом изображение откровенных сексуальных сцен было

важной частью скандальной провокативности авангардных течений во второй половине XX века. Еще в 1962 году Такахико Иимура снимает один из самых известных своих фильмов — «Любовь», музыку к которому написала флюксус-художница и композитор Йоко Оно. Он, как режиссер, стремящийся к тотальной деконструкции, лишает постельную сцену всякой эротики и сексуальности, используя сверхкрупные планы, доводя физиологизм происходящего до абсурда, когда объектив камеры буквально входит в рот героини, напоминая медицинские обследования. Какофоническое звучание дисгармоничной музыки Йоко Оно вторит этому процессу, создавая ассоциации с фабрикой или заводом.

Масао Адачи работает с этой темой более комплексно. В фильме ситуация с женщиной может быть расшифрована как аллегория позиции студенческих движений во время протестов против ратификации договора о сотрудничестве с США в 1950-е годы. Независимо от того, что делали участники, протесты провалились так же, как и главная героиня фильма все время терпит неудачи. Более того, партнер женщины пытается «вылечить» ее, применяя насилие и проводя странные ритуалы, но она чувствует себя все более и более отчужденной. Эпизоды ее страданий сопоставляются со сценами буддийской кремации тела матери, что, по словам польского историка кино Агнешки Кейзевич, символизирует значение роли, которую главная героиня должна взять на себя после умершей главы семьи [14, с. 94]. Однако она не в состоянии оправдать надежды общества, поскольку ее органы не функционируют должным образом. Масао Адачи таким образом представляет политическую линию японского

авангарда («...с конца 1960-х до начала 1970-х вместе с нами участвовали различные люди, связанные с кинематографом, но было и еще больше художников из других областей, которые просто хотели работать с материалом <...>. Как я уже говорил, наметилась тенденция к деполитизации, и это было для меня невыносимо») [13, с. 77]. Остроту и радикальность высказываний он сохранит на протяжении всего творчества, когда уйдет в работу с «розовыми фильмами» (например, «Старшеклассницы-террористки»). Очень высокий процент авангардистов видел в самом акте творчества политический жест, а в экспериментальной эстетике — выражение протеста, даже если в фильме на содержательном уровне социальная полемика не считается, ведь как писал Теодор Адорно: «Если в искусстве нельзя безоговорочно и бесцеремонно интерпретировать формальные характеристики политически, то тем не менее ни один его формальный элемент не лишен содержательных вкраплений, которые имеют связь с политикой» [1, с. 368].

Переэкспонирование как прием, на котором зиждется визуальный ряд фильма «Закрытая вагина», не просто создает онейроидное пространство, но также работает в качестве самоцензуры, закрывая пересветом все то, что противоречило японскому законодательству (что, однако, не спасло фильм от запрета властей). Белое свечение здесь столь тотально и абсурдно, что оно мешает адекватному восприятию изображения. Подобным образом работал Тацуми Кумасиро, когда снимал «Женский ад: мокрые леса» (вольная экранизация романа Маркиза де Сада «Жюстина, или Несчастье добродетели»): режиссер в самых жестоких сценах использовал черный прямоугольник,

перекрывающий порой две трети экрана. Гиперболизированная цензура являлась одновременно средством защиты от вмешательства со стороны государства в материал фильма и собственно критикой этого вмешательства.

АТТРАКЦИОННЫЙ КИНЕМАТОГРАФ

Стоит признать, что не все члены "Japan Film Andependan" были скандальными провокаторами, стремящимися разрушить сверхценности цивилизация и нарушить существующий порядок методом революции в искусстве. На фоне Такахико Иимуры, Масао Адачи и Дональда Ричи такая фигура, как Нобухико Обаяси, выглядит белой вороной. Вместо онейроидного состояния и тотальной деформации изображения его картины, как правило, преисполнены возвышенного лиризма. Сложным политическим аллюзиям Обаяси предпочитает сентиментальные сюжеты: прогулка матери и сына («Данданко», 1957); скорбь об усопшем муже («Подарок на память», 1963); путешествие по маршруту Токио — Киото («Накасэндэ», 1961). В этих картинах режиссер, как будто наперекор коллегам, делает не шаг вперед, а несколько шагов назад, отдавая приоритет не хитросплетенным техникам ассоциативного монтажа, а тональным построениям.

«Онимичи» — документальная серия пейзажей малой родины Обаяси, которая вписывается в европейскую авангардную традицию «городской симфонии» («Берлин — симфония большого города», 1927, реж. Вальтер Руттман; «По поводу Ниццы», 1930, реж. Жана Виго; «Только время», 1926, реж. Альберто Кавальканти и др.). Использующиеся в фильме на-

ложения кадров друг на друга и «провинциально» медленный темп напоминают приятное сновидение.

Однако более заметен в кинообществе Нобухико Обаяси стал благодаря своим игровым интонациям. Ряд его работ напоминают аттракционы, в которых обнажаются его синефильские пристрастия. Фильм «Комплекс» (1964) раскрывает его тематическую и образную связь с фильмом Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» (1929), темы которого развиваются в шаржевом ключе. Картина открывается серией дискретных изображений режиссера с камерой. А далее следуют целая энциклопедия всевозможных приемов и монтажных фокусов, которые будут использоваться многими японскими авангардистами в последующие десятилетия: хаотичное переключение цветовых регистров, пикселизация и покадровая анимация. Обаяси превращает кинематограф в пространственную игру. В ерническом ключе он случайной выборкой обыгрывает всевозможные тропы из мирового кино. Последовательность: мужчина съедает банан и бросает шкурку на землю — мужчина поскользывается (при этом в кадре шкура банана не появляется). Подобным образом он работает неоднократно. Его метод заключается в нарушении логической последовательности, где недостающее звено монтажной цепочки замещается памятью зрителя о штампе. Картины Нобухико Обаяси свидетельствуют о полноценном включении японской кинематографии в мировой культурный диалог.

Фильм «Четверг» режиссер насыщает большим количеством монтажных отсылок на картины Жан-Люка Годара в целях создания «8-миллиметрового аналога новой волны». Подобным образом Нобу-

хико Обаяси поступает в фильме «Эмоция» (1966), который является вольным ремейком «Умереть от наслаждения» Роже Вадима. Здесь французская готика оборачивается в полунаивную монтажную акробатику. Жанровый эклектизм превращает «Эмоцию» в «фильм о фильме». Дракула, сыгранный здесь самим Нобухико Обаяси, — это не загадочный властитель женской души, как у Вадима, а режиссер-хулиган, смешивающий клише из вестернов, нуара и мелодрам. В сущности, этой картиной он воплощает неодадаистскую концепцию поп-арта: одни и те же герои умирают в разных «жанровых» обстоятельствах и в разных цветовых решениях, напоминая работы Энди Уорхола, где в разной гамме он изображал известных представителей массовой культуры. Дэвид Кэрнс отмечает и другие источники вдохновения: «Персонажи подпрыгивают на невидимом за кадром батуте, подражая “Битлз” в фильме “Вечер трудного дня” <...> или катаются по траве в замедленной съемке, как антагонисты из фильма канадского авангардиста Нормана Макларена “Соседи”» [10]. Такая работа с дифференцированным по содержанию и форме материалом говорит о становлении коллажного сознания в киноискусстве. Коллаж в данном случае мы понимаем как «синтез разнокачественных элементов», соединение возвышенного и безобразного, серьезного и смехового [6, с. 50]. Эстетический винегрет Нобухико Обаяси состоит не только из деконструированных штампов разных жанров, но и разных видов кино (игровое, хроника, анимация), в самой природе фильма уживаются традиции японского, европейского (в частности, французского) и голливудского кинематографа, а также их реминисценций к приемам

как «великого немого», так и к приемам фильмов звуковой эры. Это напоминает то, что Абраам Моль называл «мозаичной культурой», «собранной из отдельных кусочков» [8, с. 353], и то, что Жиль Делёз и Феликс Гваттари именовали ризомой, «разветвленным многообразием форм», в котором есть «наилучшее и наихудшее» [4, с. 13].

Итогом деятельности “Japan Film Andependan” стал прецедент успешной интеграции и ассимиляции авангардных техник в общую традицию японского кинематографа. Механизм этого процесса (как и все, что связано с авангардом) парадоксален: разрушая традицию, эти режиссеры создают новую. Эта группа была на тот момент, «единственным местом в Японии, где можно было заниматься подобными [экспериментальными] практиками» [16]. При этом это не превратилось в герметичное явление. Одни режиссеры продолжили заниматься авангардными поисками в течение последующих десятилетий, как, например, Такахико Иимура, остававшийся активным в этом поприще вплоть до 1990-х годов. Другие — как Масао Адачи — стали включать сюрреалистическую образность в свои политические фестивальные фильмы. Нобухико Обаяси, как и многие его коллеги по цеху, началу широко себя проявил в области создания рекламы. До этого в Японии была очень строгая система получения режиссерского проекта на студии: каждый новичок должен был потратить много лет для того, чтобы пройти весь путь и овладеть каждой киноспециальностью — «от мальчика с хлопущей до монтажера» [3, с. 29]. Нобухико Обаяси показал другой путь: авангардист — режиссер рекламы — режиссер полнометражного игрового

фильма. Разница этих двух путей в том, что второй все еще предоставлял огромную свободу самовыражения. Несмотря на презируемый членами "Japan Film Andependan" коммерческий характер такой работы, реклама была местом творческого волонтаризма, благодаря лояльным условиям агентств-заказчиков: «...можно было снимать все, что угодно, если продукт показывали в течение 5 из 60 секунд» [18]. Компания Dentsu, в которой Обаяси работал, позволяла использовать снятые им рекламные ролики в личных целях, в том числе включать их в часть своих экспериментальных фильмов, не создавая тем самым препятствия в виде авторских прав. Таким образом происходило взаимное насыщение новой рекламной культуры и авангардного кинематографа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Эстетическая теория / пер. с нем. А.В. Дранова. Республика, М.: 2001. 527 с.
2. Виноградов В.В. Рождение второй волны французского киноавангарда // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 2 (8). С. 38-43. EDN OEDNCD.
3. Генс И. Бросившие вызов: яп. кинорежиссеры 60–70 гг. М.: Искусство, 1988. 271 с.
4. Делёз Ж. Капитализм и шизофрения. М.: РИПОЛ классик, 2025. Т. 2. 768 с.
5. Джести Д. Искусство и политика в послевоенной Японии. СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2023. 438 с.
6. Ключева Л. О значимости изменения стратегии дискурса на примере двух фильмов Алексея Германа // Вестник ВГИК. 2010. Т. 2, № 3. С. 41–53.
7. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. 254 с.
8. Моль А. Социодинамика культуры. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 416 с.
9. Adachi M. Le Bus de la révolution passera bientôt près de chez toi. Écrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963–2010) // Pertuis: Rouge profond, 2012, 252 p.
10. Cairns D. The Forgotten: Nobuhiko Obayashi's "Emotion" (1967) / Notebook Column. 2015. URL: <https://mubi.com/en/notebook/posts/the-forgotten-nobuhiko-obayashi-s-emotion-1967> (дата обращения: 21.04.2025).
11. Film andependan [independents] manifesto (Japan, 1964) // Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology, edited by Scott MacKenzie. Berkeley: University of California Press, 2014, pp. 70–72.
12. Friedman K. Forty Years of Fluxus, Artnoart, 2003. URL: <https://web.archive.org/web/20100211142656/http://www.artnotart.com/fluxus/kfriedman-fourtyyears.html> (дата обращения: 15.04.2025).
13. Harootunian H., Kohso, S. Messages in a Bottle: An Interview with Filmmaker Masao Adachi, *Boundary 2*, 2008, no. 3, pp. 63–97.
14. Kiejziewicz A. Japanese Avant-Garde and Experimental Film, PeterLang GmbH, 2020, 338 p.
15. Richie D. A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos. New York, Kodansha International, 2001, 317 p.
16. Ross J. Takahiko Iimura, Midnight Eye interview, 2010. URL: <http://www.midnighteye.com/interviews/takahiko-iimura/> (дата обращения: 12.04.2025).
17. Steele R. Japanese underground film, *Film Comment*, vol. 4, no. 2/3, 1967, pp. 74–79.
18. Suzuki N. Interview with Nobuhiko Obayashi, *Eigagogo*, 2010. URL: <http://eigagogo.free.fr/en/interview-nobuhiko-obayashi.php> (дата обращения: 02.05.2025).

REFERENCES

1. Adorno, T. E`steticheskaya teoriya [Aesthetic theory]. Moscow, Respublika Publ., 2001. 527 p. (In Russ.)
2. Vinogradov, V.V. Rozhdenie vtoroy volny` francuzskogo kinoavangarda [The Birth of the Second Wave of French Avant-Garde Cinema]. Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul`turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy` teorii i praktiki, no. 2–2 (8), 2011, pp. 38–43. EDN OEDNCD. (In Russ.)
3. Gens, I. Brosivshie vy`zov: Yap. kinorezhissery` 60–70 gg. [Those Who Challenged: Japanese Film Directors of the 1960s and 1970s]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988. 271 p. (In Russ.)
4. Deleuze, Zh. Kapitalizm i shizofreniya [Capitalism and schizophrenia], vol. 2. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2025. 768 p. (In Russ.)
5. Justin, Jesty. Iskusstvo i politika v poslevoennoj Yaponii [Art and Politics in Post-War Japan]. St. Petersburg, Academic Studies Press; Bibliorossika Publ., 2023. 438 p. (In Russ.)
6. Klyueva, L. O znachimosti izmeneniya strategii diskursa na primere dvux fil'mov Alekseya Germana [On the importance of strategy changes of the discourse by the example of two Alexey Herman's films]. Vestnik VGIK, 2010, vol. 2, no. 3, pp. 41–53. (In Russ.)
7. Kristeva, Yu. Sily` uzhasa: e`sse ob otrashhenii [The Forces of Horror: An Essay on Disgust]. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2003. 254 p. (In Russ.)
8. Moles, A. Sociodinamika kul'tury` [Sociodynamics of culture]. Moscow, Izdatel'stvo LKI Publ., 2008. 416 p. (In Russ.)
9. Adachi, M. Le Bus de la révolution passera bientôt près de chez toi. Écrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963–2010). Pertuis, Rouge profond, 2012. 252 p.
10. Cairns, D. The Forgotten: Nobuhiko Obayashi's "Emotion" (1967), Notebook Column, 2015. Available at: <https://mubi.com/en/notebook/posts/the-forgotten-nobuhiko-obayashi-s-emotion-1967> (Accessed 21 April 2025).
11. Film andependan [independents] manifesto (Japan, 1964), T. Iimura, K. Ishizaki, N. Obayashi, J. Sato, D. Richie, Film Manifestos and Global Cinema Cultures, A Critical Anthology, MacKenzie S. (eds.) Berkeley, University of California Press, 2014, pp. 70–72.
12. Friedman, K. Forty Years of Fluxus, Artnoart, 2003. Available at: <https://web.archive.org/web/20100211142656/http://www.artnotart.com/fluxus/kfriedman-fourtyyears.html> (Accessed 15 April 2025).
13. Harootunian, H., Kohso, S. Messages in a Bottle: An Interview with Filmmaker Masao Adachi, Boundary 2, 2008, no. 3, pp. 63–97.
14. Kiejziewicz, A. Japanese Avant-Garde and Experimental Film, PeterLang GmbH, 2020, 338 p.
15. Richie, D. A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos, N.Y., Kodansha International, 2001, 317 p.
16. Ross, J. Takahiko Iimura, Midnight Eye interview, 2010. Available At: <http://www.midnighteye.com/interviews/takahiko-iimura/> (Accessed 12 April 2025).
17. Steele, R. Japanese underground film, Film Comment, 1967, vol. 4, no. 2/3, pp. 74–79.
18. Suzuki, N. Interview with Nobuhiko Obayashi, Eigagogo, 2010. Available at: <http://eigagogo.free.fr/en/interview-nobuhiko-obayashi.php> (Accessed 02 May 2025).

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **07.07.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **28.07.2025**

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

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

Научная статья | Research article



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

М.Ф. Малолеткин¹

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

АННОТАЦИЯ

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

ключевые слова

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

для цитирования

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

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

© М.Ф. Малолеткин, 2026

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

Maxim F. Maloletkin¹

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

ORCID: 0000-0003-3724-5346

mail@ffbsoffa.org

ABSTRACT

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

keywords

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

for citation

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

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

¹ **Maxim F. Maloletkin**

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

ВВЕДЕНИЕ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

О СЮЖЕТЕ, ХУДОЖНИКЕ И ЕГО НЕДОСКАЗАННОСТИ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

чувствительность вне зависимости от социальных условностей.

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

О БЫТОВЫХ ДЕТАЛЯХ

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

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

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

Социальная стратификация изображается через пространственное распределе-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В ЗАВЕРШЕНИЕ

Недосказанность, функционирующая как сознательная художественная стра-

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

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

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



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



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



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



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

ЛИТЕРАТУРА

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

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

REFERENCES

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

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

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

УДК: 778.5.04.071:75.054
[10.69975/2074-0832-2026-67-1-57-68](https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-57-68)



Научная статья | Research article



Репрезентация средневековых доспехов в кино 1930–1950-х годов: стилизация как метод переосмысления исторического материала

А.С. Крючкова¹

Всероссийский государственный университет кинематографии
им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.
ORCID: 0009-0009-8688-3177
any.dub@mail.ru

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу художественной интерпретации средневекового доспеха в кинематографе 1930–1950-х годов. Проводится анализ ключевых тенденций в создании костюмов для исторических и приключенческих фильмов, а также влияние культурного и исторического контекста на формирование визуальных образов. Особое внимание уделяется приему стилизации и его роли в создании образов главных героев. Рассматривается влияние художественной стилизации доспехов в кино на восприятие средневековой эпохи зрителями.

ключевые слова

киноискусство, кинообраз, костюм, исторический костюм, средневековый доспех, художественная стилизация, образы прошлого

для цитирования

Крючкова А.С. Репрезентация средневековых доспехов в кино 1930–1950-х годов: стилизация как метод переосмысления исторического материала // Вестник ВГИК. 2026. Т. 18, № 1. С. 57–68.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-57-68>

¹ **Анна Сергеевна Крючкова**
аспирант ВГИКа. AuthorID: 1239850

© А.С. Крючкова, 2026

Representation of Medieval Armor in Cinema of the 1930s–1950s: Stylization as a Method of Reinterpreting Historical Material

Anna S. Kryuchkova¹

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

ORCID: 0009-0009-8688-3177

any.dub@mail.ru

ABSTRACT

The article focuses on the artistic interpretation of medieval armor in the cinema of the 1930s – 1950s. It studies the key trends in costume design for period and adventure films, as well as the influence of cultural and historical context on visual imagery. Special attention is paid to the technique of visual stylization and its impact on the images of main characters. The article explores the role of visual stylization of armor in the perception of the medieval era by the audience.

keywords

film art, cinematic image, costume, historical costume, medieval armor, visual stylization, images of the past

for citation

Kryuchkova A.S. Representation of Medieval Armor in Cinema of the 1930s–1950s: Stylization as a Method of Reinterpreting Historical Material. *Vestnik VGIK*, vol. 18, no. 1, 2026, pp. 57–68. (In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-57-68>

¹ **Anna S. Kryuchkova**

post-graduate student, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK). AuthorID: 1239850

Популярность исторических и приключенческих фильмов с момента зарождения кинематографа способствовала тому, что образы героев в доспехах стали неотъемлемой частью экранного искусства. Кинематограф активно обращался к сюжетам и эстетике Средневековья, создавая экранизации средневекового эпоса, авторские фильмы и исторические картины, действие которых разворачивается в эту эпоху. В последние годы средневековая эпоха также остается популярной художественной и исторической основой для концепции множества компьютерных игр, что подчеркивает ее привлекательность для современной аудитории. Центральное место в этих произведениях занимает образ средневекового воина, а доспех становится одним из ключевых элементов, символизирующих эпоху. На ранних этапах развития кино, в начале XX века, обращаясь к средневековым образам, создатели кинопроизведений преимущественно опирались на романтические идеалы, акцентируя внимание на визуальной привлекательности и добродетелях рыцарства. В первую очередь это находило отражение в экранизациях литературных произведений, где воссоздавались подвиги таких популярных героев, как Робин Гуд и Король Артур. Эти образы, укорененные в средневековой литературе и позднейших рыцарских романах, стали символами благородства, чести и борьбы за справедливость, что способствовало их популярности в кинематографе. Формирование рыцарства как социального института и идеологического феномена, исторически восходящее к раннему Средневековью, сыграло важную роль в возникновении романтических представлений о возвышенных идеалах рыцарей. Изначально рыцарями

называли тяжеловооруженных всадников, профессиональных воинов, но со временем этот образ трансформировался в идеал благородства, чести, служения высшим идеалам и знатного происхождения, что было отражено в средневековой литературе [4]. Поздние рыцарские романы еще больше укрепили популярность этого образа среди широкой аудитории, поддерживая интерес общества к Средневековью, достаточно вспомнить такие книги, как «Белый отряд» Артура Конан Дойла, «Айвенго» и «Квентин Дорвард» Вальтера Скотта. Литературные произведения XIX века часто становились основой для сюжетов кинематографа, особенно в начале XX века. Костюм воина в доспехах в кино становился инструментом в реализации замысла режиссера и одновременно способствовал формированию представлений о Средних веках у массовой аудитории.

ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ

1930-е годы стали периодом расцвета американской киноиндустрии, известного как золотой век Голливуда. В этот период произошел переход к звуковому кино, что привело к радикальным изменениям в кинопроизводстве, что отразилось и на художественных решениях. Художники по костюмам были вынуждены учитывать новые технические требования, искать новые материалы для создания костюмов и методы работы. Одной из ключевых особенностей эпохи стало введение «Производственного кодекса» (Кодекса Хейса) в 1934 году, что оказало значительное влияние на развитие жанровых форм, в частности вестерна, мюзикла и исторического кино. Благодаря совершенствованию технологий цветной съемки, появле-

нию системы «Техниколор» создавались яркие зрелищные кинопроизведения, такие как «Робин Гуд» (1938). Приключенческое кино также активно развивалось, сочетая новые технологические возможности, романтические сюжеты и сказочные образы. Костюмы в фильмах этого периода соответствовали не только повествованию, но и создавали особую эстетическую атмосферу для зрителей. Кинематограф Голливуда использовал их для создания привлекательных, запоминающихся образов. В 1950-е годы цветная съемка продолжала совершенствоваться, а исторические и приключенческие фильмы становились все более масштабными. Благодаря зрелищным постановкам и звездному актерскому составу фильмы Голливуда привлекали в кинотеатры все больше зрителей. Художники по костюмам, такие как Уолтер Планкетт и Эдит Хэд, работали в тесном сотрудничестве с режиссерами и операторами [10], что позволяло им создавать костюмы с учетом освещения и особенностей используемой пленки, модных тенденций, кроя.

С момента появления художественного кино создатели фильмов стремились к точной, достоверной передаче образов эпох прошлого. Однако кино об эпохах, по времени значительно отдаленных от периода создания фильма, часто представляло историческое прошлое «в общем». В разных исследованиях костюма в кино отмечают требования зрителей достоверных костюмов, но именно от тех фильмов, которые сняты на исторические сюжеты наиболее знакомых и подробно изученных широкой публикой эпох [11]. Значимыми становятся приемы стилизации и художественного обобщения при работе с историческим материалом, что подразумевает изменение историче-

ских силуэтов, подбор «современных» материалов и тканей.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ДОСПЕХА В КИНО

Одним из ключевых факторов, сформировавшихся к 1930-м годам в Голливуде, определявших задачи художников по костюмам, была необходимость поддержания имиджа кинозвезд. Созданные костюмы для героев фильмов заимствовались модной индустрией, превращая дизайн костюмов в инструмент рекламы [1]. В связи с этим главной функцией исторического костюма в голливудском кино было создание визуально привлекательного и запоминающегося образа, а аутентичность не являлась приоритетной задачей. В 1950-е годы известные дизайнеры активно сотрудничали с кинематографистами, разрабатывая образы для популярных актеров, которые становились эталоном стиля. Важным этапом в развитии профессии стало создание в 1953 году Гильдии художников по костюмам (Costume Designers Guild, CDG) [7], что произошло после распада крупных голливудских студий. Это событие способствовало укреплению статуса художников по костюмам как самостоятельных и значимых участников кинопроизводства.

Фильм «Крестовые походы» Сесила Б. Де Милля был снят в 1935 году. Сценарий фильма, написанный в сотрудничестве с несколькими сценаристами, базируется на легендах о Ричарде Львиное Сердце и его участии в Третьем крестовом походе. Де Милль придавал огромное значение созданию достоверной исторической



Рис. 1. Костюмы крестоносцев. Иллюстрация из «Библии Мациевского» 1244–1254 годы

атмосферы, он стремился к тому, чтобы костюмы не только соответствовали эпохе, но и служили инструментом для раскрытия характеров героев, их внутренних качеств. Костюмы крестоносцев можно увидеть в различных изобразительных источниках, например в «Библии Мациевского»¹. В XI–XII столетиях их военный костюм включал кольчужные рубаху, штаны-чулки, капюшон и рукавицы (илл. 1).

Воины носили шлем, который мог иметь полукруглую или цилиндрическую форму и дополнительную деталь — «наносник» или использоваться без него. Британский ученый Клод Блэр [2] пишет, что до XII века кольчуга надевалась поверх гражданской одежды, такой как рубаха и котт², а к середине XII века стега-

ные куртки³ начали широко использовать в качестве защитного слоя. В фильме был использован метод стилизации, так как традиционные кольчуги заменяются блестящими тканями, а доспехи имеют дополнительную декоративную обработку, включающую фигурные элементы. Костюмы Ричарда выполнены из фактурных тканей, украшены меховыми отделками и металлическими вставками. В первых сценах он носит короткий котт с широким поясом, который позволяет подчеркнуть внутреннюю строгость, дисциплинированность героя. Вместе с тем Ричард свободно общается с подданными, его костюм легкий, подвижный, в нем король может фехтовать, вести переговоры. Другой его костюм, в котором он едет на коне, состоит из более длинного котта и надетой сверху накидки с разрезами по бокам. Накидка выполнена из блестящей ткани, издавала походящей на кольчугу. За счет жесткой подкладки визуально накидка расширяет плечи актера, придавая его силуэту мужественности. В результате в динамичных сценах сражений, где монтаж отличается высокой скоростью, зритель не успевает детально рассмотреть очертания воинов, но обращает внимание на яркие визуальные акценты.

Такие элементы, как фигурные украшения шлемов, декоративные пластины на доспехах коней, блестящие темные плащи, а также выпуклые драгоценные камни и украшения, создают эффект визуальной насыщенности, что усиливает

1 «Библия Мациевского» — иллюминированная рукопись, созданная по заказу Людовика IX Святого, середина XIII века (ок. 1244–1254). The Morgan Bible / The Pierpont Morgan Library, New York, Ms M. 638.

2 Котт — это верхняя одежда у мужчин до колена, которая могла быть как с длинными рукавами, так и без них. В раннем Средневековье котт с длинными рукавами подпоясывался на талии, а к XIV веку его форма сохранилась, но стала более узкой и облегчающей, подчеркивая фигуру.

3 Клод Блэр выделяет два основных типа защитной одежды: гамбезон и акетон. Гамбезон представляет собой стеганую куртку, надеваемую поверх акетона или кольчуги, тогда как акетон — это куртка, используемая как под доспехами, так и самостоятельно в качестве защиты.



Рис. 2. Кадр из фильма «Крестовые походы»

эмоциональное восприятие сцены. Таким образом, костюмы в фильме Де Милля выполняют не только эстетическую, но и нарративную функцию, подчеркивая драматизм и масштаб происходящего.

Одним из наиболее значимых образов Средневековья, получивших широкое распространение в массовой культуре, является Робин Гуд — герой многочисленных баллад и легенд, олицетворяющий идеалы справедливости, свободы и борьбы за права угнетенных. «Приключения Робин Гуда» (1938) — один из ярких примеров классического приключенческого кино Голливуда. Фильм был создан студией Warner Bros. под руководством режиссеров Майкла Кёртиса и Уильяма Кигли. Костюм Робин Гуда, созданный для этой картины, сохраняет сходство с образом, представленным в одноименном фильме 1922 года, однако использование цветной пленки позволило художникам и режиссеру переосмыслить костюм персонажа. Герой облачен

в рубаху с коротким рукавом, короткий котт, украшенный фестонами, соединенные штаны-чулки, кожаный ремень, плащ и наручи из кожи, которые носили лучники⁴. Такой костюм является художественной интерпретацией [6] исторического материала по эпохе, но позволяет передать характер героя, его открытость и свободу, делая его более привлекательным для зрителей. В XII веке нижняя рубаха-шенс еще не использовалась в качестве нижнего белья, а к XIII веку стала его прообразом [5]. Верхняя одежда в этот период приобрела большее разнообразие: безрукавные накидки надевались поверх одежд с рукавами или рубах, а форма котт с длинными рукавами и поясом на бедрах была популярной до начала XIV века [3]. Зеленый цвет костю-

4 Полный костюм английских лучников описан в издании: Английские лучники (1330–1515) // Артемовский военно-исторический клуб «Ветеран». Новый солдат: военно-исторический альманах. Артемовск: Серии б/и, буква Н, 2002. 40 с.



Рис. 3. Кадр из фильма «Король Ричард и крестоносцы» (1954)

ма Робин Гуда в фильме символизирует связь главного героя с природой, лесом, простым народом. Как отмечала Натали Кальмус в своем эссе о теории цвета [12], зеленый на экране ассоциировался с природой, свежестью, свободой. Такой визуальный образ не только выделяет героя среди других персонажей, но и усиливает его героический и романтизированный облик, соответствующий представлениям зрителей о легендарном разбойнике.

В другом историческом фильме 1954 года режиссера Дэвида Батлера «Король Ричард и крестоносцы», который рассказывает об участии в крестовых походах короля Ричарда I, известного как Львиное Сердце, костюм главного героя, Кеннета, выделен с помощью цветового решения. Медная кольчуга, однотонное коричневое сюрко⁵ и плащ создают контраст с яркими, украшенными геральдическими символами костюмами второстепен-

ных персонажей, что помогает зрителю легко идентифицировать главного героя.

Этот подход был популярен в период золотого века Голливуда, костюмы использовались для визуального выделения главных персонажей, подчеркивая их значимость и уникальность. В то же время в 1950-е годы в исторических фильмах возрастает внимание к деталям костюмов, которые становятся частью единой художественной концепции. Доспехи выполняют не только функцию воссоздания исторической среды, но и служат визуальным маркером, характеризующим персонажа.

РЕАЛИЗМ В ИСТОРИЧЕСКИХ ВОЕННЫХ КОСТЮМАХ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ НА ЭКРАНЕ

Костюмы в кино выполняют множество функций, играя ключевую роль в создании визуального и эмоционального воздействия. Они передают символы и метафоры, используя цвета, текстуры и декоративные элементы для отражения эмоционального состояния или вну-

5 Сюрко — верхняя одежда XII–XIV веков, изначально представлявшая собой просторный нарамник до колен с разрезами спереди и сзади. В XIII веке существовало несколько вариантов кроя сюрко: с длинными, и средней длины рукавами, с откидными рукавами или без рукавов.



Рис. 4. Кадр из фильма «Жанна д'Арк» (1948)

тренного мира героя. В исторических и приключенческих фильмах костюмы помогают с помощью изобразительных средств определить временные рамки, создавая атмосферу, что особенно важно для массовой культуры. В процессе работы над костюмами художники в начале XX века часто обобщали изменения в форме средневекового доспеха, прослеживаемые с XII по XV век, что приводило к смешению элементов разных периодов Средневековья в рамках одного фильма. Например, в картинах, действие которых происходит на фоне определенных исторических событий Средневековья, как, например, в фильмах о походе короля Ричарда I, могут одновременно присутствовать формы доспехов XII–XIII веков и латные комплексы XV века. Такой подход позволяет визуально разделить персонажей по их роду деятельности и социальному статусу, делая их более узнаваемыми для зрителя. Однако подобная стилизация не всегда способ-



Рис. 5. Костюмы рыцарей XIV века

ствует глубокому пониманию культурного и исторического контекста эпохи, так как акцент делается на визуальной выразительности, а не на исторической точности.

Реалистичность в художественных образах в этот период гораздо чаще ис-

пользуется как метод создания костюмов второстепенных героев и окружения. В фильме «Жанна д'Арк» (реж. В. Флеминг, 1948), созданном студией Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), костюм главной героини выполнен в светлых тонах, что визуально выделяет ее на фоне других персонажей. Доспех Жанны лишен излишних украшений, что символизирует ее чистоту, святость и преданность идеалам. В ключевых сценах она носит накидку с гербовой символикой дофина Франции, что подчеркивает ее роль как национальной героини и духовного лидера. Этот художественный прием позволяет зрителю визуально определить героиню как центральную фигуру, чьи действия и убеждения имеют решающее значение для сюжета. Главную роль в картине исполнила Ингрид Бергман. Чтобы воссоздать атмосферу средневековой Франции и передать дух эпохи, создатели фильма привлекали исторических консультантов, а художественный отдел тщательно изучил археологические и документальные источники. Особое внимание уделялось постановке массовых сцен, батальных эпизодов, костюмы рыцарей, с которыми встречается Жанна, выполнены в соответствии с изобразительными материалами XIII–XIV веков.

Исследователи кинематографа отмечают, что центральная идея фильма играет ключевую роль в работе художников по костюмам, задавая рамки для их творчества и определяя границы художественной интерпретации. Время и место действия фильма становятся основой для создания костюмов, которые должны соответствовать логике повествования, учитывая такие факторы, как климатические условия, мода эпохи, социальный статус персонажа, его характер и исто-

рический контекст. Однако, если костюм выходит за рамки этих параметров, он может стать ярким визуальным акцентом, усиливающим композицию кадра или сцены. Особенно ярко это проявляется в фильмах, где доспехи рыцарей используются для визуального противопоставления главного героя и представителей другого мира. Например, прием используется в фильмах «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» (1949) и «Король» (2019)⁶, где полный латный доспех становится символом неуместности и архаичности. В фильме кинокомпании Paramount Pictures «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» (1949), несмотря на действие, разворачивающееся в VI веке, используются доспехи XV века, полностью закрывающие тело рыцарей металлическими пластинами. Этот художественный выбор подчеркивает контраст между технологическим прогрессом, олицетворяемым главным героем, и средневековым миром, представленным рыцарями. В романе Марка Твена, послужившем основой для фильма, акцент делается на противопоставлении медлительных рыцарей в тяжелых доспехах и образованности главного героя, создавая контраст между консерватизмом и прогрессом [9]. В фильме Тая Гарнетта эта сцена воспроизводится с сохранением выразительности литературного оригинала: рыцарь облачен в полный латный доспех, а его конь — в элементы барда (конного доспеха), что визуально усиливает контраст между тяжеловооруженным рыцарем и легким, подвижным главным героем.

Органичность костюма в фильме на исторический сюжет определяет

6 «Король» (The King, реж. Дэвид Мишо, 2019).

ся не только его соответствием историческим материалам, но и стилистической картиной. Художественные приемы, в том числе и стилизация, позволяют создать яркие образы, которые, несмотря на отклонения от исторической точности, усиливают эмоциональное воздействие фильма. Использование форменной одежды с регламентированным силуэтом и цветовой палитрой задает параметры, к которым художник адаптирует концепцию других костюмов. Даже при создании интерпретации образа, например воина, режиссер вынужден сохранить узнаваемые элементы униформы для идентификации образа. При этом создание форменного костюма в кино не сводится к исторической реконструкции: через детали художник может передать характер персонажа. Визуальный нарратив кинокартины формируется на основе баланса между творческой свободой и практическими ограничениями.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На примере таких фильмов, как «Крестовые походы» (1935), «Приключения Робин Гуда» (1938), «Жанна д'Арк» (1948), «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» (1949), «Рыцари круглого стола» (1953)⁷, «Король Ричард и крестоносцы» (1954) и «Квентин Дорвард» (1955)⁸, можно проследить основные методы работы специалистов с историческим материалом. Художники по костюмам стремятся подчинить исторические элементы художественной идее фильма. Костюмы второстепенных персонажей, как правило,

создаются в соответствии с общими представлениями о выбранной эпохе на основе доступных изобразительных источников, тогда как костюмы главных героев выделяются за счет использования различных художественных приемов.

В фильмах 1900–1920-х годов костюмы рыцарей зачастую служили скорее условной отсылкой к эпохе, отражая общие представления о средневековой одежде и доспехах, без стремления к исторической точности. К 1930–1950-м годам подходы к созданию костюмов становятся более сложными и разнообразными, что связано не только с эволюцией художественных взглядов режиссеров и художников по костюмам, но и с развитием кинопроизводства, включая новые технологии и материалы. В период 1930–1950-х годов художественная стилизация исторических военных костюмов Средневековья в кино наиболее часто применялась при работе с образами главных героев, что было обусловлено сформировавшейся культурой сохранения образов звезд Голливуда, а также созданием общей ассоциации костюмов героев с эпохой Средневековья. Однако современный зритель, обладающий более широким доступом к информации, предъявляет значительно более высокие требования к точности и достоверности костюмов на экране. При этом представления об исторических эпохах у аудитории во многом формируются под влиянием уже вышедших и ставших популярными фильмов. С одной стороны, явные несоответствия между изображениями и реальной исторической действительностью могут вызывать разочарование, а с другой стороны, образы эпохи из популярных кинолент, знакомые зрителям, являются привычными и узнаваемыми. Таким образом, тщатель-

7 «Рыцари круглого стола» (Knights of the Round Table, реж. Ричард Торп, 1953).

8 «Квентин Дорвард» (The Adventures of Quentin Durward, реж. Ричард Торп, 1955).

ное внимание художников по костюмам к деталям в изображении исторических эпох становится одним из ключевых факторов успеха современного исторического кино и медиаконтента. Изучение подходов к стилизации и интерпретации исторического материала способствует более глубокому пониманию и точному

воспроизведению исторических реалий на экране. Это, в свою очередь, не только повышает качество и убедительность фильмов, но и формирует у зрителей более реалистичное представление о прошлом, что особенно важно в условиях растущего интереса к исторической тематике в массовой культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакина Т.В. Из «тридцатых» в «десятые»: функции костюмов в классических голливудских фильмах о недавнем прошлом // *Артикульт*. 2020. № 38. С. 87–96.
2. Блэр К. Рыцарские доспехи Европы: универсальный обзор музейных коллекций / пер. с англ. Е.В. Ламановой. М.: Центрполиграф, 2008. 252 с.
3. Брун В., Тильке М. Всеобщая история костюма: от древности до Нового времени / пер. с нем. Г. Светличной. М.: Эксмо, 2005. 462 с.
4. Кин М. Рыцарство / пер. с англ. И. А. Тогоевой. М.: Научный мир, 2000. 516 с.
5. Мерцалова М. Н. Костюм разных времен и народов: в 4 т. М. Н. Мерцалова. М.: Академия моды, 1993. Т. 1. 1993. 542 с.
6. Никитина И.П. Методологические аспекты киноведческих исследований // *Вестник ВГИК*. 2024. № 4. С. 82–100.
7. Официальный веб-сайт гильдии художников по костюмам, основанной в 1953 году в США. URL: <https://www.costumedesignersguild.com> (дата обращения: 24.01.2025).
8. Садуль Ж. Всеобщая история кино / пер. с французского. общ. ред. и вступ. ст. проф. С.И. Юткевича. М.: Искусство, 1958–. Т. 4, 2: Голливуд. Конец немого кино, 1919–1929. 1982. 557 с.
9. Твен М. Янки из Коннектикута при дворе короля Артура / пер. с англ. Н.М. Федорова. Белгород; Харьков: Клуб семейного досуга, 2012. 413 с.
10. Berliner Todd. *Hollywood Aesthetic: Pleasure in American Cinema*. L.: Oxford University Press, 2017. 314 p.
11. Nadoolman Landis D. *Settings the Scene: A Short History of Hollywood Costume Design, 1912–2012* // *Hollywood Costume* / Ed. D. Nadoolman Landis. London: V&A Publishing, 2012. Pp. 12–45.
12. Kalmus N. *Color Consciousness* // *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*. 1935. Vol. 25. pp. 135–147.

REFERENCES

1. Bakina, T.V. “Iz ‘tridsatykh’ v ‘desiatye’: funktsii kostiumov v klassicheskikh gollivudskikh fil’makh o nedavnem proshlom” [“From the 1930s to the 2010s: Functions of Costumes in Classical Hollywood Films About the Recent Past”]. *Artikul’ t*, no. 38, 2020, pp. 87–96. (In Russ.)
2. Blair, K. *Rytsarskie dospekhi Evropy: universal’nyi obzor muzeinykh kolleksii* [European Armour: A Universal Review of Museum Collections]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2008. 252 p. (In Russ.)
3. Brun, V., Tilke, M. *Vseobshchaia istoriia kostiuma: ot drevnosti do Novogo vremeni* [The History of Costume: From Antiquity to Modern Times]. Moscow, Eksmo Publ., 2005. 462 p. (In Russ.)
4. Keen, M. *Rytsarstvo* [Chivalry]. Moscow, Nauchnyi Mir Publ., 2000. 516 p. (In Russ.)

5. Mertsalova, M.N. *Kostium raznykh vremen i narodov: V 4 t. [Costume of Different Times and Peoples: In 4 vols.]*, vol. 1. Moscow, Akademiia Mody Publ., 1993. 542 p. (In Russ.)
6. Nikitina, I.P. “Metodologicheskie aspekty kinovedcheskikh issledovaniy.” [“Methodological Aspects of Film Studies Research”]. *Vestnik VGIK*, no. 4, 2024, pp. 82–100. (In Russ.)
7. Official Website of the Costume Designers Guild, Founded in 1953 in the USA. Electronic Resource. Available at: <https://www.costumedesignersguild.com> (Accessed 24 January 2025).
8. Sadoul, G. *Vseobshchaia istoriia kino: perevod s frantsuzskogo [General History of Cinema: Translation from French]*. Vol. 4, pt. 2: *Gollivud. Konets nemogo kino, 1919–1929 [Hollywood: The End of Silent Cinema, 1919–1929]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 557 p. (In Russ.)
9. Twain, M. *Ianki iz Konektikuta pri dvore korolia Artura [A Connecticut Yankee in King Arthur’s Court]*. Belgorod; Kharkov, Klub Semeinogo Dosuga Publ., 2012. 413 p. (In Russ.)
10. Berliner, Todd. *Hollywood Aesthetic: Pleasure in American Cinema*. London, Oxford University Press Publ., 2017. 314 p.
11. Nadoolman Landis, D. “Settings the Scene: A Short History of Hollywood Costume Design, 1912–2012.” *Hollywood Costume*, edited by D. Nadoolman Landis, V&A Publishing, 2012, pp. 12–45.
12. Kalmus, N. “Color Consciousness”. *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, vol. 25, Aug. 1935, pp. 135–147.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **06.03.2025**
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **13.05.2025**
Принята к публикации / Accepted for publication **20.05.2025**

УДК: 791.3
[10.69975/2074-0832-2026-67-1-69-81](https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-69-81)

Научная статья | Research article



Н. Бердяев об этико-эстетических аспектах феномена техники и кинематографа

И.П. Никитина¹

Всероссийский государственный университет кинематографии
им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.
ORCID: 0000-0002-5654-191X
nikitina_ip@mail.ru

АННОТАЦИЯ

В статье представлен анализ взглядов выдающегося русского философа Н.А. Бердяева на растущее доминирование техники в жизни современного человека. Описаны и проанализированы некоторые аспекты этой проблемы, которых касается русский философ в своих трудах, в частности, такие как влияние техники на искусство (кинематограф), воздействие технизации жизни на естественную природу человека, влияние техники на религиозное сознание человека, формы ведения войны и т. п. Некоторые идеи Бердяева сопоставляются с взглядами на растущую технизацию жизни человечества других русских и зарубежных философов, в частности М. Хайдеггера, Н. Федорова, Г. фон Вригта.

ключевые слова

техника, русская философия, искусство, кинематограф, религия, цивилизация, искусственный интеллект

для цитирования

Никитина И.П. Н. Бердяев об этико-эстетических аспектах феномена техники и кинематографа // Вестник ВГИК. 2026. Т. 18, № 1. С. 69–81.
<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-69-81>

¹ **Никитина Ирина Петровна**

доктор философских наук, доцент, профессор кафедры истории и философии ВГИКа.
AuthorID: 72159

© И.П. Никитина, 2026

N. Berdyaev on the Ethical and Aesthetic Aspects of the Phenomenon of Technology and Cinema

Irina P. Nikitina¹

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

ORCID: 0000-0002-5654-191X

nikitina_ip@mail.ru

ABSTRACT

The article investigates the views of N.A. Berdyaev, a prominent Russian philosopher, on the growing dominance of technology in modern human life. It describes and analyzes several aspects of this problem addressed by the philosopher in his works, including the influence of technology on art (filmmaking), the impact of the technologization of life on human nature, the influence of technology on religious consciousness, forms of warfare, etc. Some of Berdyaev's ideas are compared with the views on the growing technologization of human life held by other Russian and foreign philosophers, including M. Heidegger, N. Fedorov, and G. von Wright.

keywords

technology, Russian philosophy, art, cinema, religion, civilization, artificial intelligence

for citation

Nikitina I.P. N. Berdyaev on the Ethical and Aesthetic Aspects of the Phenomenon of Technology and Cinema. *Vestnik VGIK*, vol. 18, no. 1, 2026, pp. 69–81. (In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-69-81>

¹ **Irina P. Nikitina**

Dr. Sci. (Philosophy), Associate Professor, Professor of the Department History and Philosophy, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK). AuthorID: 72159

Кинематограф свидетельствует о силе реализации, присущей современной технике.

Н.А. Бердяев

Чем глубже задумываемся мы о существовании техники, тем таинственнее делается существо искусства.

М. Хайдеггер

Каким должно быть наше отношение к прорывным техническим достижениям? Этим вопросом философы, ученые, художники задавались на протяжении веков. Достаточно вспомнить такие имена, как Т. Мор, Ф. Бэкон, К. Маркс, М. Бакунин, П. Кропоткин, Н. Федоров и многие другие.

Глубокий и неоднозначный ответ на этот вопрос предложил выдающийся русский философ Николай Бердяев в середине XX века. А мы в начале XXI века вполне обоснованно вслед за Бердяевым можем сказать, что вопрос о технике (а сейчас уже и об искусственном интеллекте) стал вопросом о будущем человечества.

Николай Александрович Бердяев (1874–1948) прошел долгий путь становления как философа от увлечения марксизмом в молодые годы до обсуждения проблем философии личности и свободы в духе религиозного экзистенциализма и персонализма. Образный, афористичный стиль работ Н.А. Бердяева, романтический пафос его мирозерцания сделали его сочинения популярными во всем мире. Основными направлениями философствования Н.А. Бердяева принято считать этико-эстетическое, религиозно-мистическое, историософское и персоналистическое. Главной линией

в философии Бердяева всегда была тема свободы и творчества.

В ракурсе именно этих категорий Н.А. Бердяев рассматривает феномен техники в своей работе «Человек и машина» (1948). Данная статья не была случайной в творчестве философа, она явилась ответом на глобальные изменения, происходящие в мире, вследствие чего вопрос о технике приобрел экзистенциальное значение для всего человечества. Как писал сам Н.А. Бердяев: «Вопрос о технике стал вопросом о судьбе человека и судьбе культуры» [1, с. 147]. Особенно важно было осмыслить феномен техники в условиях, когда стала формироваться так называемая концепция технократии, утверждающая главенствующую роль в социальной жизни инженерно-технической интеллигенции и обосновывающая идею, что под воздействием «технологической революции» капитализм постепенно сменится «обществом управляющих». Развитие общества стало пониматься, прежде всего, как развитие техники, технологических процессов, поэтому для характеристики социального развития приемлемыми стали считаться технические категории, например, такие как «техносфера», «технологический детерминизм» и др.

Для религиозного философа, каковым был Н. Бердяев, очевидно, что наступила эпоха не только ослабления старой религиозной веры, но и гуманистической веры XIX века. Но поскольку человечество не может жить без веры и чуда, постепенно формируется новая вера — вера в технику, в ее безудержное развитие и мощь. Техника, по мнению Бердяева, не только объект новой веры, но и безоглядной любви человека к этому своему творению, ради которого он готов изменить даже свой образ.

Русский философ обнаруживает два основных отношения к технике в обществе. Он имеет в виду, конечно, прежде всего, отношение христиан, но, несомненно, его выводы можно распространить на большинство людей, независимо от их религиозных убеждений. Одна часть человечества, скорее всего, большая, считает технику духовно нейтральной, относящейся только к практической стороне жизни, приносящей нам комфорт и безопасность. Другая сторона «испытывает ужас перед ее возрастающей мощью над человеческой жизнью» [1, с. 148]. Оба взгляда являются достаточно поверхностными, не проникая в метафизическую сущность проблемы. И Бердяев в своем исследовании пытается найти наиболее приемлемый для человечества взгляд на технику и ее оценку. Важно заметить, что спустя шесть лет после написания Бердяевым статьи «Человек и машина» немецкий философ Мартин Хайдеггер в статье «Вопрос о технике» (1954), также пытаясь определить сущность техники, отмечает, что, понимая технику как нечто нейтральное, мы оказываемся у нее в плену и остаемся совершенно слепыми в попытке определить ее сущность. «Мы поэтому никогда не осмыслим своего отношения к сущности техники, пока будем просто думать о ней, пользоваться ею, управляться с нею или избегать ее. Во всех этих случаях мы еще рабски прикованы к технике, безразлично, энтузиастически ли мы ее утверждаем или отвергаем» [9, с. 221]. Очевидна перекличка и близость взглядов двух выдающихся философов на необходимость осмысления места и значения техники в мире современного человека.

ЦЕЛИ И СРЕДСТВА ЖИЗНИ

Для того чтобы проникнуть в метафизическую сущность техники, Бердяев рассматривает несколько проблем, связанных с нею. Для начала он предлагает посмотреть на технику в более широком и в более узком смысле, с одной стороны — как на индустрию, с другой стороны — как на искусство. И в полемике с Освальдом Шпенглером (*Der Mensch und die Technik*, 1931) [10], который утверждал, что техника есть борьба, а не орудие, высказывает мнение, что «техника всегда есть средство, орудие, а не цель» [1, с. 148]. Примечательно, что другой немецкий философ М. Хайдеггер, продолжая спустя несколько лет эту дискуссию, настаивает на том, что необходимо «...разглядеть существо техники, вместо того чтобы просто оцепенело глазеть на техническое. Пока мы будем представлять себе технику как инструмент и орудие, мы застрянем на желании овладеть ею. Нас пронесет мимо существования техники» [9, с. 236]. Хайдеггер согласен, что технику можно понимать как средство достижения человеком целей, но просто констатация этого факта, хоть и верного, не раскрывает вещь в ее существе. «Только там, где происходит такое раскрытие, — пишет Хайдеггер, — происходит событие истины. Поэтому просто верное — это еще не истина. Лишь истина впервые позволяет нам вступить в свободное отношение к тому, что задевает нас самим своим существом. Верное инструментальное определение техники, таким образом, еще не раскрывает нам ее сущности. Чтобы добраться до нее или хотя бы приблизиться к ней, мы должны, пробиваясь сквозь верное, искать истинного» [9, с. 235].

Итак, по Бердяеву, цель жизни человека лежит вне сферы техники, техника может использоваться лишь как средство для достижения цели, но ни в коем случае не подменяться ею. Цели жизни находятся вне сферы материального, а уж тем более технического. Но, к сожалению, в нашу техническую эпоху средства и орудия, просто делающие нашу жизнь более комфортной, становятся для многих людей смыслом и целью жизни. Бердяев, осуждая такой взгляд на технику, тем не менее делает весьма разумную оговорку. Он допускает, что для ученых и инженеров научные открытия, создание новых механизмов и технологий могут стать главным смыслом их жизни, поскольку их творческая деятельность относится к сфере духовной жизни. Но для сущности человека как такового техника абсолютно инородна.

Интересные параллели Бердяев проводит между марксизмом с его культом экономической жизни общества и техницизмом, предлагающим определение человека как *homo faber*. Несомненно, что и экономика, и техника являются важнейшим основанием жизни общества, активно влияющим на интеллектуальные и идеологические настроения. Однако, как пишет Бердяев, «то, что является наиболее сильным по своей безотлагательности и необходимости, совсем не является от этого наиболее ценным. То же, что стоит выше всего в иерархии ценностей, совсем не является наиболее сильным» [1, с. 149]. Да, сила техники несомненна и неоспорима, но это не делает ее высшей ценностью в жизни человека.

Несмотря на то что вопрос о технике был остро поставлен в эпоху господства рационально-прагматического мировоззрения, Бердяев уверен, что романтиче-

ское мироощущение свойственно человечеству перманентно и связано с культом природно-органического элемента в культуре и страхом перед возможным господством технического. «Возврат к природе есть вечный мотив в истории культуры, в нем чувствуется страх гибели культуры от власти техники, гибели целостной человеческой природы» [1, с. 149].

ТЕХНИКА И ПРИРОДА ЧЕЛОВЕКА

Еще один вопрос, который волнует Бердяева в контексте размышления о сущности техники, — это проблема изменения природы человека под влиянием механизации жизни. Действительно, на протяжении многих веков человек жил в растительно-животном мире природы и во многом зависел от нее. Но постепенно пространство жизни человека начинает заполняться машинами, и появляется новая зависимость в жизни человека — технически-машинная. Эта зависимость, по мнению Бердяева, способна, если и не разрушить полностью природную сущность человека, то во многом ее преобразовать. Однако этот процесс будет мучительным, так как человек — растительно-животное существо, и, как пишет Бердяев, «...он не знает, в состоянии ли будет дышать в новой электрической и радиоактивной атмосфере, в новой холодной, металлической действительности, лишенной животной теплоты» [1, с. 151]. Во времена Бердяева экологический кризис еще не выглядел так угрожающе, как в начале XXI века, но Бердяев уже размышляет о возможных последствиях реакции природы и человека на изменения, которые несет технологическая система.

Негативное влияние техники, по Бердяеву, особенно велико на духовную жизнь и душевную организацию человека. Бердяев уверен, что технизация угрожает человеку и в первую очередь его эмоциональной сфере. «Душевно-эмоциональная стихия угасает в современной цивилизации. <...> Сердце с трудом выносит прикосновение холодного металла, оно не может жить в металлической среде. Для нашей эпохи характерны процессы разрушения сердца, как ядра души» [1, с. 156]. Русский философ отмечает влияние культа технического мировоззрения, безудержной любви к технике даже на литературу. Это происходит, конечно, не прямолинейно и не откровенно, но, по мнению Бердяева, он уже не находит «сердца, как целостного органа душевной жизни человека» даже у таких известных современных французских писателей, как Марсель Пруст и Андре Жид. Техническая цивилизация разрушает целостный эмоциональный порядок прежней культуры и прежнего человека, расщепляя его на интеллект и чувства и теряя при этом сердце.

Справедливости ради надо заметить, что Бердяев пытается развести два понятия «дух» и «душа» для того, чтобы дать более глубокую оценку влиянию техники на человека. Так, он уверен, что техника негативно влияет на душу человека, его душевность, но при этом неоднозначность процесса доминирования техники в обществе заставляет человека напряженно размышлять об этом процессе и его последствиях, «требуется напряжения духовности» в поиске ответа на этот вопрос. Душа человека незащитна перед холодным металлом машин, но дух может оказаться достаточно сильным и превратить человека в космиурга (термин Бердяева),

способного преодолеть и устранить большинство ограничений, связанных с пространством и временем, присущих прежним эпохам. В качестве примера Бердяев приводит кинематограф. Бердяев называет наше время эпохой господства техники и сильного духа, но не эпохой душевности.

Еще один момент, связанный с господством техники в современном мире и негативно влияющий на человека, Бердяев видит в радикальном изменении отношения человека ко времени. Бесспорно, человек с помощью техники овладевает пространством и временем, но в то же время сумасшедшая скорость современной цивилизации не позволяет человеку остановиться и задержаться на одном мгновении, воспринять это мгновение как самоцель. Современный техницизированный человек мчится от мгновения к мгновению, устремляясь все дальше в потоке времени, при этом ни одно из мгновений не остается в вечности. Казалось бы, человек овладевает временем через все возрастающую скорость жизни, но эта скорость разрушает вечность и приводит к тому, что у современного человека не хватает времени задуматься о вечном. Бердяев уверен, что человеческая природа и в первую очередь его душа не в состоянии выдержать такой темп жизни. Постепенно человек превращается в человека-машину, потому что, как считает Бердяев, «техническая цивилизация по существу своему имперсоналистична, она не знает и не хочет знать личности. Она требует активности человека, но не хочет, чтобы человек был личностью. И личности необыкновенно трудно удержаться в этой цивилизации. Личность во всем противоположна машине» [1, с. 158].

ТЕХНИКА И ИСКУССТВО (КИНЕМАТОГРАФ)

Закономерным в контексте обсуждения влияния техники на искусство является обращение Бердяева к теме кинематографа. К моменту написания статьи русским философом кинематограф уже прочно вошел в жизнь современного общества и стал одним из наиболее бурно развивающихся видов искусства.

Бесспорно, что искусство создает новую реальность, которой никогда ранее не было в природе, и эта реальность насквозь пронизана символами. Можно даже утверждать, что само искусство как таковое является символом либо символизм является фундаментальной чертой искусства. Техника тоже создает новую реальность, — пишет Бердяев, — но, если искусство создает реальность, которая носит символический характер, отображая идейный мир, техника «создает действительность, лишенную всякой символики, в ней реальность дана тут непосредственно» [1, с. 152]. Естественно, что техника, лежащая в основе нового вида искусства — кинематографа, оказывает влияние и на искусство, во многом перерождая его. Так, именно с помощью техники стал вытесняться старый театр, благодаря ей происходило овладение пространствами, которыми совершенно бессилён был овладеть театр. Кинематограф открывает перед нами полную картину мира, всех его уголков, стран, городов, показывает жизнь разных народов, предоставляет нам возможность оказаться в центре военного сражения или глобальной природной катастрофы. Мы можем стать если и не участниками, то непосредственными наблюдателями глобальных мировых событий. Очевид-

но, что это влияет на восприятие человеком окружающего мира. В последнее время кинотехника стала активно внедряться и в театральную эстетику, когда режиссеры наряду с действием на сцене и традиционными театральными декорациями стали использовать демонстрацию на экране.

Из всех видов искусства именно кинематограф, возникший благодаря развитию науки и техники, способен обратиться к «огромным массам всего человечества, всех частей света, всех стран и народов» [1, с. 152]. Таким образом, благодаря технике возникло искусство, которое способно стать мощным орудием объединения человечества. Здесь уместно вспомнить позицию великого русского писателя и философа Л.Н. Толстого, который одной из главных задач искусства считал способность последнего объединять людей с помощью общих чувств, испытываемых художником и передаваемым им зрителям [7]. Однако, нужно признать, что это орудие объединения человечества может быть использовано как в благородных целях, так и в самых вульгарных и даже антигуманных. Достаточно вспомнить кинематограф гитлеровской Германии, в частности, фильмы Лени Рифеншталь, которые стали серьезным орудием в утверждении нацистской идеологии.

Тем не менее можно согласиться с Бердяевым в том, что благодаря технике возникает новый вид искусства, создающий действительность, радикально меняющую отношение человека к пространству и времени, и эта действительность «есть создание духа, разума человека, воли, вносящей свою целесообразность. Это действительность сверхфизическая, не духовная и не психическая, а именно

сверхфизическая. Есть сфера сверхфизического, как и сфера сверхпсихического» [1, с. 152]. Описание Бердяевым кинематографа его времени может показаться сейчас уже несколько архаичным, так как покорение пространства и времени средствами техники чрезвычайно прогрессировало благодаря появлению электронных средств массовой информации и коммуникации. Но русский философ очень глубоко описал важнейшую черту киноискусства, которая и в наше время является определяющей его чертой. Показательно, что немецкий философ М. Хайдеггер видел в технике путь (через сближение с искусством) к небывалому историческому величию человека. К сожалению, в трудах Бердяева мы не находим его размышлений по поводу такого мощного технического средства, как телевидение, изобретенного русским ученым В.К. Зворыкинским [5] еще в 30-х годах XX века. Но, видимо, тогда оно еще не настолько полно вошло в жизнь широких масс, скорее, было достаточно эзотерическим явлением, поэтому Бердяев и не обратил внимания на это мощное техническое средство.

ТРИ СТАДИИ

Интересной с точки зрения философии культуры и философии истории является идея Бердяева, что в истории человечества можно усмотреть три стадии: «природно-органическую, культурную в собственном смысле и технически-машинную» [1, с. 159]. Каждую из этих стадий он характеризует, используя два понятия «дух» и «природа». При этом, в отличие от марксиста и позитивиста Огюста Конта, он не рассматривает эти стадии в хронологическом, стадийном

ключе. Здесь он, скорее, является продолжателем цивилизационной концепции Н. Данилевского [4] и О. Шпенглера. Важнейшей характеристикой двух первых типов культур — природно-органической и культурной в собственном смысле слова — является наличие символики. Мир человечества периода двух первых стадий пронизан символами и аллегориями. Здесь будет уместно вспомнить исследование русского историка, культуролога Петра Михайловича Бицилли (1879–1953), в котором он утверждал, что «в Средние века люди не только говорили символами, но и иной речи, кроме символической, не понимали» [2, с. 24]. Известный медиевист П.М. Бицилли, исследующий культуру Средневековья, увидел эту черту прежде всего в культуре данной эпохи. Однако Бердяев распространяет это качество на всю домашинную цивилизацию. Третий же тип — технически-машинный, — по мнению Бердяева, чужд символики: «техника <...> чужда символики, она реалистична, она ничего не отображает, она создает новую действительность, в ней все присутствует тут. Она отрывает человека и от природы, и от миров иных» [1, с. 160].

Необходимо заметить, что Бердяев предлагает схему истории и культуры более реалистичную и жизнеподобную, чем схема французского мыслителя. В первой половине XIX века О. Конт предложил человечеству «великий закон» истории развития человечества, который он «открыл» по аналогии с физическими законами. Смысл его состоял в том, что «каждое из наших основных понятий проходит... <...> ...три теоретически различных стадии: стадию телологическую, или фиктивную; стадию метафизическую, или абстрактную;

стадию научную, или позитивную...» [6, с. 192]. Соответственно, в истории человечества можно выделить, по мысли Конта, теологическую, метафизическую и позитивную стадии. Более того, Конт распространяет этот «закон» и на развитие каждого отдельного человека, так в детстве каждый из нас теолог, в юности — метафизик, в зрелом возрасте — физик. Удивительно, что, борясь с метафизикой и абстрактным гипотетическим знанием, сам Конт создает абсолютно метафизическую конструкцию эволюции человечества, что противоречит его же позитивному методу. В отличие от Конта концепцию Бердяева, предложенную спустя 90 лет, можно рассматривать как достаточно соответствующую современным научным представлениям об этапах развития человечества.

ОРГАНИЗМ И ОРГАНИЗАЦИЯ

Бердяев рассматривает еще один аспект, который должен помочь сформировать адекватное отношение к технике. Этот аспект связан с различием таких феноменов, как организм и организация. Из естествознания мы знаем, что организм зарождается в природной среде и сам способен породить себе подобных. Эта способность и есть главный признак организма. Организация же, или механизм, создается в процессе творческой деятельности человека и сама не способна что-то породить. Необходимо отметить, что Бердяев подобный вид деятельности человека, связанный с созданием организаций (механизмов), не считает высшей формой творчества. В отличие от организации (механизма), созданной человеком, организм не состоит из частей, он есть изначальная целостность, кото-

рая способна расти и развиваться. В нем присутствует цель или целесообразность, вложенная в него, как считает Бердяев, Творцом или природой. Механизм же, или организация (по Бердяеву), созданный человеком, состоит из отдельных частей, не способных расти и развиваться как целое. Именно человек-изобретатель закладывает в механизм определенную им самим цель.

Организм — это биологическое понятие. Организация же относится к социальной области. И мир искусственных предметов (организаций) радикально отличается от органического мира, созданного природой или Творцом. Долгое время человек считал, что объективный порядок природы является единственно возможным, с которым должна быть полностью согласована жизнь людей. Более того, природный порядок воспринимался человеком как абсолютно добрый, разумный и справедливый. Так считали люди Античности и Средневековья. Но примерно с конца XVII века, времени утверждения механицистского мировоззрения, вера в вечный и единственно возможный порядок природы разрушается. Несомненный интерес представляет замечание Бердяева о том, что даже такие концепции, как эволюционизм и натурализм, не покушались на вечный порядок природы, как это сделал механицизм. Эволюционизм признает изменения, но они происходят в рамках природной действительности. Натурализм, как он сложился во второй половине XIX века, признавал развитие в природе, но это развитие происходило в вечном порядке природы. Поэтому он особенно дорожил принципом закономерности процессов природы, которым гораздо меньше дорожит современная наука.

Мир техники, созданный человеком, не является продуктом эволюции, а следствием изобретательности и творческой активности самого человека, «не процесса органического, а процесса организационного». Именно в этом Бердяев видит смысл новой технической эпохи. *«Господство техники и машины есть прежде всего переход от органической жизни к организованной жизни, от растительности к конструктивности»* [1, с. 162]. И это — трагедия, по мнению русского философа, так как механизм способен будет восстать против своего творца и более ему не повиноваться. Бердяев уверен, что человек будет не в силах справиться с той мощной внутренней энергией механизмов, которую он сам же в них вложил. В подтверждение своего тезиса философ приводит множество примеров из истории, когда человека пытались заменить машиной, в частности, он упоминает систему Тейлора, которая являлась на тот момент крайней формой рационализации труда, в то же время превращающей человека в подобие машины, механизма. Бердяев правильно отмечает неоднозначность процесса рационализации и механизации жизни людей: с одной стороны, механизация облегчает труд человека и, казалось бы, должна привести к ликвидации нищеты, но, с другой стороны, порождает величайшее бедствие — безработицу.

ТЕХНИКА И ВОЙНА

Бердяев подчеркивает, что современные технологии дали человечеству возможность создавать средства ведения войны, многократно превосходящие по мощности те, что использовались ранее. Да, в прежние времена войны могли

быть более длительными, и 30, и 100 лет, однако они не были столь разрушительными, как современные войны, в результате которых можно уничтожить огромное количество людей, крупные города и даже поставить под угрозу существование в целом культуры и цивилизации. Как ни странно, удивляется Бердяев, ученым было легче создать отравляющие газы и ядерную бомбу, чем изобрести необходимые для здоровья человечества препараты для лечения, к примеру рака или туберкулеза. Как известно, взрывы первых ядерных бомб были произведены при жизни Бердяева, он знал о них и предупреждал о деструктивных возможностях постоянно эскалируемой военной промышленности. В статье «Человек и машина» он пишет, что «...техника дает в руки человека страшную силу, которая может стать истребительной. Скоро мирные ученые смогут производить потрясения не только исторического, но и космического характера. Небольшая кучка людей, обладающая секретом технических изобретений, сможет тиранически держать в своей власти все человечество. <...> ...Но когда человеку дается сила, которой он может управлять миром, и может истребить значительную часть человечества и культуры, тогда все делается зависящим от духовного и нравственного состояния человека, от того, во имя чего он будет употреблять эту силу, какого он духа» [1, с. 163]. Бердяев, по сути, поднимает здесь вопрос, который стал особенно насущным и обсуждаемым в конце XX века, а именно: необходимость связать политику с нравственностью. Этот гуманистический и в какой-то мере утопический проект, конечно, является сложно реализуемым, тем не менее ориентация политики на здравый смысл

и понимание того, что современное оружие способно уничтожить всю человеческую цивилизацию, вполне может стать ориентиром для современных политических элит.

ТЕХНИКА И РЕЛИГИЯ

Было бы большим упрощением полагать, что Бердяев выступает против технического прогресса. Он абсолютно объективно указывает на то, что жизнь в прошлом была связана с ужасающей эксплуатацией людей и животных и именно машина стала орудием освобождения от этой эксплуатации и рабства. Но при этом все увеличивающаяся роль техники в обществе ведет к определенным изменениям в типе религиозности. «Христианство, с которым связана судьба человека, поставлено перед новым миром, и оно еще не осмыслило своего нового положения» [1, с. 150]. Вопрос техники является для Бердяева вопросом религиозности. Но, как это ни парадоксально звучит, Бердяев считает, что эти изменения к лучшему. В техническую эпоху ослабевает традиционный бытовой тип религиозности, передающийся по наследству от родителей к детям в рамках одной нации, семьи или социальной группы. Это, можно сказать, пассивный тип религиозности, не связанный с самостоятельным и осознанным выбором человека. В новом же мире человек должен сделать выбор сам, самостоятельно прийти к Христу, выстрадать этот выбор, несмотря на все соблазны технической цивилизации. Это, по мнению Бердяева, не означает стремления к религиозному индивидуализму, так как в основе религиозного сознания изначально заложены такие качества, как соборность и коллективизм.

Примерно на полвека раньше Н. Бердяева над проблемой соотношения веры и технического прогресса размышлял другой выдающийся русский философ Николай Федоров (1829–1903), автор учения о философии общего дела [8]. В отличие от распространенного среди ортодоксальных христианских философов апокалиптического взгляда на технические достижения, Федоров воспринимает науку и технику как мощное орудие, с помощью которого можно гуманизировать мир. Природа, по законам которой человек смертен, несовершенна, поэтому люди должны овладеть стихийными силами природы и сделать социальную и даже космическую жизнь более гуманной. В Федорове удивительным образом сочетались глубокая религиозность и вера в науку и технику. Его концепция победы над смертью и возрождения всех умерших в целом не противоречит христианству, но основывается на глубокой вере в безграничные возможности науки и техники. Однако при этом Федоров не делал технику предметом поклонения, а призывал использовать ее лишь как величайшее орудие человечества в борьбе со стихийной, смертоносной силой природы. На первый взгляд, идеи Федорова кажутся фантастическими и противоречащими законам природы (достижение бессмертия людьми, восстановление из праха всех умерших предков), но надо помнить, что идеи, которые поначалу воспринимаются как абсурдные, способны порождать научные прорывы. Так, благодаря, казалось бы, парадоксальным воззрениям Федорова именно Россия стала первой космической державой. Его довольно абстрактные этические идеи и цели привели к выдающимся техническим открытиям и достижениям.

Иногда можно встретить утверждение, что взгляды Н. Федорова напоминают веру сторонников марксизма в научно-технический прогресс, который поможет человечеству перейти от царства необходимости к царству свободы. Очевидно, что это поверхностное суждение, так как в отличие от марксизма Федоров не связывал прогресс человеческой истории и торжество свободы и справедливости с социальной революцией, хотя и ненавидел «машинизм» современной капиталистической цивилизации.

Интересный и весьма глубокий анализ взглядов Бердяева дал в своей книге «Три мыслителя» известный финский философ, логик, коллега Людвиг Витгенштейна Георг Хенрик фон Вригт. Будучи поклонником русской культуры, он посвятил свое исследование трем великим русским мыслителям: Толстому, Достоевскому и Бердяеву. В эссе, посвященном Бердяеву, Вригт отмечает, что «... христианство Бердяева резко антропоцентрично. Центром религиозной картины мира является, скорее, человеческий индивид, чем трансцендентное божество. В этом пункте Бердяев является верным последователем Достоевского, который больше, чем кто-либо другой, питал философию Бердяева. Можно задаться вопросом о том, не является ли христианское мировоззрение обоих великих русских вопреки всему слишком гуманистическим, чтобы его можно было соединить с какой-либо из форм, в которых выступало историческое христианство. <...> Христианство в духе Достоевского

и Бердяева, которое поможет нам преодолеть кризис цивилизации, само является трансформированной формой христианства или новой религией» [3, с. 242–243].

Стиль философствования Бердяева, конечно, достаточно поэтичен и аллегоричен, вряд ли мы найдем в его рассуждениях безупречную аргументацию и доказательность, но ему нельзя отказать в глубоком интуитивном проникновении в сущность проблемы и убедительной образности мышления. И еще важно отметить, что, несмотря на достаточно опасливое отношение Бердяева к машине и в целом к технике, он не идет на поводу у ложной романтики, которая мечтает о возвращении к формам жизни дотехнологического общества. Более того, несмотря на довольно жесткую критику современного ему общества, Бердяев был настроен весьма оптимистично, но поддержку своему оптимизму он находил в надежде на религиозное пробуждение человечества. Важным является также запрос Бердяева на создание философии техники, но с учетом духовного опыта человечества, а не только рационального знания.

В заключение хотелось бы отметить, что сейчас, когда идет дискуссия о пользе и вреде искусственного интеллекта, об опасности использования его в сфере киноискусства, имеет смысл вновь обратиться к трудам выдающихся философов и ученых, размышлявших над этой проблемой задолго до появления искусственного интеллекта, и в частности к идеям русского философа Николая Бердяева.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н.А. Человек и машина // Вопросы философии. 1989. № 2. С. 147–162.
2. Бицилли П. Элементы средневековой культуры. СПб.: Мифрил, 1995. 244 с.
3. Вригт фон Г. Три мыслителя. Достоевский, Толстой, Бердяев. СПб., 2000. 254 с.
4. Данилевский Н.Я. Россия и Европа. М.: АСТ, 2023. 704 с.
5. Кушнарев А.А. Владимир Зворыкин: «Изобретатель телевизора»: [биографические рассказы]. М.: Майор, 2018. 192 с.
6. Реале Д., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. Т. 4. От романтизма до наших дней. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1997. 880 с.
7. Толстой Л.Н. Что такое искусство? М: ЭКСМО, 2025. 320 с.
8. Федоров Н. Вопрос о братстве... М.: Хранитель АСТ, 2006. 544 с.
9. Хайдеггер М. Вопрос о технике // Время и бытие (статьи и выступления). М.: Республика, 1993. С. 221–237.
10. Шпенглер О. Человек и техника // Культурология XX век. Сборник статей. М.: Юрист, 1995. С. 454–492.

REFERENCES

1. Berdyaev, N.A. Chelovek i mashina [Man and Machine]. Voprosy` filosofii, no. 2, 1989, pp. 147–162. (In Russ.)
2. Bitsilli, P. E`lementy` srednevekovoj kul`tury` [The Elements of Medieval Culture]. Saint-Petersburg, Mifril Publ., 1995. 244 p. (In Russ.)
3. Wrigt fon G. Tri my`slitelya. Dostoevskij, Tolstoj, Berdyaev [Three Thinkers. Dostoevsky, Tolstoy, Berdyaev]. Saint-Petersburg, 2000. 254 p. (In Russ.)
4. Danilevskij, N.Ya. Rossiya i Evropa [Russia and Europe]. Moscow, AST Publ., 2023. 704 p. (In Russ.)
5. Kushnarev, A.A. Vladimir Zvory`kin: “Izobretatel` televizora”: [biograficheskie rasskazy`][Vladimir Zvorykin: “The Inventor of the TV”: biographical stories]. Moscow, Major Publ., 2018. 192 p. (In Russ.)
6. Reale, D., Antiseri, D. Zapadnaya filosofiya ot istokov do nashix dnei [Western Philosophy from Its Origins to the Present Day]. Ot romantizma do nashix nej [From Romanticism to the Present Day], vol. 4. Saint-Petersburg, Petropolis Publ., 1997. 880 p. (In Russ.)
7. Tolstoy, L.N. Chto takoe iskusstvo? [What is Art?]. Moscow, E`KSMO Publ., 2025. 320 p. (In Russ.)
8. Fyodorov, N. Vopros o bratstve... [The Question of Brotherhood...]. Moscow, Xranitel` AST Publ., 2006. 544 p. (In Russ.)
9. Heidegger M. Vopros o texnike [The Question Concerning Technology]. Vremya i by`tie (stat`i i vy`stupleniya) [Time and Being: Articles and Speeches]. Moscow, Respublika Publ., 1993, pp. 221–237. (In Russ.)
10. Shpengler, O. Chelovek i texnika [Der Mensch und die Technik]. Kul`turologiya XX vek. Sbornik statej [Cultural Studies in the 20th Century. Collection of Articles]. Moscow, Yurist` Publ., 1995. P. 454–492. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **12.01.2026**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **16.02.2026**

Принята к публикации / Accepted for publication **20.02.2026**



Категория экспериментального в экранизации

Ф.И. Шеремет¹

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

ORCID ID: 0009-0004-0612-5012

sheremetfeodorandco@gmail.com

АННОТАЦИЯ

В статье дается теоретическое обоснование комплексного подхода к исследованию экранизации на примере адаптаций экспериментальной литературы и радикальных переосмыслений классических текстов. Критерием экспериментального автор считает сознательное затруднение зрительского восприятия. Рассматривается проблема неадаптируемого (антикинематографического) для экрана материала.

ключевые слова

экранизация, теория кино, экспериментальное кино, литература

для цитирования

Шеремет Ф.И. Категория экспериментального в экранизации // Вестник ВГИК. 2026. Т. 18, № 1. С. 82–103. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-82-103>

¹ **Федор Иннокентиевич Шеремет**
аспирант ВГИКа. AuthorID: 1242915

© Ф.И. Шеремет, 2026

Screen Adaptation of Experimental Writing

Fyodor I. Sheremet¹

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

ORCID ID: 0009-0004-0612-5012
sheremetfeodorandco@gmail.com

ABSTRACT

The article attempts to devise a comprehensive approach to the study of screen adaptations through screen versions of experimental literary works and radically reinterpreted classical texts. The author argues that experiment deliberately obscures the viewer's perception. The problem of the material that cannot be adapted for the screen, which is referred to as anti-cinematic, is also examined.

keywords

screen adaptation, film theory, experimental cinema, literature

for citation

Sheremet F.I. Screen Adaptation of Experimental Writing. *Vestnik VGIK*, vol. 18, no. 1, 2026, pp. 82–103. (In Russ.) <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-82-103>

¹ **Fyodor I. Sheremet**

post-graduate student, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK). AuthorID: 1242915

Экранизация сама по себе является творческим экспериментом, который подразумевает адаптацию¹ сюжета и, потенциально, образной системы произведения одного искусства в рамках искусства другого. На пути у такого перехода стоят трудности почти непреодолимые, так как сходство между поэтиками литературы и кино (в данной статье мы займемся традиционной ситуацией экранизации «литература — фильм») фактически номинально. Каким, например, должен быть аналог многочисленных литературных «списков» на экране — будь то Вторая песнь «Илиады» или перечисление вещей на прикроватном столике-доске в «Просто пространствах» Жоржа Перека, кроме обыкновенного панорамирования? Как передать в фильме повествование от второго лица, да хотя бы и от первого, не прибегая к упрощенным приемам вроде POV-камеры?

Подобные вопросы преследуют экранизацию с тех пор, как она вышла из детского возраста с механическими инсценировками выбранных эпизодов того или иного романа. Громкие успехи некоторых постановок («Бен-Гур» Уильяма Уайлера, «Отныне и во веки веков» Фреда Циннемана, «Завтрак у Тиффани» Блейка Эдвардса) были следствием факторов, по большей части независимых от специфики экранизации: режиссерское мастерство, обаяние актеров, актуальность темы. Теоретическая разработка проблемы кинематографической адаптации литературных произведений (вернее, самого взаимодействия двух искусств) активно шла начиная с 1920-х годов. Юрий Тынянов, Сергей Эйзенштейн, Виктор Шкловский увлеченно

работали над этой темой². Их теории, однако, можно было бы назвать конструктивистскими, в том смысле, что они стремились охватить проблему целиком, создать не столько даже теорию экранизации, сколько теорию кино вообще. Если, согласно русским формалистам, литературное произведение можно свести к отношению составляющих его частей³, значит, разработав пусть даже индивидуально настраиваемый механизм конвертации литературного стиля в стиль кинематографический, можно было бы решить проблему экранизации раз и навсегда. Созданию такого механизма должны были способствовать авангардные эксперименты — как в кино, так и в литературе. Однако кинематографическая практика последовавших десятилетий показала, что подвести одну только экранизацию (опуская стилизации, пародии, фильмы-эпосы, напрямую зависимые от эмуляции литературного стиля) под общий знаменатель вряд ли возможно — слишком много переменных. Поэтому современные исследования в этой области опираются на отдельные сферы экранизации, вплоть до самых узких⁴.

1 Мы предпочитаем этот нейтральный термин более ангажированному «переводу», о чем также будет сказано впоследствии.

2 Наиболее значимая и известная работа Эйзенштейна о литературе и кино — «Диккенс, Гриффит и мы» [30, с. 129–180]. Основные мысли Тынянова и Шкловского изложены в книге «Поэтика кино» [23, с. 54–84, 91–99, 153–157, 205–262]. Повторимся, что все указанные здесь работы представляют собой скорее спекуляции на тему общих законов повествования в кино, чем исследования специфики экранизации.

3 «Литературное произведение есть чистая форма, оно не есть вещь, не материал, а отношение материала. В этом смысле оно, подобно прочим отношениям, остается отношением нулевого измерения. Поэтому безразличен масштаб произведения, арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их отношение» [28, с. 198].

4 См., например, подглаву, посвященную различным киноадаптациям сцены бала из «Анны Карениной» [20, с. 41–56].

Такая специализация, впрочем, все же предполагает наличие или хотя бы постепенную выработку общей теории экранизации. Данная работа, конечно, не претендует на эту колоссальную по своему масштабу задачу, однако наметить некоторые контуры будет полезно уже сейчас.

Экранное произведение — реальный итог любой экранизации — является основным возможным материалом как непосредственного исследования, так и теоретических построений. И хотя научное рассмотрение экранизации подразумевает изучение взаимодействия двух медиумов, лишь один из которых — кино (телевидение, интернет-видео, etc.), именно последнее должно главенствовать в глазах исследователя. Любой другой подход приведет к деформации изначальной задачи («изучать экранизацию» — то есть экранное произведение), отчего исследовательская работа рано или поздно будет сведена к подсчету, что было утеряно при «перевосе». По этой причине мы не только даем иные определения понятиям, имеющим свою историю в соответствующих науках (хотя, конечно, и пытаемся сделать их непротиворечивыми), но и вводим некоторые новые термины, необходимые для дальнейшей работы в избранной области. Когда мы говорим «литература», то подразумеваем «литературный первоисточник экранизации»; все используемые далее понятия следует трактовать как имеющие непосредственное отношение к проблематике экранизации. Однако эта сравнительно жесткая установка не предполагает полного отказа от инструментария тех или иных наук — как это всегда было принято в киноведении.

ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ ЭКРАНИЗАЦИИ

Определим экранизацию как процесс адаптации произведения одного медиума (этот термин шире «искусства» и тем нам полезен) в другой, экранный. Тут же возникают два вопроса: во-первых, все ли существующие медиумы одинаково пригодны для адаптации? Во-вторых, в чем заключается эта адаптация?

Финальная точка процесса экранизации, ее конечная цель, есть фильм или иное экранное произведение (телефильм, телеспектакль, сериал, видеоэссе, видеоигра, иной мультимедийный проект). Этим экранизация отличается от художественной адаптации вообще, к которой можно отнести новеллизацию (в некотором смысле антипод традиционной экранизации), театральную инсценировку, графическую или живописную иллюстрацию. Роль видеоигровой адаптации в этом контексте определить трудно, так как формально это экранный медиум, но с совершенно иными законами и средствами выразительности, которые полагаются на интерактивность более явную, чем она присутствует в кино или на телевидении. Это интересная тема, но пока ее стоит вынести за рамки исследования. Что касается отправной точки экранизации, то здесь материал может быть почти любым. Песни, живопись и скульптура, реальные события, те же видеоигры⁵. Однако к традиционной

5 По песням были поставлены такие разные фильмы, как «Понизовая вольница» Владимира Ромашкова и «Копакабана» Уорриса Хусейна. Также см. ссылку Зигфрида Кракауэра на список фильмов по мотивам песен, составленный Оскаром Кальбусом [15, с. 163]. Что касается живописи и скульптуры, то здесь, конечно, трудно говорить о собственно экранизации — в подоб-

экранизации относима в первую очередь адаптация художественной литературы. Это как бы «нулевой меридиан» данного явления, и все прочие его подвиды, которым отчасти и посвящена эта статья, воспринимаются как удаление от этого центра.

Что касается функций и задач экранизации, то в целом они идентичны таковым у художественной адаптации вообще, с поправкой на специфику выразительных средств кино. Часто экранизации подводят под понятие перевода, иногда прибавляя термин «интерсемиотический» в соответствии с идеями Р. Якобсона, то есть перевода произведения одной знаковой системы (или более традиционно — искусства) на «язык» другой [13; 17; 14]. Такой подход к проблеме весьма удобен, так как позволяет делить любой текст (в лотмановской трактовке термина⁶) на использованные знаки и способы их организации (парадигму и синтагму⁷), а такое «атомарное» раз-

деление ведет к заключению, что разница между двумя текстами состоит лишь в выборе отдельных элементов и способе их сочленения. Возможно, такое отчасти механическое решение и приемлемо, но тогда художественный анализ фильма будет задачей скорее статистической, чем киноведческой. Все же минимальное разделение в таком вопросе необходимо, и здесь мы пойдем по наиболее очевидному пути — разделим области адаптации на фабульные, структурные, стилевые и концептуальные.

К фабуле относится линейный перенос истории, с изначальной формулой «описание = мизансцена, речь = диалог» и дальнейшими ее модификациями. С одной стороны, это наиболее примитивный слой экранизации, с которого она, собственно, и началась; с другой — передача фабулы в хотя бы минимальном масштабе является как бы несущей стеной экранизации, без нее исходный и итоговый материал будут связаны лишь окказиональными качествами (поэтому приводить здесь примеры несколько излишне). Важно заметить, что фабула здесь не равняется абстрактному центральному конфликту: осада города не есть «Илиада», а путешествие не есть «Одиссея» (правда, по Борхесу, можно говорить об «историях» осады или возвращения [5, с. 425–427], в которых сочинения Гомера необходимо будут образцами, но это не делает такое повествование эрзац-копией).

Структурную область киноадаптации легко спутать с фабульной. Однако здесь важна не столько фабула, сколько сюжет — конкретное композиционное строение той или иной повести, включая футуро- и ретроспекции, параллельное повествование. Сама формула развертывания рассказа может стать ключевым фактором оригинала и, следовательно, его экранизации. Например, «Рукопись, найденная в Сараго-

ных фильмах, как правило, произведение искусства скорее становилось частью сюжета, чем сюжетом. Любопытными примерами работы с живописью в кино являются фильмы Леха Маевского «Сад земных наслаждений» и «Мельница и крест». Сравнительно удачным оказался фильм Питера Гринуэя «Ночной дозор». Работой, хотя бы отчасти «основанной» на искусстве скульптуры, можно назвать документальный фильм «Титан: история Микеланджело» Ричарда Лифорда и Роберта Флаэрти, хотя скульптура здесь — в первую очередь материал, на котором основан рассказ о жизни творца. Что касается последних двух пунктов, то обилие подобных фильмов не требует примеров.

6 «...если искусство — особое средство коммуникации, особым образом организованный язык (вкладывая в понятие “язык” то широкое содержание, которое принято в семиотике, — “любая упорядоченная система, служащая средством коммуникации и пользующаяся знаками”), то произведения искусства — то есть сообщения на этом языке — можно рассматривать в качестве текстов» [19, с. 11].

7 У Ф. де Соссюра — ассоциативные и синтагматические отношения [9, с. 155–159].

се» или любые варианты «Тысячи и одной ночи», куда в них сохраняется обрамляющая история. Так же основное сходство «Декамерона» Джованни Боккаччо и фильма Пьера Паоло Пазолини заключается в наличии рамки у рассказываемых историй, которая задает особую социально-историческую перспективу — у Боккаччо это закрытое избранное общество молодых аристократов, у Пазолини, напротив, храмовая, то есть доступная многим, роспись. Рамка вообще не является определяющей структуру повествования, однако она наиболее ярко указывает на специфику строения последнего.

Стиль — один из самых трудноуловимых элементов любого произведения, некая совокупность отношений между иными частями работы, которая выражается через ряд конкретных приемов. И хотя анализировать экранизацию (и кино в целом) исключительно через призму визуального несколько бессмысленно, стиль, без сомнения, по большей части считывается как формальная категория. Существуют пограничные явления, такие как монтаж, и, пожалуй, именно он является связующим материалом между повествованием и формой, как умение читать связывает слова и предложения с их значением. Монтаж может быть довольно точным инструментом передачи стилевых особенностей литературного первоисточника. Например, если Раймон Кено в романе «Зази в метро» утверждает безотносительную ценность свободы, в том числе через эксперименты по совмещению письменного и разговорного языков⁸, то и «...в фильме

8 «Р. Кено мастерски показал семантический потенциал слов путем расширения и видоизменения их значений, результатом которых являются новые синтагматические и парадигматические связи. У Кено языковая игра выступает как творческое начало, преследующее цель раскрыть креативный потенциал языка» [16, с. 49].

Луи Маля фантастическая “анимация” персонажей, мультиэкспозиция, сновидческая логика и конструктивизм действия также отвечают явно выраженному стремлению свергнуть любую форму авторитаризма» [36, р. 326]⁹. Однако пример столь удачной работы со стилем довольно необычен для практики экранизации. Как писал литературовед В.И. Мильдон, «...многозначность [литературного слова] киноэкран пока бессилён передать <...> зато часто удаются инсценировки литературных сочинений, где слово имеет ограниченный набор значений, а то и вообще одно-единственное. Для таких произведений французские исследователи уже давно нашли подходящее определение — “паралитература”...» [21, с. 179] — можно предположить, что в такой паралитературе стиль становится как бы невидимым и не мешает возможно более точной передаче фабулы.

Концептуальность — слабо очерченное поле материала, так как потенциально оно обнимает все предыдущие области; поэтому мы уделим ему особое внимание. Передача свойств оригинала может проходить по аналогии; удачный пример подобного процесса — «Пиковая дама» Якова Протазанова. Как повесть Пушкина стилизована под светский анекдот и тем самым отчасти пародирует этот жанр, так и вставная новелла о молодости графини иронически (хотя, как отмечает

9 Автор по большей части концентрируется на структурных особенностях романа Кено и «шоковости» изображения нового опыта в нем, однако последним, несомненно, проникнут и стиль книги. Заметим также, что обращение «сконструированных» диалогов Кено в диалоги условно реальные, то есть кинематографические, придало решению сохранить стиль через допустимое (формула «речь = диалог») прямое и частичное цитирование концептуальный характер.

исследователь Петр Багров, наверняка неосознанно) обыгрывает эстетику раннего кино [2, с. 226–227]. Пример из практики экспериментальной экранизации — дебютный короткометражный фильм Алехандро Ходоровски (снятый в соавторстве с Солом Гилбертом и Рут Мишелли) «Галстук», основанный, хотя лишь в самых общих чертах, на новелле Томаса Манна «Обмененные головы». Любопытен здесь характер ключевого действия в рамках сюжетов (в остальном различных) — отделение голов, обмен ими и последующее скрепление с телами. Манн отсылает читателя скорее к магическим религиозным обрядам, с которыми ассоциируются самые древние религии¹⁰ — по велению богини Кали между головами и телами юношей возникает притяжение, которое должно быть укреплено особыми жестами и фразами. Ходоровски же в своем дебюте явно вдохновлялся немым кинематографом 1920-х годов, в первую очередь французским сюрреализмом и комедиями Чарльза Чаплина. Мотив разделения тела и головы он трактует механистически — один из героев движется как автомат, действия в фильме многократно повторяются (свидание героя с возлюбленной в начале фильма), а сами головы «откручиваются» от тела, как цоколь лампочки из патрона. Так, схожие действия обретают совершенно разные обоснования в художественном мире — у Манна головы могут вновь прирасти к телам по велению божества, у Ходо-

ровски — потому что человек так абсурдно-удобно устроен (к тому же для этого есть специальный магазин). Мы видим, что ключевой элемент повествования в равной степени убедительно обоснован разными концептуальными установками¹¹. Указанные выше примеры скорее уникальны; часто подобные труднопередаваемые области строения оригинала игнорируются. Если «Имя Розы» Умберто Эко — отчасти пародия на детективы и исторические романы, чрезвычайно популярные в литературе¹², то экранизация Жан-Жака Анно, напротив, является вполне серьез-

10 Мы говорим здесь не о действительных религиозных практиках, а именно о некоем общем представлении о них у среднего европейского читателя. Однако сама идея разделения тела, несомненно, присутствует в древних религиях — см. историю Осириса и Исиды у египтян и первую брахману из «Брихадараньяка-упанишады», где элементы мироздания через сравнение описаны как части тела жертвенного коня.

11 Впрочем, в случае Ходоровски это обоснование можно отнести к стилю, хотя выбор стиля здесь — решение первоочередно важное для концепции фильма; в этом и заключается зыбкость поля материала, о котором было сказано ранее. Также отметим, что довольно простой фарс Ходоровски мы определяем как экспериментальную экранизацию потому, что между простотой понимания и простотой восприятия существует разница. «Галстук» — история, рассказанная просто, но с заметным отступлением от канона: условные декорации, условный грим, условное актерское исполнение, абсурдность сюжета, отсутствие диалогов — все это затрудняет восприятие в рамках эстетического канона тех лет. Мы определяем фильм как экспериментальный на основе его собственных качеств, так как новеллу Манна, несмотря на всю ее иронию и стилизованность, трудно назвать экспериментом. С другой стороны, Ходоровски и Манна сближает влияние сюрреализма (хотя и в сравнительно разных формах), о котором применительно к новелле Манн писал в дневнике: «Все путешествие размышлял об “Обмененных головах” и их невиданных возможностях. Первое знакомство с французским сюрреализмом (Кокто), к которому я давно испытывал тягу» [34, с. 16].

12 «Автор как бы открывает перед читателем сразу две двери, ведущие в противоположных направлениях. На одной написано — детектив, на другой — исторический роман. Мистификация с рассказом о якобы найденном, а затем утраченном библиографическом раритете столь же пародийно-откровенно отсылает нас к стереотипным зачинам исторических романов, как первые главы — к детективу» [18, с. 469].

ным детективом в весьма правдоподобных исторических декорациях¹³. Перефразируя В.И. Мильдона, здесь экранизирована фабула романа, а не сам роман.

Так, можно предположить, что конечной задачей экранизации является попытка различными средствами эмулировать художественный эффект, сопоставимый с тем, что был вызван оригинальным произведением¹⁴. Такая задача не является идеалистической («сохранить “магию” оригинала») — она вполне применима и к бесконечным экранизациям Жоржа Сименона или Агаты Кристи, так как и они, в свою очередь, хотят воссоздать напряженное повествование детектива и подготовить зрительское удовлетворение от блестящей разгадки в финале. Более того, это касается даже коммерческой стороны кинопроизводства: делая постановку модного романа, студия рас-

считывает, что получит прибыль, сравнимую с доходами от продаж книги.

В целом любую экранизацию можно «разложить» на указанные выше четыре области художественного действия, и от случая к случаю соотношение между ними будет различаться кардинально. В коммерческой экранизации (не совсем точное, но понятное определение) стиль оригинала игнорируется повсеместно, а на место ему приходит условный корпоративный стиль, зато на фабульный и, иногда, концептуальный аспекты обращают пристальное внимание. Однако идеальной формулы экранизации — как и идеального либо приемлемого процента соответствия оригиналу — не существует, и это позволяет считать экранизацию экспериментом *per se*.

Впрочем, и в рамках этого кинематографического феномена существует область отчасти маргинальной деятельности, что может быть обобщена в задачах, которые ставит перед собой режиссер. О них сейчас и пойдет речь.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ЭКРАНИЗАЦИЯ

Что именно здесь можно считать экспериментом, если формулы, от которой можно оттолкнуться, не существует? Действительно, канон здесь невозможен, однако общая тенденция к драматизации, выделению при необходимости основного сюжета в ущерб второстепенным, смещение с психологизма на действие или с действия на психологизм (эксперимент приходится искать где-то посередине этой оппозиции или даже вне ее) — всё это практики, неспроста ставшие повсеместными. Удаление от них является по сути сознательным усложнением задачи, и уже это можно

13 «Тщательно выстроенное и правдоподобное, но умозрительное Средневековое Эко, поданное с точки зрения современного историка, сменилось реконструкцией материального Средневековья — в качестве декорации для детективной сюжетной линии» [24, с. 284].

14 Эта идея отчасти пересекается с концепцией «эффектов смысла», которые дают «...тексту перевода экспрессивную эквивалентность с текстом оригинала» [13, с. 52], с тем важным различием, что в нашем понимании ни «кумулятивная», ни частная (см. ниже) эмуляция, во-первых, не претендуют на эквивалентность оригиналу и, во-вторых, не являются аналогами его «смысловых» величин. В целом представление о возможности эквивалентной передачи плана содержания (даже в сочетании с планом выражения) кажется идеалистичным, так как — особенно в кино — такой процесс вырождается либо в сверхусложненный механизм эмуляции, во многом самоценный, либо в бартовский миф (см. ниже) смысла — «научность», «художественность», «диалектичность» вплоть до «кортасарности», «павичности», «перекости» и т. д. Однако проблема восприятия экранизации как перевода требует отдельного критического осмысления.

считать художественным экспериментом (через введение некоторых дополнительных условий).

Автор такого эксперимента может руководствоваться соображениями различного характера. Стремится он к максимально точной передаче текста либо, напротив, полному отходу от него, устранению повествования или его усложнению — все эти случаи можно разделить на две большие группы по «источнику» эксперимента: либо оригинальное произведение, либо адаптация.

В первом случае проблема определения «экспериментальности» материала и степени этого свойства — задача скорее литературоведческая. Данная работа построена на усредненном понимании, что такое экспериментальная литература — разнообразные тексты, чье восприятие читателем осознанно усложнено автором, не как побочный эффект передачи архаичных или трудных для понимания образов и идей (как это было, например, в случае с Гомером или Ф.М. Достоевским — в глазах современного читателя, разумеется), но как следствие сознательного авторского решения. В общем-то, экспериментальная литература не обязательно сложна в первичном восприятии; более того, некоторые ее «компромиссные» образцы, вроде «Имени розы» Эко или «Если однажды зимней ночью путник» Итало Кальвино, становились бестселлерами. Усложнение восприятия здесь проявляется в формировании «смысловых слоев», недоступных читателю изначально и заключенных даже в частности: «Заглавие “Имя розы” возникло почти случайно и подошло мне, потому что роза как символическая фигура до того насыщена смыслами, что смысла у нее почти нет... <...> Название, как и задумано, дезориентирует

читателя. Он не может предпочесть какую-то одну интерпретацию. <...> Название должно запутывать мысли, а не дисциплинировать их» [17, с. 7–8]¹⁵.

Приведем еще несколько примеров того, что мы называем экспериментальной литературой и потому полагаем возможным материалом для нашего исследования: «Берлин, Александерплац» Альфреда Дёблина, «Улисс» Джеймса Джойса, «Зази в метро» Раймона Кено, «Жизнь способ употребления» Жоржа Перека, «Бесконечная шутка» Дэвида Фостера Уоллеса, «Игра в классики» Хулио Кортасара, «Игра в бисер» Германа Гессе, «Проект революции в Нью-Йорке» Алена Роб-Грийе, «Золотые плоды» Натали Саррот, «Волхв» Джона Фаулза, «Хазарский словарь» Милорада Павича. Все это — крупная форма, однако эксперименты в литературе очень часто реализуются в рассказах и повестях: «Упражнения в стиле» Кено и «Вещи» Перека (и вообще творчество группы «УЛИПО»), большинство рассказов Хорхе Луиса Борхеса, «В чаше» Рюноске Акутагавы — а если включать сюда и литературу домодернистского периода, то и «Случай на мосту через Совиный ручей» Амброза Бирса, и «Убийство на улице Морг» Эдгара Аллана По отвечают нашему пониманию экспериментальной литературы: обе новеллы сознательно затрудняют на время читательское восприятие сюжета — Бирс в финале «закрывает» сюжетную рамку, превращая реальные события в бред умирающего, а По откладывает рассказ о личности убийцы, заставляя читателя вместе с героем догадывать

15 Отметим, что само появление отдельной (пусть и небольшой) книги-комментария автора к своему популярному роману многое говорит о его содержании.

ся об их причинах и ходе событий¹⁶. Более того, к экспериментальной литературе можно отнести, пожалуй, «Рукопись, найденную в Сарагосе» Яна Потоцкого, и даже стихи позднеантичного поэта Децима Магна Авсония [9, с. 265–267]¹⁷. Все эти примеры можно обобщить следующим образом: читатель (зритель, слушатель, даже пользователь) в любую эпоху воспринимает произведение искусства в соответствии с неким канонам. Указанные выше авторы эти каноны нарушали, тем самым затрудняя восприятие «своего» читателя. Здесь, однако, мы сталкиваемся с другой важной проблемой — проблемой новации. Любое нововведение в области, где царит канон, подразумевает преодоление жестких рамок последнего. Значит ли это, что любая художественная новация является продуктом эксперимента? В широком смысле — пожалуй, да, но не в рамках нашего понимания категории «экспериментального» в экранизации. Художественная новация часто лишь уточняет канон в тех областях, где он недостаточно проработан: так, если содержание произведения строго регламентировано, его формальное воплощение может стать областью сравнительной творческой свободы¹⁸. Подобного рода новации можно назвать экспериментом лишь в контексте более широкой (и строгой) «исследовательской про-

граммы». Нас же интересует эксперимент более явный, порывающий с основной традицией времени. Таким образом, проблему отношений новации и эксперимента можно свести к следующему положению: любой эксперимент является новацией, но не всякая новация является экспериментом.

Будет ли любая экранизация экспериментальных текстов экспериментальной? Разумеется, нет. Как уже было сказано, некоторые экспериментальные романы как бы сокрыты оболочкой типичной беллетристики, в том числе жанровой — именно эта оболочка, бывает, служит материалом для адаптации. Более того, многие трудные для восприятия вещи сознательно упрощаются при адаптации — так, «Берлин, Александерплац» Дёблина в 1931 году послужил основой для фильма, который можно определить как классическую криминальную мелодраму с элементами мюзикла (хотя она и сохраняет некоторые уникальные черты оригинала в меньшей «интенсивности»). Лишь в том случае, если режиссер экранизации стремится к тому же, что и автор оригинального произведения — то есть сознательному затруднению восприятия зрителя (читателя), уместно будет говорить о собственно экспериментальной экранизации. Впрочем, это не исключает иные случаи из области нашего интереса.

Вторая группа экранизаций объединена режиссерской волей как инициатором эксперимента. В этом случае изначальный текст может быть любым — от древних эпосов до литературы социалистического реализма. В качестве основной границы между режиссурами традиционной и экспериментальной можно указать отношение адаптированного произведения к оригиналу. Если последний понимается в первую очередь как сюжетная основа для фильма,

16 Э.А. По является экспериментатором потому, что первым сознательно и последовательно создал литературный детектив. Все прочие авторы, пошедшие по его стопам, конечно, не являются экспериментаторами в силу одного этого обстоятельства.

17 Отметим, правда, что наибольшие трудности Авсоний приготовил себе самому как сочинителю, однако введение необычного и «малопозитического» материала явно затрудняло и читательское восприятие.

18 Это явление хорошо заметно в творчестве некоторых советских кинорежиссеров, в частности Сергея Юткевича.

то это, вероятно, традиционная адаптация. Если же за сюжетом проглядывает (не обязательно подавляет) литературный текст (как, впрочем, и контекст) и режиссер работает в том числе с ним, такую адаптацию можно будет охарактеризовать как экспериментальную. Например, Федерико Феллини в фильме «Сатирикон» по знаменитому античному роману Петрония Арбитра учел внетекстовые обстоятельства, сопутствующие книге: так как последняя сохранилась фрагментами, фильм начинается внезапно, опуская экспозицию и знакомство зрителя с новым для него миром, а заканчивается на полуслове, как и сохранившийся оригинал¹⁹. К экспериментальным экранизациям можно отнести и некоторые (подчеркнем — не все) «осовременивания» классической литературы — например, трагедий Уильяма Шекспира. Баз Лурман, сохранив текст диалогов «Ромео и Джульетты» в своей версии 1996 года, выбрал местом действия современные ему США и тем самым добился двойного эффекта отчуждения читателя от фильма: во-первых, отчасти архаичный шекспировский текст требует от читателя (и тем более от зрителя-слушателя) минимальной работы по «расшифровке», пониманию текста, а во-вторых, несоответствие диалогов и того мира, в котором они звучат, вызывает у зрителя диссонанс.

Данная статья — теоретическая и не претендует на анализ отдельных фильмов, однако предложенное разделение имеет смысл подкрепить примерами,

19 Правда, Феллини все же слегка смещает финальный «разрыв» текста для сохранения героя в истории, однако в последних кадрах вновь подчеркивает фактическую фрагментарность повествования — героев мы видим на осыпающихся фресках, которые украшают полуразрушенные же стены. Что касается экспозиции, то она отчасти присутствует в фильме, хотя и старательно маскируется режиссером.

хотя бы для того, чтобы обрисовать план будущих работ. К экранизациям первой группы²⁰ можно отнести следующие фильмы: «Зази в метро» Луи Мале, «Человек, который спит» Жоржа Перека и Бернара Кейзанна, «Пена дней» Мишеля Гондри (а также «Пена дней» Шарля Бельмона и «Хлоя» Го Ридзю), «Берлин, Александерплац» Пиля Ютци и Райнера Вернера Фасбиндера, «Концерт для крысы» Олега Ковалова, «Улисс» Джозефа Стрика (а также значительно менее удачный «Блум» Шона Уолша), «Стратегия паука» Бернардо Бертолуччи, «Женщина французского лейтенанта» Карела Рейша, отчасти «Гипотеза похищенной картины» Рауля Руиса, «Винил» Энди Уорхола и «Заводной апельсин» Стэнли Кубрика и, лишь отчасти, «Трехгрошовая опера» Георга Вильгельма Пабста. Вторая группа, более значительная по размеру, в том числе включает: «Шинель» Григория Козинцева и Леонида Трауберга, «Раскольников» Роберта Вине, «Кармен» Карлоса Сауры, «Падение дома Ашеров» Жана Эпштейна (а также версия Джеймса Сибли Уотсона и Мелвилла Уэббера), отчасти «Маленькую продавщицу спичек» Жана Ренуара, «Солярис» и «Сталкер» Андрея Тарковского, «Пиковую даму» Игоря Масленникова, упомянутый «Сатирикон» Федерико Феллини, «Книги Просперо» Питера Гринуэя, в меньшей степени «Эдуард II» Дерека Джармена. Отдельно стоит вспомнить Жан-Люка Годара и его фильмы «Презрение» (точнее, мизанабим в виде «Одиссеи» Фрица Ланга), «Безумный Пьеро», «Китайка», «Имя: Кармен»²¹,

20 Повторимся, что далеко не все эти фильмы являются экспериментальными.

21 Этот фильм является экранизацией отчасти новеллы Проспера Мериме, отчасти — «производной» оперы Жоржа Бизе. Подобные случаи (здесь можно вспомнить и «Пиковую даму» Петра Чар-

«Король Лир» и т. д. Что касается многочисленных «осовремененных» версий классических книг, то называть их все переосмыслениями и тем более экспериментами было бы наивно — для этого необходимо немного более активное реформирование оригинала. Так или иначе, указанные выше фильмы (разумеется, ими круг исследования не ограничивается — это лишь наиболее известные и показательные примеры) объединены одной указанной выше особенностью — стремлением затруднить зрительский опыт.

В чем, однако, заключается конечная цель такого стремления? Очевидно, есть в этом демаркационная функция — сознательное выделение «избранной» аудитории для особых фильмов; однако это скорее второстепенная задача. Также затруднение восприятия может быть побочным эффектом разработки индивидуальной эстетики автора (что отчасти можно было наблюдать в «Галстук» Ходоровски). Трудные места в повествовании заставляют зрителя мыслить, активно участвовать в «смыслообразовании» фильма²²: «Статичный кадр, где кто-то, к примеру, варит кофе, мог бы в случае крайней необходимости занять от десяти до пятнадцати секунд экранного времени. Если увеличить продолжительность кадра до тридцати секунд, эффект бу-

дет другим. Увеличьте до трех минут — и получите совершенно другой эффект. Тридцати секунд, впрочем, достаточно, чтобы создать диссонанс между временем и нарративом, между временными требованиями к определенному кадру, которые предъявляет нарратив, и реальной длительностью кадра» [29, с. 22]²³. Значит ли это, что практика экспериментальной экранизации является частным случаем применения довольно широко распространенной кинематографической практики «удвоения» повествования (например, у Брессона)? В той же степени, в которой экранизация вообще является частным случаем кино. Адаптация подразумевает трансформацию (но, повторимся, не перевод) произведения одного медиума в другой. Учитывая предыдущий вывод о том, что экранизация изначально пытается повторить кумулятивный эффект оригинала, мы можем предположить, что специфика экспериментальной адаптации заключается в модификации этого эффекта через средства его достижения. Четыре выделенные ранее области адаптации — фабульная, структурная, стиливая и концептуальная — приобретают в этом случае дополнительное измерение. Пытаясь добиться равного оригиналу эффекта, но не имея средств буквального повторения, режиссер, в том числе обыкновенного фильма-экранизации, прибегает к аналогичным кинематографическим приемам, которые

дынина), очевидно, представляют особый интерес в рамках исследования экранизации.

22 В этом смысле затруднение восприятия как врожденное качество киноавангарда (который включает в себя и киноэксперимент) выполняет в том числе «политическую» функцию, противостоя кинопропаганде, которая «...стремится ослабить интеллектуальные способности зрителей, чтобы сделать их более подверженными призывам и внушениям» [15, с. 360]. Эта оппозиция подтверждает понимание авангарда как тотальной практики, о чем будет сказано ниже.

23 Шредер склонен понимать этот эффект как в некотором смысле «посттрансцендентальный», «от трансцендентального стиля к медленному кино», и его сугубо интеллектуальный потенциал вполне очевиден для него — в частности, он утверждает это в связи с длинным планом и концепцией «мертвого времени»: «Если вы будете долго смотреть на образ, ваше сознание начнет свою работу» [29, с. 19–20].

помогут достигнуть подобия — группы таких приемов мы на будущее определим как изофабулу, изоструктуру, изостиль и изоконцепцию. Это вспомогательный инструментарий режиссера, позволяющий эмулировать свойства оригинального текста. Его — в теории — было бы достаточно, если бы целью постановщика было возможно точное повторение оригинала. Такая задача соответствует определению экранизации, которое мы дали ранее. Однако эксперимент в этой области может быть нацелен на разрушение самой традиционной идеи экранизации, ее главной ценности — точности.

ПРОБЛЕМА СООТВЕТСТВИЯ В ЭКРАНИЗАЦИИ

Нет никаких сомнений в том, что для подавляющего большинства зрителей и критиков основным критерием оценки экранизации является ее соответствие оригиналу — говоря проще, точность адаптации²⁴. Даже сознательно отстраненные от первоисточника произведения («Кориолан» Рэйфа Файнса, «Анна Каренина» Джо Райта, «Ричард III» Ричарда Лонкрейна, «Трагедия мстителя» Алекса Кокса — заметим, что за исключением, может быть, работы Кокса, эти фильмы трудно воспринимать как экспериментальные) трактуются через призму передачи «идеи» или строения оригинала²⁵. Важно понять, насколько такой подход соответствует действительности.

24 Наиболее последовательный сторонник такого подхода в России — профессор В.И. Мильдон. См. его критику киноадаптаций «Пиковой дамы» А.С. Пушкина и «Красного и черного» Стендала [21, с. 62–67], [22, с. 13].

25 Достаточно привести несколько цитат из рецензии на «Кориолан», довольно умной и точной:

Любой кинофильм — художественный, документальный, научно-популярный, анимационный, даже хроникальный — первоначально и по большей части оценивается зрителем как повествование, хотя бы потому, что образы следуют друг за другом, рождая последовательность. Уже после этого фильм воспринимается как часть большего явления — художественного кино, документального и т. д. Это относится и к экранизации: изначально это повествование вообще, и уже затем это адаптированное повествование. Здесь экранизация ничем не отличается от повествовательного фильма как такового, будь он снят по оригинальному или адаптированному сценарию. Однако между ними существует более глубокое различие — природа повествования. Оригинальный сценарий пишется с расчетом на его воплощение в виде кинофильма. Книга, как правило, пишется без такого расчета (во всяком случае, он не играет решающей роли). При этом все, что имеет непосредственное отношение к кинематографу, относится и к его природе — кракауэровскому запечатлению физической реальности²⁶. Этой первичной функции не соответствуют лишь два кинематографических фено-

«Остальные [герои], включая и Гнея Марция (его играет сам Файнс), выглядят на экране бледной тенью мощных и объемных шекспировских образов, о которых Пушкин, между прочим, писал...»; «Точка зрения автора и субъективная точка зрения персонажа (пусть и центрального) в киноверсии совпадают, что противоречит полифоническим принципам драматургии Шекспира»; «Вообще, Файнс резко отстывает от оригинала, выбрасывает целые куски и сцены, что само по себе, конечно, не преступление; но нигде это насилие над текстом не выступает столь вопиюще, как в изображении народных волнений» [25].

26 Отметим, что мы не утверждаем это запечатление как высшую цель киноискусства.

мена — мультипликация и экранизация. Но и мультипликация все-таки подразумевает движение и тем роднится с кинематографом, тогда как экранизация одна восходит к литературному тексту, независимого от имманентных свойств фильма. Тем самым, можно предположить, что только в области экранизации кинематограф сталкивается с чем-то, что не относится непосредственно к его природе, а происходит из иного источника. В этом столкновении сама попытка передать некие свойства оригинала на экране представляет собой значительную трудность, о чем было сказано выше. Идеальное представление об экранизации, которым руководствуются многие ее теоретики, подсказывает, что задачей режиссера будет преодоление этой трудности и полная, «безотходная» трансформация литературного текста в текст кинематографический — что, в свою очередь, ведет к накоплению «кумулятивного эффекта», сопоставимого с оригиналом²⁷.

Что же в этом теоретически простом пути может привлечь внимание экспериментатора? Во-первых, иной тип зрителя. В отличие от усредненного кинозрителя, смотрящего фильм в том числе ради сколько-нибудь интересного сюжета (впрочем, и он никуда не исчезает), этот зритель знаком с первоисточником, и его интересует именно степень точности, с которой первоисточник был адаптирован для экрана. Тем самым режиссер уже фактом создания экранизации вовлекает зрителя в интеллектуальную игру, требу-

ющую от последнего обратить внимание на нечто большее, чем увлекательность сюжета, «отключить» автоматическое восприятие фильма. И пусть такой зритель и склонен к буквализму и зачастую игнорирует специфику кино, такой «придирчивый» просмотр уже кажется сравнительно более ценным. Во-вторых, как было сказано, между первоисточником и его киноадаптацией существует определенный антагонизм, связанный с тем, что первоисточник может быть никак не связан с кинематографом²⁸. В этом случае проблема адаптации решается двумя способами — через кинематографические штампы или с помощью экспериментальных средств, которые в той или иной степени противоречат «канону». Однако в исключительных случаях первоисточник в отдельных местах может представлять собой собственно *антикинематографический материал*²⁹, передать который на экран будет невозможно

28 Впрочем, экспериментальная литература связала себя с кинематографом достаточно рано. Уже в 1920-е годы можно было говорить о явлении «кинематографической прозы». Здесь уместно вспомнить и пропагандируемый А. Дёблином «кинофильм», и знаменитые слова Эйзенштейна о Дос Пассосе: «Его кинематографичность идет из кинематографа. Его приемы — киноприемы, обратно из вторых рук» [31, с. 467].

29 Тема некоего непередаваемого при экранизации остатка очень часто заявляется современными исследователями, в том числе процитированными, и трактуется если не мистически, то идеалистически («суть» оригинала). Для нас принципиально важно то, что антикинематографический материал входит в теорию экранизации вместе с традиционными средствами выразительности, а не служит глухой стеной, за которой начинается «паракино». Кроме того, заметим, что опора на классическую эстетику с ее иерархией искусств и идеей «непередаваемости» чего-либо в контексте данного исследования малопродуктивна, так как эксперимент — явление не полностью эстетическое.

27 Здесь, однако, важно помнить о том, что «безотходная» передача на экран невозможна и в случае объективной реальности, которую кинематограф, кажется, с самого начала умел хотя бы частично воспроизводить, — действительность неизбежно подменяется иллюзией реальности [3, с. 263].

без хотя бы частичного разрушения (или деформации в бартовской трактовке — не упраздняет, но отчуждает [4, с. 88]) повествования. Последний случай требует особого внимания.

АНТИКИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ

Антикинематографический материал может иметь три источника происхождения — художественную неактуальность, жанровую неповестовательность и сознательную авторскую деконструкцию. Первый источник происходит от древних форм литературы и связанных с ними повестовательных приемов. Возьмем, к примеру, поэмы Гомера. Богатейший поэтический арсенал великого сказителя древности, конечно, не будет исчислен в нескольких примерах, но и частности для нас весьма показательны. Вот, перифраза в одиннадцатой песне «Илиады»: «В час же, как муж дровосек начинает обед свой готовить, // Сев под горою тенистой, когда уже руки насытил, // Лес повергая высокий, и томность на душу находит, // Чувства ж его обымает алканье сладостной пищи, — // В час сей ахеяне силой своей разорвали фаланги...» [10, с. 171]. Гомер создает сложный, комплексный образ, противоположный картине, привычной для поля брани, лишь указывая на конкретный момент битвы, привязывая ее к точному времени. Смысловое богатство (контраст военного и мирного времени, к примеру) этого фрагмента нас сейчас интересует в меньшей степени — важно, что полностью адаптировать его для кинематографа без значительных изменений, как и без смысловых потерь, будет чрезвычайно трудно. Введя в фильм эпизод с таким отдыхающим дровосеком, режиссер

лишь запутает зрителя, в лучшем случае создав побочный эффект симультанности: пока ахеяне дерутся с троянами на поле боя, некий мирный дровосек поблизости кончает работу и отдыхает — то есть в дополнение к изначальному смыслу возникает как бы придаточный смысл реального и актуального существования такого дровосека, поскольку кинематограф не имеет постоянного инструмента для различения «как» и «когда». Разумеется, в достаточной степени усложнив образную систему и отяжелив тем самым повествование, режиссер может создать цепочку *изостилевых* приемов, сравнительно адекватную оригиналу, но, повторимся, сравнение это станет столь тяжеловесным, что к концу подобной цепочки зритель уже забудет, зачем дровосек вообще появился в рассказе. Добиться полного сходства в данном случае возможно с помощью прямой цитаты — если вместе (либо вместо) с планами дровосека за кадром прозвучит: «В час же, как муж дровосек...» Именно эта «лазейка» позволяет сформулировать определение антикинематографического материала первоисточника: *то, что может быть без потерь передано на экране лишь с помощью прямой текстовой цитаты*. У поэтики Гомера есть и другая важная особенность, передача которой в рамках фильма крайне затруднена: его очень вольное обращение с хронотопом. Здесь можно выделить сразу несколько крупных проблем, начиная с того, что исследователь античности Фаддей Зелинский определил как «закон хронологической несовместимости» [12, с. 350] и который вступает с конфликтом с возникшим в кинематографе самого раннего периода параллельным повествованием, а также склонность к пренебрежению естественным течением времени при передаче простран-

ных речей героев, которые они обращают друг другу в пылу жестокой сечи.

Жанровая неповествовательность, пожалуй, есть наиболее очевидный случай антикинематографического материала: трудно экранизировать учебник по алгебре, список покупок или письмо, не прибегая к прямым цитатам³⁰. Есть здесь, конечно, и исключения. Например, любая инструкция подразумевает последовательность действий, которая рождает повествование, так что видеоинструкции можно считать «экранизациями» текстовых и рисованных инструкций. Документальные книги, особенно написанные талантливыми публицистами, сравнительно часто становятся основой для экранизации, хотя определить, что именно является основой повествования — событие или рассказ о событии в книге — бывает затруднительно³¹. Среди наиболее показате-

льных попыток экранизировать неповествовательное произведение можно указать «Мельницу и крест» Леха Маевского (которую одновременно можно воспринимать и как «экранизацию» живописи) и нереализованный проект Эйзенштейна по адаптации «Капитала» Маркса, хотя эти случаи — материал для отдельной работы³². Жан-Люк Годар в фильме «Веселая наука» предпринял весьма удачную попытку адаптировать (с учетом иных обстоятельств создания) «роман-трактат» — вернее, не столько роман, сколько метод его автора — Жан-Жака Руссо «Эмиль, или О воспитании», создав фильм-трактат, в котором условные герои (наполовину автор, наполовину экземплификант) в условных сюжетных обстоятельствах дают основу и отчасти выражение мыслительным абстракциям Годара. Также следует упомянуть «Процесс Жанны д'Арк» Робера Брессона, который положил в основу фильма реальные судебные протоколы [6, с. 109–111, 117–118], и в меньшей степени «Ведьм» Беньямина Кристенсена, в которых сюжетные элементы иллюстрировали факты, идеи и концепции, почерпнутые из исторических источников и исследований. В целом экранизацию неповествовательного произведения можно определить

30 Скорее анекдотический пример можно привести, вспомнив многосерийный фильм Р.В. Фасбиндера «Берлин, Александерплац» по роману Дёблина — режиссер повторяет ход писателя, внедряя в эпизод убийства Францем Биберкопфом своей подруги Иды титр с физической формулой, «объясняющей», каким образом происходило избивание. Отметим, что это еще и образец прямой текстовой цитаты как средства переноса антикинематографического материала на экран, причем прямая цитата повторно концептуализируется (язык формул выглядит почти одинаково необычно в романе и фильме) через вводимое представление о «научности» или даже «физичности» (по аналогии с «математичностью» формулы Эйнштейна у Барта [4, с. 100]), которое «остраняет» читателя/зрителя от мелодраматически-уголовой сцены убийства.

31 Здесь же можно вспомнить «Клеопатру» Джозефа Манкевича, поставленную на основе «историй Плутарха, Светония, Аппиана, других античных источников и книги “Жизнь и времена Клеопатры” Ч.М. Франзеро» (цитата из титров фильма). Отдельный случай — практика Ги Дебора, в частности, его фильм «Общество спектакля», снятый им по своей одноименной знаменитой книге.

32 Интересную разработку метода экранизации документального материала в своих ранних фильмах проводил Питер Гринуэй — разумеется, первоисточники были вымышленными. См. такие его фильмы, как «Прогулка через Эйч. Реинкарнация орнитолога» (здесь материалом в основном служат различные фиктивные навигационные карты) и «Падения» (отрывки из описательно-биографического справочника, иллюстрированные многочисленными материалами, как фактически описательными (местности, карты, рисунки, фотографии), так и более «внешними» в отношении темы, например, кадры с диктором, который записывает закадровый текст). Подчеркнем, что эти фильмы считать экранизациями нельзя — скорее, они включают в себя ее «знаки».

либо через отрицание основных свойств оригинального текста и сведение его к группе фактов и концепций и последующей их «нарративизации», либо к сложным сплетениям последовательностей приемов *изоструктуры* и *изоконцепции*. Ключевая особенность жанровой неповествовательности заключена в ее функциональной ограниченности — подобные тексты в некоторых случаях вообще могут не значить ничего ни для кого, кроме как для адресата и адресанта, а в «текстах-для-себя» последние могут слиться воедино. Попытка экранизации таких исключительных случаев может быть изначально определена как эксперимент.

К сознательной авторской деконструкции относится почти вся экспериментальная литература (а кроме того, и шуточная литература, комический эффект которой лежит в области языка и композиции; относится ли она к экспериментальной литературе — вопрос не совсем киноведческий). Эта деконструкция может быть воплощена в самых разных приемах. Вот, например, одно предложение из рассказа Бориса Виана «Желторотая тетеря»: «Маленькие облачка придавали небу вид неба, усеянного маленькими облачками, да, собственно говоря, таким оно и было» [7, с. 276]. Это предложение почти бессмысленно повествовательно и информационно. Оно указывает лишь на то, что небо было усеяно маленькими облачками, однако кадр, где мы увидим такое небо, не будет равнозначен данному предложению. И вновь единственный способ адекватной адаптации этой фразы для экрана — прямая текстовая цитата.

Антикинематографический материал, как уже было отмечено выше, не является границей возможностей экранизации — во всяком случае, непроницаемой гра-

ницей. Оказавшись вне буквалистской трактовки экранизации как максимально точного перевода произведения из одного медиума в другой, режиссер обретает большую свободу. Он может либо проигнорировать такой неподдающийся материал, либо, если своей задачей он видит нечто большее, чем передачу фабулы, эмулировать схожий эффект соответствующим «изоприемом». Так или иначе, эксперимент всегда подразумевает определенный риск. Интересна концепция исследователя Олега Аронсона о некоем «третьем языке» в экранизации, при том что «первый язык — это собственно язык литературного произведения, по которому сделан фильм, второй — язык визуальных образов, в большей или меньшей степени соответствующий первоисточнику» [1, с. 7]; в таком разделении язык второй, кинематографический, неизбежно подчиняется «священному» литературному языку. «Третий язык возникает как реакция на то, что остается только в рамках литературы и не может быть вынесено вовне никакими средствами “экранизации” или “воображения”. Он обращается непосредственно к тому в тексте, что не может быть “переведено” в экранные образы, но для чего уже сам образ становится проблемой, своеобразным открытием, возможным расширением языка» [1, с. 7] — то есть речь идет примерно о том же, что мы называем антикинематографическим материалом, с той принципиальной разницей, что для нас это объективное качество фрагмента текста, которое поддается «вычленению» из последнего. Аронсон трактует возможность явления (необходимого успешному проекту экранизации) третьего языка как нечто среднее между трансцендентным и абъектным, следствие разрыва мимесиса. Впрочем,

данная концепция все еще существует внутри широко признанной сегодня концепции экранизации как перевода³³ (см. выше), которая заслуживает отдельной аналитической работы; сейчас же заметим, что, учитывая уникальность феномена экранизации в рамках кинематографической практики, на которую было указано ранее, имеет смысл говорить не столько о переводе, сколько о репрезентации (в том числе через замену и даже удаление) отдельных свойств оригинала³⁴.

ФУНКЦИИ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ЭКРАНИЗАЦИИ

Вернемся к одному из ключевых вопросов данной сферы исследования — какие цели преследует режиссер, планируя экранизацию экспериментального литературного произведения? Вряд ли коммерческие.

В первую очередь, можно предположить, что даже неудачная попытка адаптации литературного эксперимента для экрана приведет к частичному обновлению и расширению кинематографических средств выразительности — не только самим прецедентом использования того или иного приема (как бы его легитимизацией), но и постепенным процессом кристаллизации целой области выражения. Это общий

закон эволюции киноязыка: частичный и полный отказ от интертитров в немецком камершпиле, хотя и растягивал повествование и утяжелял стиливое решение фильмов, все же послужил росту выразительных возможностей позднего немого кино.

Далее автор эксперимента, который в искусстве часто оказывается в области художественного авангарда, своей основной целью может избрать трактовку или (в исключительных случаях) анализ первоисточника, через которые оригинал как бы встраивается в более или менее четкую систему ценностей интерпретатора. Тогда перед ним возникает две основные опции — назовем их *конструктивистской* и *анархической*. Первая опция подразумевает создание жесткой рамки³⁵, которая бы охватывала не только оригинал, но и его трактовку, исключая и подавляя другие возможные прочтения, неизбежные, когда речь идет о художественной литературе. Авангард (как явление, включающее в себя и художественный эксперимент), особенно в начале прошлого века, был тотальной практикой³⁶, стремился совершить переворот, но и в читателе/зрителе/слушателе, его восприятию и пониманию. К подобной практике отчасти можно отнести проект постановки «Американской трагедии» Теодора Драйзера, которую активно разрабатывал Эйзенштейн. Другая опция, анархическая, противоположна конструктивистской — это попытка

33 В целом идеи Аронсона резонируют с большинством «литературоцентричных» исследователей экранизации — экранизация для них имеет смысл только тогда, когда литературный оригинал обнаруживает некую незаконченность, «дополняемость».

34 В этом контексте очень интересна, хотя и не бесспорна, мысль киноведа В.В. Виноградова о фильме «Деньги» Робера Брессона как об истоке рассказа Толстого — создается как бы первичный мир произведения, более полифоничный, который писатель «затем» выстраивает в своей работе [8]. Этот принцип вполне можно считать частным случаем репрезентации литературного текста.

35 Такая «жесткость» конструкции проявляется и на уровне эстетики киноизображения: «Закрывающаяся форма, напротив, является центростремительной, направленной вовнутрь: тотальность мира заключена внутри рамки кадра...» [33, с. 46–47].

36 «...именно в искусстве авангарда художественная воля к овладению материалом, его организации по утверждаемым самим художником законам обнаружила свою прямую связь с волей к власти...» [11, с. 24].

полного или частичного удаления рамки, расширения возможных интерпретаций до, потенциально, бесконечности. В литературе такой подход ярко выразила группа УЛИПО (собственно, OULIPO — *Ouvroir de littérature potentielle*, «Мастерская потенциальной литературы»); в частности, поэтический сборник Раймона Кено «Сто тысяч миллиардов стихотворений», в котором на основе строчек десяти сонетов читатель может составить указанное количество «потенциальных» сонетов. В меньшей степени к анархической³⁷ опции можно отнести роман Перека «Жизнь способ употребления» и интерактивные рассказы Р.Л. Стайна. Что касается кинематографа, то, исключая сейчас материал видеоигр — «интерактивных фильмов», можно привести ряд примеров, где анархическая опция сужается до приема в более традиционном повествовании — «Улика» Джонатана Линна, «Случай» Кшиштофа Кесьлёвского, отчасти «Перед дождем» Милчо Манчевского.

Наконец, все предыдущие особенности (или, если угодно, функции) экспериментальной экранизации можно обобщить

37 Конечно, термин «анархический» здесь очень условен, так как читательская манипуляция текстом все же вписывается в заданные автором правила игры. То же относится и к интерактивным фильмам.

до ее понимания как феномена современной культуры. Тогда как экранизация вообще некоторыми критиками массовой культуры трактовалась в качестве признака упадка и вырождения (доступность литературы через удешевление, переработку для экрана³⁸), экспериментальная экранизация может выступить в качестве созидательного противовеса, самим фактом своего наличия компенсирующего возможное разрушительное воздействие традиционной экранизации. Однако уверенно выйти на подобные обобщения можно будет лишь тогда, когда будет проведено тщательное исследование ландшафтов экранизации и составлена обобщающая ее теория. В данной статье мы попробовали наметить основные контуры такой работы в рамках конкретной (и сравнительно обозримой) области киноадаптации, где любая перемена особенно заметна.

38 «Превращенные в простой довесок, подпорченные произведения искусства совместно с тем хламом, к которому приравнивают их медиа, исподволь отвергаются счастливыми. Последним предоставляется возможность от души радоваться тому, что имеется так много всего и посмотреть, и послушать. Собственно говоря, доступно все. Экранизации и ведевили в кино, конкурсы музыкальных отгадаек, бесплатные брошюрки, награды и призы, достаемые слушателям определенных радиопрограмм, являются не просто случайными акциденциями, но продолжением того, что происходит с самими продуктами культуры» [27, с. 201].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аронсон О. Столкновение экранизаций // Киноведческие записки. № 61. 2002. С. 6–21.
2. Багров П. Протазанов и становление высокой комедии в русском кино // Киноведческие записки. 2008. № 88. С. 215–232.
3. Базен А. Кинематографический реализм и итальянская школа эпохи Освобождения // Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 382 с.
4. Барт Р. «Миф сегодня» // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

5. Борхес Х.Л. Четыре цикла // пер. с исп. Б. Дубина Борхес Х.Л. СПб.: Северо-Запад, 1992. 640 с.
6. Брессон Р. Брессон о Брессоне. М.: Rosebud Publishing, 2017. 336 с.
7. Виан Б. Желторотая тетеря // Виан Б. Пена дней: Роман, новеллы. М.: Локид, 1997. 342 с.
8. Виноградов В.В. Парадокс экранизации: кино как литературный исток (о фильме Р. Брессона «Деньги») // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17, № 4. С. 119–127. DOI 10.69975/2074-0832-2025-66-4-119-127. EDN IXXROR.
9. Гаспаров М.Л. Авсоний и его время // Авсоний. Стихотворения. М.: Наука, 1993. 368 с.
10. Гомер. Илиада. М.: Изд-во «Правда», 1984. 432 с.
11. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. 192 с.
12. Зелинский Ф. Закон хронологической несовместимости и композиция Илиады // Thesaurus. 2016. Т. 1., № 1. С. 347–366.
13. Коваленко И.В. Интерсемиотический перевод в межкультурном аспекте: постановка проблемы // Известия ВГПУ. 2011. № 2. С. 50–53.
14. Коростелева В.Е. Об интерсемиотическом переводе. «Защита Лужина» — роман и экранизация // Язык. Культура. Коммуникация. 2024. № 25. С. 110–118.
15. Кракауэр Э. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2025. 440 с.
16. Кузнецов В.Г., Семина И.А. Языковая креативность в художественном тексте Рэмона Кено // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2023. № 13 (881). С. 43–50.
17. Леонтович О.А. Проблемы интерсемиотического перевода (на материале зарубежных экранизаций русской классики) // Наука телевидения. 2010. Т. 7. С. 144–157.
18. Лотман Ю. Выход из лабиринта // Эко У. Имя Розы. М.: Изд-во «Книжная палата», 1989. 496 с.
19. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
20. Марусенков В.В. Теория и практика экранизации: опыт реконструкции художественного пространства литературных произведений. Учебное пособие. М.: ВГИК, 2021. 120 с.
21. Мильдон В.И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации. М.: РОССПЭН, 2007. 224 с.
22. Мильдон В.И. Что же такое экранизация? // Мир русского слова. № 3. 2011. С. 9–14.
23. Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. М.: Академический проект; Альма Матер, 2016. 497 с.
24. Приходько В.С., Худикова А.Т. «Имя розы»: экранизация как палимпсест // Литература в диалоге культур: межвузовский научный сборник. Вып. 2. Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации ЮФУ. Ростов-на-Дону: Издательство Фонд науки и образования, 2015. С. 278–287
25. Скидан А. Res publica в опасности // Сеанс, 21.02.2012. URL: seance.ru/articles/res-publica/ (дата обращения: 25.12.2025).
26. Фердинанд де Соссюр. Курс общей лингвистики // Фердинанд де Соссюр. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. 696 с.
27. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. М., СПб.: Медиум, Ювента, 1997. 312 с.
28. Шкловский В. Литература вне сюжета // Формальный метод: антология русского модернизма. Том I. Системы. Екатеринбург, М.: Кабинетный ученый, 2016. 960 с.
29. Шредер П. Переосмысляя трансцендентальный стиль // Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино. Одзу, Брессон, Дрейер. М.: Московский международный университет. Московская школа нового кино: Изд-во Des Esseintes Press, 2023. 240 с.
30. Эйзенштейн С.М. Диккенс, Гриффит и мы // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. М.: Искусство, 1968. Т. 5. 600 с.
31. Эйзенштейн С.М. Кино и литература (Об образности) // Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2004. Т. 1. 687 с.

32. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб.: Symposium, 2003. 92 с.
33. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. 440 с.
34. Mann T. Tagebücher 1940–1943. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 1982. 1200 s.
35. Villeneuve J. Le sens de l'intrigue ou La narrativité, le jeu et l'invention du diable. Laval: Les Presses de l'Université Laval, 2004. 423 p.

REFERENCES

1. Aronson, O. Stolknovenie e`kranizacij [The collision of screen adaptations]. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 61, 2002, pp. 621. (In Russ.)
2. Bagrov, P. Protazanov i stanovlenie vy`sokej komedii v russkom kino [Protazanov and the emergence of high comedy in russian cinema]. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 88, 2008, pp. 215–232. (In Russ.)
3. Bazin, A. Kinematograficheskij realizm i ital`yanskaya shkola e`poxi Osvobozhdeniya [Cinematic Realism and the Italian School of the Liberation]. Bazin, A. *Chto takoe kino? [What is Cinema?]*. Moscow, Iskustvo Publ., 1972. 382 p. (In Russ.)
4. Barthes, R. Mif segodnya [Myth today]. Barthes R. *Izbranny`e raboty` : Semiotika. Poe`tika [Selected works: Semiotics. Poetics]*. Moscow, Progress Publ., 1989. 616 p. (In Russ.)
5. Borges, J.L. Chety`re cikla [Los cuatro ciclos] // Borges J.L. *Kollekciya: Rasskazy` ; E`sse; Stixotvoreniya [Collection: Novels; Essays; Poetry]*. Saint-Petersburg, Severo-Zapad Publ., 1992. 640 p. (In Russ.)
6. Bresson, R. Bresson o Bressone [Bresson on Bresson]. Moscow, Rosebud Publishing, 2017. 336 p. (In Russ.)
7. Vian, B. Zheltorotaya teterya [L'Oie blue]. Vian B. *Pena dnei: Roman, novelly` [L'Écume des jours]*. Moscow, Lokid Publ., 1997. 342 p. (In Russ.)
8. Vinogradov, V.V. Paradoks e`kranizacii: kino kak literaturny`j istok (o fil`me R. Bressona “Den`gi”) [The paradox of film adaptation: cinema as a literary source (on R. Bresson's film “Money”)], vol. 17. *Vestnik VGIK*, no. 4, 2025, pp. 119–127. DOI 10.69975/2074-0832-2025-66-4-119-127. EDN IXXROR.
9. Gasparov, M.L. Avsonij i ego vremena [Ausonius and his time]. Avsonij. *Stixotvoreniya [Poetry]*. Moscow, Nauka Publ., 1993. 368 p. (In Russ.)
10. Homer. Iliada. Per. N. Gnedicha [Iliad. Translated by N. Gnedich]. Moscow, Pravda Publ., 1984. 432 p. (In Russ.)
11. Grojs, B. *Gesamtkunstwerk Stalin*. Moscow, Ad Marginem Press, 2023. 192 p. (In Russ.)
12. Zelinskij, F. Zakon xronologicheskoy nesovmestivosti i kompoziciya Iliady` [The law of chronological incompatibility and the composition of Iliad], vol. 1. *Thesaurus*, no. 1, 2016, pp. 347–366. (In Russ.)
13. Kovalenko, I.V. Intersemioticheskij perevod v mezhkul`turnom aspekte: postanovka problemy` [Intersemiotic translation in the intercultural aspect: problem statement]. *Izvestiya VGPU*, no. 2, 2011, pp. 50–53. (In Russ.)
14. Korosteleva, V.E. Ob intersemioticheskom perevode. “Zashhita Luzhina” — roman i e`kranizaciya [On intersemiotic translation. “The Luzhin Defense” — the novel and the screen adaptation]. *Yazy`k. Kul`tura. Kommunikaciya*, no. 25, 2024, pp. 110–118. (In Russ.)
15. Kracauer, S. Ot Kaligari do Gitlera. Psixologicheskaya istoriya nemeckzogo kino [From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film]. Moscow, Ad Marginem Press, 2025. 440 p. (In Russ.)
16. Kuzneczov, V.G., Semina I.A. Yazy`kovaya kreativnost` v xudozhestvennom tekste Re`mona Keno [Linguistic creativity in artistic text of Raymond Queneau]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarny`e nauki*, no. 13 (881), 2023, pp. 43–50. (In Russ.)
17. Leontovich, O.A. Problemy` intersemioticheskogo perevoda (na materiale zarubezhny`x e`kranizacij russkoj klassiki) [The problems of intersemiotic translation (on the basis of russian classic literature screen adaptations)], vol. 7. *Nauka televideniya Publ.*, 2010, pp. 144–157. (In Russ.)

18. Lotman, Yu. Vy`xod iz labirinta [The exit from the labyrinth]. Eco U. Imya Rozy` [The Name of the Rose]. Moscow, Knizhnaya palata Publ., 1989. 496 p. (In Russ.)
19. Lotman, Yu.M. Struktura xudozhestvennogo teksta [The Structure of the Artistic Text]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 384 p. (In Russ.)
20. Marusenkov, V.V. Teoriya i praktika e`kranizacii: opy`t rekonstrukcii xudozhestvennogo prostranstva literaturny`x proizvedenij. Uchebnoe posobie. [Theory and practice of screen adaptation: the experience of reconstructing the artistic space of literary works]. Moscow, VGIK Publ., 2021. 120 p. (In Russ.)
21. Mil`don, V.I. Drugoj Laocoön, ili O graniczax kino i literaturny`. E`stetika e`kranizacii [Other Laocoön, or On the boundaries of cinema and literature]. Moscow, ROSSPE`N Publ., 2007. 224 p. (In Russ.)
22. Mil`don, V.I. Chto zhe takoe e`kranizaciya? [What is the screen adaptation?]. Mir ruskogo slova, no. 3, 2011, pp. 9–14. (In Russ.)
23. Poe`tika kino. Teoreticheskie raboty` 1920-x gg [The cinema poetics. Theory works of the 1920-s]. Moscow, Akademicheskij proekt; Al`ma Mater Publ., 2016. 497 p. (In Russ.)
24. PRIXOD`KO, V.S., XUDIKOVA A.T. “Imya rozy`”: e`kranizaciya kak palimpsest [“The Name of the Rose” as a palimpsest]. Literatura v dialoge kul`tur: mezhvuzovskij nauchny`j sbornik [The literature in dialogue of the culture: intercollegiate scientific collection]. Vy`p. 2. Institut filologii, zhurnalistiki i mezhkul`turnoj kommunikacii YuFU [Institute of Philology, Journalism and Intercultural Communication Southern Federal University]. Rostov-na-Donu, Fond nauki i obrazovaniya Publ., 2015, pp. 278–287. (In Russ.)
25. Skidan, A. Res publica v opasnosti [Res publica in danger]. Available at: seance.ru/articles/res-publica/ (Accessed 25 December 2025). (In Russ.)
26. Ferdinand de Saussure. Kurs obshhej lingvistiki [Course in General Linguistics]. Ferdinand de Saussure. Trudy` po yazy`koznaniyu [The works on linguistics]. Moscow, Progress Publ., 1977. 696 p. (In Russ.)
27. Horkheimer, M., Adorno, T. Dialektika prosveshheniya. Filosofskie fragmenty` [Dialectic of Enlightenment. Philosophical fragments]. Moscow, Saint-Petersburg, Medium, Yuventa Publ., 1997. 312 p. (In Russ.)
28. Shklovskij, V. Literatura vne syuzheta [The literature outside the plot]. Formal`ny`j metod: Antologiya ruskogo modernizma [The formal method: Anthology of russian modernism]. Sistemy` [Systems], vol. 1. Ekaterinburg, Moscow, Kabinetny`j ucheny`j Publ., 2016. 960 p. (In Russ.)
29. Schrader, P. Pereosmy`slyaya transcendental`ny`j stil` [Rethinking Transcendental Style]. Schrader P. Transcendental`ny`j stil` v kino. Odzu, Bresson, Drejer [Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer]. Moscow, Moskovskij mezhdunarodny`j universitet. Moskovskaya shkola novogo kino: Izd-vo Des Esseintes Press, 2023. 240 p. (In Russ.)
30. E`jzenshtejn, S.M. Dikens, Griffit i my` [Dickens, Griffith and us]. E`jzenshtejn S.M. Izbranny`e proizvedeniya v shesti tomax [Selected works in six volumes], vol. 5. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968. 600 p. (In Russ.)
31. E`jzenshtejn, S.M. Kino i literatura (Ob obraznosti) [Cinema and literature (on imagery)]. E`jzenshtejn S.M. Neravnodushnaya priroda [Caring nature], vol. 1. Moscow, Muzej kino; E`jzenshtejn-centr Publ., 2004. 687 p. (In Russ.)
32. Eco, U. Zametki na polyax “Imeni rozy`” [The notes in the margin of “The Name of the Rose”]. Saint-Petersburg, Symposium Publ., 2003. 92 p. (In Russ.)
33. Elsaesser, T., Hagener, M. Teoriya kino. Glaz, e`mocii, telo [Film Theory: An Introduction Through the Senses]. Saint-Petersburg, Seans Publ., 2018. 440 p.
34. Mann, T. Tagebücher 1940–1943. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag GmbH, 1982. 1200 s.
35. Villeneuve, J. Le sens de l`intrigue ou La narrativité, le jeu et l`invention du diable. Laval, Les Presses de l`Université Laval, 2004. 423 p.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **04.01.2026**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **10.02.2026**

Принята к публикации / Accepted for publication **12.02.2026**



Мир личности в современной отечественной документалистике

Г.С. Прожико ¹

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

Статья рассматривает новые тенденции в концепции человека в отечественном документальном кино последних лет, что находит отражение в эволюции традиционного кинопортрета в сторону экспансии эссеистской формы авторской структуры экранного текста. Эта же тенденция при отображении человека исторического привела к появлению оригинальной формы «ностальгического кино». Возникает принципиальный переосмотр как творческой технологии работы с героем, так и иное «чтение» старой, прежде информационной архивной хроники.

ключевые слова

кинопортрет, жанровая структура документального кино, концепция личности в экранном документе, «ностальгическое кино», новая модель работы автора с героем

для цитирования

Прожико Г.С. Мир личности в современной отечественной документалистике. Вестник ВГИК // 2026. Т. 18, № 1. С. 104–113.
<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-104-113>

¹ Галина Семеновна Прожико

доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры киноведения ВГИКа.

AuthorID: 415109

© Г.С. Прожико, 2026

The World of the Individual in Contemporary Russian Documentary

Galina S. Prozhiko¹

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

ORCID ID: 0009-0009-7229-6537

galina.prozhiko@gmail.com

ABSTRACT

The article examines new trends in the concept of the human being in recent Russian documentary films, which is reflected in the evolution of the traditional film portrait towards the expansion of the essayistic structure of screen texts. The same trend in the depiction of the historical human being has given rise to an original form of “nostalgic cinema”. This has resulted in a fundamental revision of both the artistic pattern of working with the protagonist and a different perception of the previously informative archival footage.

keywords

film portrait, genre structure of documentary cinema, concept of personality in a screen document, “nostalgic cinema”, new model of the author's work with the hero

for citation

Prozhiko G.S. The World of the Individual in Contemporary Russian Documentary. *Vestnik VGIK*, vol. 18, no. 1, 2026, pp. 104–113. (In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-104-113>

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

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПОРТРЕТА

...Знакомство с большим числом студенческих зачетных работ по курсу истории неигрового кино, написанных с использованием программы компилятивного поиска в интернете, именуемой искусственным интеллектом, предоставило неожиданное наблюдение: вновь появился некогда популярный, но несправедливый термин «жанр документального кино». Термин этот предполагает унифицированную жанровую структуру, ориентированную на очерковую повествовательность, передающую с очевидной достоверностью картину мира. Всякого рода отклонения от принятой модели подвергались сомнениям и приговору: «Это не документальное кино!» Не хотелось бы вступать в давно завершённую дискуссию о том, что документальное кино не один жанр, а самостоятельный ВИД искусства, обладающий довольно обширной жанровой системой. Об этом писали многие, писала и я. Потому отсылаю к моей статье «Жанровая система документального кино» в книге «Проблемы теории и истории документального кино» [5].

Сегодня хочется напомнить о многообразии жанровых направлений, требующих особенного авторского подхода как к запечатлению современной картины реальности на документальном экране, так и свободе формирования авторского экранного послания, порождающие новые стилевые и жанровые формы. Именно статус самостоятельного вида искусства открывает перед авторами широкую свободу истинного творческого поиска. Это всегда понимали великие мастера. Напомню две любимые цитаты, которые не устаю повторять студентам. Первая — В. Шкловского из его блистательного исследования жанра в искусстве: «Искусство никогда

не проходит, но всегда самоотрицается, заменяя способ выражения не для того, чтобы переменить форму, а для того, чтобы найти осязаемое точное выражение для новой действительности» [7, с. 220]. И далее. «Искусство изменяется, жанры сталкиваются для того, чтобы сохранилось ощущение мира, для того, чтобы из мира продолжала поступать информация, а не ощущалась уже традиционная форма» [7, с. 222]. Вторая принадлежит Л. Толстому: «Нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести» [6, с. 301].

Приходится повторять очевидную истину: настоящий творец не использует готовые формы жанров, но создает всякий раз обновленную форму!

Вступление это понадобилось для того, чтобы всмотреться в те причины, которые провоцируют рождение новых жанровых модификаций в сегодняшней кинопрактике экранного документа на примере самого популярного жанрового направления в документалистике — кинопортрета.

В разные времена портрет документального человека в кино тяготел к двум линиям взаимодействия автора и героя: авторский рассказ о человеке и монолог самого героя. Палитра приемов были сконцентрированы или в целях выявления точности высказывания и эмоциональности персонажа, или желания автора акцентности своей точки зрения и понимания экранного послания зрителю.

В тематическом раскладе кинопотока последних лет тема человека занимает, как и всегда, значительное место. Вместе с тем она все чаще принимает форму не традиционного портрета, где сюжет жизни и детали бытия героя составляют

картину личности персонажа. Материал человеческой личности и его жизненных перипетий становится основой для авторских размышлений большего масштаба, что определяет новую, более эссеистскую форму повествования. Хотелось бы поддержать именно эту линию в современных творческих размышлениях авторов.

Традиционный портрет с его четкой ориентацией на всестороннее раскрытие избранной личности требовал особой технологии запечатления жизни персонажа, базирующейся на кинонаблюдении, озабоченном естественными проявлениями индивидуальности героя. Именно чарующая зритель картина свободного поведения человека в кадре отмечалась как высшее творческое достижение создателей в прежние времена. Иллюзия невмешательства ценилась превыше всего среди профессиональных достоинств произведения. Рубеж «синема верите» изменил принцип «жизнь перед камерой» на иной — «жизнь вместе с камерой», что повлекло с собой и другую творческую технологию: герой вместо объекта превратился в субъект повествования и отношения автора и человека приняли диалогический открытый характер. Автор теперь не наблюдает за героем, а вместе с ним ищет ответы на волнующие вопросы. Структура фильма приобретает более свободный характер, открытый для дискуссии со зрителем по важным вопросам бытия. Для зрителя также меняется ракурс интереса. От традиционного понимания портрета героя как образца для подражания 30-х годов («Сделать бы жизнь с кого — делай с товарища Дзержинского») через модель естественности и поиска своей индивидуальности 60-х (хочу быть такой же раскованной, как «Катюша»¹) зритель обретает

экранного собеседника «киноправды», увлекающего зрителя не раскованностью поведения, а искренностью мыслей и чувств. В сегодняшнем кинопотоке мы встречаем разные формы авторского внимания к документальному человеку: от изумления от перипетий его судьбы, причуды которой не снились самым смелым сценаристам («Неубиваемый», реж. Д. Кумова, 2024), до картин спокойного, почти библейского по своей предсказуемости сюжета бытия семьи рыбака в таежной глубинке («Семь дней осени», реж. А. Головкин, 2023).

Но есть некие традиционные пути знакомства зрителя с интересным человеком, которые остаются в палитре авторов. Это в первую очередь профессия и трудовая судьба героя. Может, это рецидив ментальности советского человека, который, говоря словами Прасковьи Малининой из фильма Обуховича², счастье свое находит в работе³. Как ни издевались над этой формулой постперестроечные журналисты, последующие годы погони за удачей и благополучием не уничтожили в народе почтение к честному труду и желание реализовать себя в интересной профессии.

Преданностью своим делом увлекают зрителей герои картин «Сельский учитель» (реж. А. Самойлов, 2024), «Хирург Павлов боится крови» (реж. Я. Юровицкий, сц. Н. Реброва, 2025), «Краснокнижник» (реж. И. Ноль, 2025), «Неслучайный архитектор» (реж. В. Ющенко, 2024), «Синара» (реж. Н. Лобко, 2024), «Иная реальность» (реж. Т. Канаева, 2024), «Валешка» (реж. Ю. Корнева, 2024), «Чувствуй!» (реж. Л. Дмитрик, 2025), «Временный мост» (реж. А. Вязовая, 2024), «Федор-огнеборец» (реж. В. Ку-

1 «Катюша» — документальный фильм (реж. В. Лисакович, 1964).

2 «Председатель Малинина» — документальный фильм (реж. Н. Обухович, 1976).

3 В фильме героиня произносит фразу: «Счастье свое я нашла в работе».

зовлев, 2025), «Я явилась не гостить» (реж. Б. Травкин, 2024). Зритель по-прежнему готов заворуженно наблюдать красивую и четкую работу настоящих мастеров труда, будь это труд крестьянина или врача. Истинный гармоничный ладный труд в жизни и на экране дает смысл подлинного бытия человека в этом мире. Неслучайно трудовым процессам так много отдано внимания человека с камерой. Вспомним гармонию производственного сюжета в лентах 30-х и у английской школы Грирсона, и в фильмах периода советского энтузиазма. Сегодняшний герой, как и его труд, более нетороплив и сосредоточен не столько на выполнении физического труда, сколько озабочен его смыслом и потому задумчив. Изменился ритм повествования: автор стремится заворужить зрителя не столько четким монтажным ритмом, сколь глубоким метафорическим наблюдением или емкой фразой героя. Сегодняшняя клиповая визуальная среда обитания человека создает у него способность быстро считывать знаковое экранное послание, побуждая постоянную потребность в смене впечатлений. Поэтому становится более многообразной «карта» обитания документальных героев. Многие ленты последних лет сделаны при помощи Фонда поддержки регионального кино Союза кинематографистов, который целенаправленно ищет героев в отдаленных уголках нашей необъятной родины. У героев разные профессии — от пожарного до иконописца, но авторы справедливо акцентируют свое и наше внимание на преданности своей профессии и готовности посвятить ей жизнь.

Однако рядом появляются примеры иного направления человеческих желаний и стремлений: не столько выбрать верную профессию, но и найти свое место в этой жизни. Работа не занимает все простран-

ство души человека, и жажда иного смысла бытия побуждает искать другие пути. Показательна картина «Наперекор» (реж. М. Васенина, 2025), своим названием декларирующая именно этот поиск «Иного».

Две героини выбрали почитаемую, но скромную профессию педагога и вполне реализовались в ней. Мы видим уверенность и авторитетность учительниц в общении с учениками, искреннюю заинтересованность весьма скептических современных учеников и, как видится, удовлетворенность героинь своим местом в обществе. Но эта привычная позиция прежних образов положительных героев экрана кажется авторам недостаточной в понимании истинной жизненной программы героинь. Важно не только доброжелательность общества к твоим трудовым усилиям, но и комфорт твоей души, согласие с внутренней жизненной программой. И если первая героиня очевидно приняла свою позицию как смысл своей жизни, то другая молодая учительница, честно и вполне творчески выполняющая работу педагога, не в первый раз пытается поступить в Питере в театральный. И несмотря на увещания приемной комиссии о трудностях будущей профессии, она стремится покинуть вполне благополучное «сегодня» во имя непредсказуемого «завтра», потому что душа просит.

Вот и появилось в традиционном экранном портрете документального героя ранее неведомое понятие «душа». В прежней концепции человека выделялись только те черты, которые именовались «типичными», а душа — категория сугубо индивидуальная, но... в нашем общественном сознании давно укоренившаяся. Носителями ее были люди особенные, которых звали чудаками. Но когда в сокрушительные 90-е была отвергнута презумпция

положительности документального героя и все уважаемые люди на экране и в жизни объявлены «совками», смешными недотепами, не исповедующими новые ценности жизни, именно интерес к чудачкам, которые всегда были независимы в своих стремлениях души, оказался спасительным заповедником положительного героя.

Наиболее ярко этот человеческий тип оказался представлен в творчестве Ю. Шиллера. В его лентах — «Вечерний звон» (1994), «Грешный человек» (1997), «Полет шмеля» (1998), «Русское пространство» (2000), «Живи и радуйся» (2001), «Падение Икара» (2003) — живут люди русской глубинки, живут по законам, полученным от предков, сохраненным в подсознании нашей ментальности. Таковы и герои фильмов В. Наумова «Опыты. Записки провинциала» (1989), Л. Улановой «Пейзаж с постаментом» (1989), В. Тарика «Египтянин» (1993) и другие. Именно в этих героях — по-шукшински «чудиках» — сохранилась та независимость человеческого мироощущения от всякого рода внешних, читай, социально-политических перипетий, которая делает вечными нравственные ценности нашего народа.

В программе фильмов последних лет персонажи с такой независимой жизненной программой встречаются все чаще. Их именуют «увлеченными» или «странными», но интересными этой своей нацеленностью на свое место в мире. Чаще всего эта увлеченность реализуется через самостоятельность выбора творческого и профессионального пути или иного образа жизни, нежели принятый. В галерее героев этого года мы видим врачей, преданно служащих клятве Гиппократова («Хирург Павлов боится крови», «Синара»), талантливого и независимого творца («Неслучайный архитектор», «Временный мост»), поэта из русской

глубинки («Я явилась не гостить»), ученых-новаторов («Краснокнижник»; «Миры профессора Боброва», реж. Д. Завильгельский, 2023; «Евсеев. Признание длиною в жизнь», реж. А. Огородников, 2023), людей искусства («Далекое тихое громкое», реж. Е. Кудрявцева, 2024; «Иная реальность»), но и неожиданных профессий: ветеринара, который выращивает слепого жеребенка («Чувствуй!»), пожарного («Федор-огнеборец»), железнодорожника — реставратора старых паровозов («Паровозных дел мастер», реж. П. Селин, 2024) и просто сельского учителя физкультуры («Сельский учитель», реж. А. Самойлов, 2024). Не случайно рассказ о людях увлеченных А. Кончаловский назвал «Человек неунывающий» (2020).

Иного пути просит душа в своем неприятии образа жизни или даже места бытия. Это требует резкого слома сложившегося комфорта. И потому люди из столиц уезжают в провинцию или даже просто в лес («Отшельник», реж. В. Исяндавлетова, 2024; «Семь дней осени»; «Когда придет весна», реж. Ю. Клименко, 2023; «Северный ветер бывает теплым», реж. А. Головкин, 2019). Бежать от религиозной нетерпимости в поисках духовной близости к традиционным нравственным ценностям предпочитают эмигранты в Россию из вполне цивилизованных стран Запада («Ковчег», реж. А. Лебедев, 2024).

Но трудно убежать от душевных мук, когда сложившийся образ жизни мешает поиску своего пути. И как совместить любовь к миру тундры и гармоничное отношение с природой с пьянством. («Оторванные», реж. В. Кривов, 2022).

Кинематографическая стилистика упомянутых лент пестра и по качеству кинорежиссуры, и по жанровым построениям: от простодушного собирания галереи ми-

ни-портретов в единый экранный текст до изысканных пластических пейзажей и неторопливого взглядывания в царственный мир Природы, чтобы своей метафорической речью подкрепить мотивы души героя в выборе жизненного пути.

В среде коллег часто слышу: «Опять портреты!» Да, человеческая судьба и его эмоциональный мир всегда будут привлекать зрителя. Иные предлагают при проведении питчингов ставить условие: «Никаких портретов». Думаю, что неразумно, ибо для человека всегда чужая судьба и искренняя исповедь остаются одним из самых вечных притягательных качеств документального портрета.

Да и национальная традиция нашей культуры всегда оставалась «человекоцентричной», базирующейся на христианской жизненной программе «Неси свой крест и веруй!» и адресованной не столько разуму, сколько душе человеческой.

ЧЕЛОВЕК ИСТОРИИ. ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Героями исторических портретов во все времена становились чаще всего люди известные. К некоторым биографиям обращаются неоднократно. Так уже в этом веке судьбе Высоцкого было посвящено пять фильмов. Но вряд ли они открыли нам неведомые стороны таланта любимого поэта и актера. Причиной интереса оказывается банальная круглая дата. И в рассказе авторы не гнушаются использовать известные факты и знакомые видеоматериалы.

Интерес к судьбам известных людей как авторов, так и зрителей мотивируется двумя причинами: простодушное любопытство к перипетиям жизненной судьбы знаменитости и вполне закономерное желание понять причину известности это-

го человека, прежде всего по делам его, оставшегося в памяти истории.

На излете четверти нового века список исторических портретов обширен. К примеру, за три года появились фильмы: «Созвездие Чардынина» (реж. С. Старостина, 2025), «Неизвестная Цветаева» (реж. Л. Курьянова, 2024), «Политрук Астахов. История одного поиска» (реж. Д. Чирков, 2024), «Иваново дело» (реж. И. Твердовский, 2024), «Луначарский. Дон Кихот революции» (реж. Е. Аккуратова, 2024), «Полковник Ксанти» (реж. З. Цогоев, 2024) «Замоскворецкое купечество. Свет из сердца. Павел Михайлович Третьяков» (реж. Э. Баклашова, 2025), «Верные» (реж. Н. Гугуева, 2024), «Деникин» (реж. А. Бурькин, 2024), «Портрет художника на фоне истории» (реж. С. Ландо, 2022), «Союз — Аполлон. Сила притяжения» (реж. Д. Алейников, 2023), «Шилов кирпич» (реж. Е. Морозов, 2024).

Авторы предлагают как добросовестные байопики от рождения и родителей через драматургические перипетии судьбы до финала жизни и последующей славы до отдельных фрагментов сценария судьбы, которые обладают с точки зрения создателей, наиболее впечатляющим потенциалом экранной сюжетики.

Стилевое и жанровое решение также колеблется: здесь и привычная форма летописного перечисления моментов биографии избранного героя («Созвездие Чардынина»), журналистское расследование забытого факта давней истории («Политрук Астахов. История одного поиска»), и жизнеописание потомков дворовых людей царской семьи, что приняли смерть вместе с семьей в Ипатьевском доме, и экранные публикации ранее малоизвестных страниц жизни исторических людей прошлого: сестра Цветаевой, разведчик Ксанти, генерал

Деникин, нарком Луначарский и даже изобретатель кирпича особой структуры Шиллов... Но выделить хотелось бы те ленты, которые не укладываются в ожидаемую жанровую форму жизнеописания.

Так, к примеру, картина явно соотнесенная с юбилейной датой первого совместного полета космонавтов СССР и США ««Союз» — «Аполлон»» неожиданно сосредотачивается не на истории космического сотрудничества двух стран, но на длительной и верной дружбе двух участников полета, которую они пронесли, несмотря на «политические ухабы» отношений двух стран до самой смерти. Самый пронзительный эпизод фильма — похороны Леонова, куда прилетел совсем уже старый Томас Стаффорд. Малый факт современной человеческой истории открывает огромную дистанцию нынешних ничтожных политиков и «силу притяжения», и независимости людей прошлого поколения.

Этот фильм представляет особенность взгляда на историю, которая пока не осознается как тенденция, но ощущается как творческая потребность в поиске ответов на актуальные вопросы современности. Она заключается в настойчивом розыске многозначного факта в прошлом, который аллюзивно соотносится с сегодняшними проблемами нашего бытия. Подобное авторское намерение проглядывает в лентах «Тоньше жизни нити не бывает» (реж. Е. Лобачева-Дворецкая, 2023) и «Замурованная кукла» (реж. А. Сарычева, 2024), где малые реалии прошлого, запечатленные в свое время хроникальной камерой, осознаются как метафоры и символы. На этом принципе построены и картины А. Осипова «Восточный фронт» (2022) и «Фаза луны» (2023), сделанные совсем недавно. Калейдоскоп визуальных образов из немецкой и советской хроники

в этих лентах приобретает клиповую однозначность слова-знака, порывающего с конкретикой исторического факта, превращаясь в знак и прямую авторскую речь.

В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО

Любопытны современные отношения человека и прошлого. Рефлексия переживания прошлого возникает в определенные этапы исторического движения времени. Когда общество обретает потребность «остановиться, оглянуться», чтобы увидеть в недавно прожитом поколением прошлом уроки для будущего движения. Здесь нельзя путать истинную ностальгию об утраченном куске жизни, может, неверно понятом или неповторимом с конъюнктурной потребностью быстрого отклика на стремительные сломы бытия, когда прежнее «белое» быстро перекрашивается в «черное». Опыт лихой перестроечной «перезагрузки» суждений об исторических путях нашего общества тому свидетельство. Вспоминается диалог двух режиссеров, услышанный в те годы в коридорах ЦСДФ: «Посмотри мое кино. Я там Бухарина показал!» — «Да ты что, я уже Троцкого показал!»

Истинная ностальгия связана с непростыми процессами переосмысления прошлого, которое возможно лишь с определенной временной дистанцией. Не случайно «Обыкновенный фашизм» появляется лишь спустя 20 лет после окончания войны. Кстати, и фильм М. Ромма, и «Если дорог тебе твой дом» Ордынского, Симонова и Воробьева, и «Память» Г. Чухрая сделаны людьми, лично участвовавшими в событиях того прошлого. И сейчас личная интонация этих фильмов увлекает зрителя пронзительностью открытых чувств авторов.

Сегодняшний кинопоток предлагает более камерные воспоминания, что не меша-

ет авторам в небольшом осколке памяти увидеть значимые особенности прошлых этапов жизни нашего общества. Таковы не слишком глубокие ностальгические описания быта 60-х в телепередачах телевидения. Сейчас появляются уже и «70-е», и «80-е»...

В череде экранных примеров стоит выделить труды питерцев с их обостренным чувством родного города. Так, стоит назвать успешный труд С. Дебижева по сопряжению прошлого с днем сегодняшним. Такова лента, явно соотнесенная с юбилеем Победы и трагической историей ленинградской блокады «Хлеб, “Север” и кобальт» (2021), где в отличие от многих лент, эксплуатировавших страдания блокадников, зрителю предлагаются три скромных факта: о сохраненной коллекции хлебного зерна людьми, умиравшими от голода, об изобретении радиосвязи для фронта блокадником-инженером и о знаменитом на весь мир рисунке «кобальтовая сетка» на ленинградском фарфоре, автор которого воспроизвела памятные ей заклеенные бумагой блокадные окна.

Другой недавний фильм С. Дебижева «Город золотой» (2024) рассказывает курьезную историю далеких 70-х о мистификации современного композитора, который написал впечатляющую музыку, и все приняли ее за лютневую музыку средневекового музыканта барокко. Приняли не только простодушные любители, но и специалисты. Эта история дает возможность ведущему открыть зрителям огромную тягу людей того времени к духовной сущности искусства, наиболее точно передающуюся классической музыкой. Блистательный эмоциональный монолог музыканта, знакомого с тем временем, — своей интонацией и ностальгическим пафосом благодарной памяти, подкрепленными выразительными экранными образами людей той поры, —

побуждает зрителей к стремлению понять поколение отцов и дедов, а не повторять клишированные тезисы перестроечной пропаганды о неполноценности «совков». Poleмичность авторской позиции выводит ленту из категории простодушного воспоминания о делах, давно минувших, предлагая вступать в дискуссию новое поколение с его невнятными духовными ориентирами. Именно этот ракурс делает линию ностальгического кино, казалось бы, адресованную старшему поколению зрителей, актуальной для формирующихся у молодежи концепций их мировидения.

Особое воздействие в фильме этого направления претерпевает знакомая хроника. Из нее уходит информационная нацеленность на точность и узнаваемость факта временной сюжетики. На первый план выходит... человеческое лицо того времени. Речь идет не о героях фильма, но о людях хроникальной толпы, что прежде осознавались как общая «массовка». Меняется ракурс видения внешне простодушного архивного кадра. Зритель осознает не столько событийную мизансцену события, но «человеческое наполнение» этой мизансцены. Толпа распадается на отдельные фигуры и пристальный взгляд зрителя вычленяет созвучные ему, сегодняшнему, детали прошлой жизни или парадоксальные моменты в одежде и поведении людей. Созерцание мира прошлого в его естественном, точнее экранном, мгновении пробуждает в сознании эмоциональный резонанс с миром уже прошлого, но на экране живого и чувствующего.

* * *

Мы сосредоточили свое внимание на текущем потоке кинопрактики документалистов с желанием увидеть в многовариантном опыте кинематографистов существо новых ракурсов понимания, что происходит с нашим современником

сегодня и как видятся люди прошлого. Очевидно, что новая концепция портрета предполагает иные формы как запечатления картины реальности, так и поиска наиболее выразительных структур экранных авторских посланий зрителям. При очевидном несовершенстве иных примеров нам хотелось показать широту авторских намерений, желание найти новую форму современному взгляду на быстроменяющуюся действительность. Что ж, как говорится, «дорогу осилит идущий»!

ЛИТЕРАТУРА

1. Проблемы жанрообразования в современном экранном искусстве: культурная глобализация и национальный менталитет. СПб.: РИИИ, 2023. 372 с.
2. Прожико Г.С. Остановка в пути? Проблемы неигрового кино в первое десятилетие после миллениума // Вестник ВГИК. 2020. № 1. С. 21–34.
3. Прожико Г.С. Отечественная документалистика на рубеже веков // Вестник ВГИК. 2019. № 2. С. 21–34.
4. Прожико Г.С. Много ли шедевров, или Что оставит в истории отечественная документалистика 2010–2020 годов? // Вестник ВГИК. 2022. № 2. С. 19–34.
5. Прожико Г.С. Проблемы истории и теории документального кино: сборник статей. М.: Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), 2023. 576 с.
6. Толстой Л. Несколько слов по поводу книги «Война и мир» // Полное собрание сочинений. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1928–1958. Т. 7. 429 с.
7. Шкловский В. Кончился ли роман? // Иностранная литература. 1967. № 8. С. 218–231.

REFERENCES

1. Problemy` zhanroobrazovaniya v sovremennom e`krannom iskusstve: Kul`turnaya globalizaciya i nacional`ny`j mentalitet [Problems of Genre Formation in Modern Screen Art: Cultural Globalization and National Mentality]. Saint-Petersburg, RIII Publ., 2023. 372 p. (In Russ.)
2. Prozhiko, G.S. Ostanovka v puti? Problemy` neigrovogo kino v pervoe desyatiletie posle milleniama [Stopover? Non-Fiction Movies in the First Decade After the Millennium]. Vestnik VGIK, no. 1, 2020, pp. 21–34. (In Russ.)
3. Prozhiko, G.S. Otechestvennaya dokumentalistika na rubezhe vekov [Russian Documentary at the Turn of the 21st Century]. Vestnik VGIK, no. 2, 2019, pp. 21–34. (In Russ.)
4. 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 2010-2020 Be?]. Vestnik VGIK, no. 2, 2022, pp. 19–34. (In Russ.)
5. Prozhiko, G.S. Problemy` istorii i teorii dokumental`nogo kino: sbornik statej [Problems of theory and history documentary cinema]. Moscow, Vserossijskij gosudarstvenny`j universitet kinematografii imeni S.A. Gerasimova (VGIK) Publ., 2023. 576 p. (In Russ.)
6. Tolstoj, L. Neskol`ko slov po povodu knigi “Vojna i mir” [A few words about the book War and Peace]. Polnoe sobranie sochinenij [The Complete Works], vol. 7 Moscow, Gosudarstvennoe izdatel`stvo xudozhestvennoj literatury`, 1928–1958. 429 p. (In Russ.)
7. Shklovskij, V. Konchilsya li roman? [Is the novel over?]. Inostrannaya literatura, no. 8, 1967, pp. 218–231. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **06.01.2026**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **15.02.2026**

Принята к публикации / Accepted for publication **18.02.2026**



«Новая искренность» в современном российском кино: на пути к диалогизму

Ю.В. Михеева¹

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

ORCID ID: 0000-0003-0788-3742

julmikheeva@gmail.com

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу важных художественных особенностей российских кинофильмов 2000–2020-х годов, которые можно причислить к направлению «новой искренности». На примере ряда репрезентативных игровых картин (в том числе ранее не анализировавшихся в данном контексте) показан процесс постепенного перехода от приемов постмодернистской иронии к постиронии как важнейшему признаку кинематографа «новой искренности». Выдвигается тезис о совмещении в сюжете фильмов «новой искренности» личностно-экзистенциальной линии и актуальной, социально значимой проблематики как о перспективном драматургическом подходе, востребованном в зрительской аудитории.

ключевые слова

«новая искренность» в кино, современный российский кинематограф, постпостмодернизм, постирония, диалогизм

для цитирования

Михеева Ю.В. «Новая искренность» в современном российском кино: на пути к диалогизму // Вестник ВГИК. 2026. Т. 18, № 1. С. 114–137.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-114-137>

¹ **Юлия Всеволодовна Михеева**

доктор искусствоведения, профессор кафедры звукорежиссуры ВГИКа.

AuthorID: 386110

© Ю.В. Михеева, 2026

"New Sincerity" in Contemporary Russian Cinema: On the Way to Dialogism

Julia V. Mikheeva¹

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

ORCID ID: 0000-0003-0788-3742

julmikheeva@gmail.com

ABSTRACT

The article studies some important artistic peculiarities of Russian films from 2000 to 2020s, which can be classified as belonging to the "New Sincerity" trend. Based on several representative feature films (including those not previously analyzed in this respect), the author shows a gradual transition from postmodern irony to post-irony as the hallmark of the "New Sincerity" cinema and considers combining personal existential lines with relevant, socially significant issues in the plots of the "New Sincerity" films as a promising dramaturgical approach required by the audience.

keywords

"New Sincerity" in cinema, modern Russian cinema, post-postmodernism, post-irony, dialogism

for citation

Mikheeva Yu.V. "New Sincerity" in Contemporary Russian Cinema: On the Way to Dialogism. *Vestnik VGIK*, vol. 18, no. 1, 2026, pp. 114–137. (In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-114-137>

¹ **Julia V. Mikheeva**

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

AuthorID: 386110

ПРОЛЕГОМЕНЫ

В данной статье терминологическое словосочетание «новая искренность» применяется в отношении заметного явления в отечественном кинематографе 2000–2020-х годов, о котором далее пойдет речь. Однако и сам термин, и кинокартины, им определяемые, существуют в мировом художественном пространстве и искусствоведческом дискурсе по меньшей мере с 1980-х годов. Понятие «новая искренность» («New Sincerity») было введено практически одновременно несколькими представителями философского и художественного сообщества, что стало ответом времени на исчерпанность ряда принципов постмодернизма, в частности, иронии и иронической дистанции авторского взгляда в творчестве, создающим своего рода «полосу отчуждения» между художественным произведением и его реципиентом. Можно сказать, что «новая искренность», преодолевающая эту «полосу отчуждения», стала одним из признаков и художественных проявлений постпостмодернизма (метамодернизма), пришедшего на смену постмодернизму в конце XX века.

Философ и культуролог Михаил Эпштейн, определяя «новую искренность» в контексте постконцептуализма, подчеркивал ее ностальгический характер: «Если в концептуализме господствует абсурдистская, то в постконцептуализме — ностальгическая установка: лирическое здание восстанавливается на антилирическом материале — отбросах идеологической кухни, блуждающих разговорных клише, элементах иностранной лексики» [10]. Поэт Дмитрий Пригов также отмечал вектор движения художественной мысли, приведший к «ново-

му-старому» явлению: «В пределах утвердившейся современной тотальной конвенциональности языков искусство обращения преимущественно к традиционно сложившемуся лирико-исповедальному дискурсу и может быть названо “новой искренностью”» [8, с. 64].

В западной теории понятие «новая искренность» связывается с именем писателя Дэвида Фостера Уоллеса, который в своем эссе *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction* (1993) предсказывал переход от преобладающего ироничного постмодернистского взгляда авторов к творчеству «новых бунтарей», которые «рискуют быть обвиненными в скуке и банальности, сентиментальности, мелодраматичности, доверчивости» [11, с. 193]. К таким «сентиментальным» и «доверчивым», мягким «бунтарям» можно отнести, например, Аки Каурисмяки, Педро Альмодовара, Жан-Пьера и Люка Дарденнов, Ларса фон Триера и других выдающихся режиссеров. Но именно эти «новые искренние» показали, что кинематограф все еще может (или после постмодернизма — уже может) говорить о человеке с глубоким пониманием, сочувствием и состраданием, и при этом на высоком уровне современной режиссуры.

ПОСТИРОНИЯ: НАЗАД В БУДУЩУЮ СОВРЕМЕННОСТЬ

В вышеприведенных рассуждениях о «новой искренности» и «новых искренних» можно (обманчиво) отметить концепт «ностальгического возвращения» к допостмодернистскому неироничному отношению к исповедальной интонации авторского высказывания. И действительно, «новоискренние» фильмы вызывают у зрителей, как правило, сильные эмоции,

пробуждают глубокое чувство эмпатии к героям киноповествования, что весьма далеко отстоит от моральной индифферентности постмодернистской иронии. Однако для «новой искренности» необходимо прохождение, осмысление и преодоление постмодернистской парадигмы сознания, понимание значения и значимости *постиронии* в современном художественном высказывании, в ином случае зрители могут увидеть на экране вместо «новой искренности» — «старые песни о главном».

Кинокритик Н. Лаврецкий в статье 2019 года рассуждает о постиронии как признаке многих (зарубежных) фильмов 2010-х, что можно рассматривать как ведущий тренд в кинопроцессе этого десятилетия: «Элементы новой искренности и постироничного авторского взгляда можно при желании отыскать в десятках популярных фильмов. Одно ясно точно: постирония заслужила свое место в перечне главных явлений в кино подходящих к финалу десятых годов» [6].

Постирония является важной «методологической» установкой для создателя художественного произведения в эстетике и духе «новой искренности»: постирония призвана удерживать автора от «скатывания» в прямолинейную, лишённую художественной образности откровенность; от подмены искренности — банальностью, выстраданной честности — пафосным нравоучением. В этом отношении у российского «новоискреннего» кино есть замечательные предшественники — фильмы кинематографа оттепели, психологические драмы 1960-х, лирические комедии 1970-х, в основе которых, как точно заметила киновед Л. Кузьмина, лежит «внимание к психологии героев, доброжелательный взгляд на их быт и простые привычки и априорная вера

в гуманную природу человека» [5, с. 35]. Но надо понимать, что искренность кино 1950–1960-х и добрая ирония «интеллигентских комедий» 1970-х не могут быть просто перенесены в контекст XXI века — для современного кино «новой искренности» чрезвычайно важен социокультурный опыт последних трех десятилетий. Опыт прохождения через позднесоветский и постсоветский периоды кардинальной смены парадигмы существования общества и состояния массового сознания; осмысление радикального расслоения социума и внедрение новых ценностей «общества потребления»; неоднозначные результаты освобождения авторского языка, постмодернистских экспериментов в кино 1990-х и «гламурно-криминального» кино 2000-х. И главное — чувство времени, жизненной атмосферы, в которой живут люди здесь и сейчас.

Существует мнение (авторство которого трудно определить, но оно регулярно всплывает в интернет-пространстве и встречается даже в искусствоведческих статьях [3, с. 162]), что одним из первых фильмов «новой искренности» стала вышедшая на экраны в 2000 году картина «Москва» режиссера Александра Зельдовича. С этим мнением трудно согласиться хотя бы потому, что сценарий был написан (совместно с режиссером) выдающимся представителем литературного постмодернизма Владимиром Сорокиным. Но главное, сам кинематографический язык картины является показательным выражением постмодернистской эстетики (хоть и на ее излете), со всем буйством театрализованно-условной игры в художественном пространстве фильма, с откровенно ироничной авторской интонацией, с взламыванием культурных кодов (фильм является очень вольной интерпре-

тацией пьесы А.П. Чехова «Три сестры»), с цинично-натуралистической жестокостью и в то же время трагикомизмом сцен насилия; с интертекстуальными отсылками, с кичевыми художественными образами и аудиовизуальной иронической игрой с советским культурно-историческим наследием (переложения композитором Леонидом Десятниковым советских песен и их «концертное» исполнение одной из героинь — психически больной Ольгой, в роли которой снялась Татьяна Друбич). Конечно, в фильме можно найти эпизоды с весьма *откровенными* репликами и диалогами персонажей (здесь, конечно, не имеется в виду звучащая нецензурная лексика), но отнести их в общем контексте к *искренним высказываниям* невозможно. Во всяком случае, эти откровения не выходят за границы замкнутого (этически эгоцентричного и эстетически эксцентричного) мира персонажа.

Фактически начинать говорить о признаках «новой искренности» в российском кинематографе можно в отношении фильмов режиссеров, пришедших в кино из «Театра.doc», или инспирированных эстетикой докудрамы. В фильмах Василия Сигарева («Волчок», 2009; «Жить», 2012), Ивана Вырыпаева*¹ («Кислород», 2009; «Танец Дели», 2012), Сергея Лобана («Пыль», 2005; «Шапито-шоу», 2011), Кирилла Серебренникова («Изображая жертву», 2006; «Поцелуй креветки» из киноальманаха «Короткое замыкание», 2009) проявляются характерные стилистические и драматургические особенности российского направления кино «новой искренности», которые отмечает М.О. Кузнецова: «...инфантильный герой, трансляция дискурса героя, игра непро-

фессиональных актеров-типажей, смешение жанров, экзистенциальная проблематика» [4, с. 87]. Здесь же подчеркивается, что для искусства этого направления характерен «поиск баланса между искренностью и иронией» [4, с. 87].

Однако надо уточнить, что не во всех фильмах «новой искренности» (особенно в более поздние годы) герой инфантилен (т. е. по-детски безответственен), а трансляция дискурса в виде внутрикадрового вербального высказывания героя может заменяться иными, опосредованными аудиовизуальными приемами выразительности (крупный план, мимика, жесты, пластика, вплоть до закадрового текста, хореографии и музыки). Порой театрализованно-условная форма киновысказывания сливается с откровенной жесткостью содержания: например, в фильме И. Вырыпаева* «Кислород» для этого используется артист-рэпер, музыкально-ритмически комментирующий внутрикадровые события из жизни Санька из Серпухова: «Говорят, есть заповедь “Не убий”... А я знал одного человека, у которого был очень плохой слух. Он не слышал, когда говорили “не убивай”. Он взял лопату, пошел в огород и убил».

Впрочем, в следующем своем полнометражном фильме «Танец Дели» (2012) режиссер более милосерден к зрителю, но также выстраивает внутрикадровое художественное пространство на театральных принципах выразительности². Композиционные элементы этого условного пространства весьма минималистичны: в кадре видна только длинная лавка на фоне кафельных плиток стены больничного коридора. На эту

1 Включен Минюстом России в реестр иноагентов.

2 Фильм является авторской экранизацией одноименного театрального спектакля И. Вырыпаева*.

лавку поочередно (на протяжении семи частей фильма) присаживаются пять персонажей, образуя разные составы (по двое или трое). Они разговаривают друг с другом, встают, уходят, возвращаются и вновь садятся. Условность и в то же время символичность этого художественного пространства, заданная с первого кадра и первых реплик главной героини Кати (Каролина Грушка), предопределяет и зрительское восприятие внутрикадрового действия (или, скорее, бездействия, поскольку оно выражается только в диалогах) как продленного *личностного* высказывания, своего рода откровений на «кушетке психоаналитика». Поэтому не удивительно, что некий невероятный танец боли и красоты — «Танец Дели», созданный и исполняемый Катей после пережитого болевого шока от нищеты и одновременно красоты столицы Индии, — зритель, конечно, не увидит.

Речи всех персонажей, в особенности Кати и Пожилой женщины, придана театрализованная условность в виде многократ-

ных повторов одной фразы (с небольшими вариациями) с довольно неестественной, монотонной интонацией и ритмикой. Эта особенность речевого проявления персонажей (за исключением, пожалуй, периодически появляющейся медсестры с личиком и голосом наивной девочки) особенно контрастирует с содержанием того, о чем они говорят. А говорят они о смерти. Катя только что узнала о кончине своей матери, но при этом, как она признается Пожилкой женщине (многократно повторяя эту фразу с легкой улыбкой), «ничего не чувствует», хотя понимает, что должна переживать горе. Впрочем, в следующем эпизоде мама Кати Алина Павловна (Ксения Кутепова) «воскреснет» и также окажется на «лавке откровений».

В процессе развития действия фильма каждому персонажу выпадает возможность для произнесения монолога, в котором очень отчетливо, практически как религиозная заповедь, передается один из тезисов общего режиссерского послания. Так, «умершая» мать Кати го-



Рис. 1. Кадр из фильма «Танец Дели» (реж. И. Вырыпаев, 2012)

ворит: «...вы не понимаете, что на конце смерть. Вся фальшь и вся бессмыслица от того, что вы не понимаете, что в конце всего находится смерть». Пожилая женщина (Арина Маракулина) наставляет: «Нам всем пора повзрослеть. Нам всем пора прекратить искать виноватого. Это первый признак взросления — прекратить искать того, кто виноват... Сострадать гораздо важнее, чем искать виновного»; «сострадание — вот мерило честности и подлинного понимания вещей». Пожилая женщина, по сюжету, известный балетный критик по имени Лера, признается, прежде всего сама себе, что прожила «чужую жизнь», а ведь своя, пусть и плохая жизнь, все равно лучше, чем чужая хорошая. В конце концов, с экрана звучит главный тезис: «Все, что у нас есть ценно в жизни, — это смерть».

ПРОБЛЕМА ПРЯМОЙ РЕЧИ

Вообще, складывается впечатление, что именно этот «момент истины» — эпизод искреннего говорения, раскрытия души героя — наиболее сложен для воплощения в российском «новоискреннем» кино 2000-х. Точнее, режиссеры как бы обходят возможность *прямого*, т. е. не прикрытого любого вида кинематографическими условностями высказывания героя с экрана, будто опасаясь нехудожественной прямолинейности такого приема и иронического (по воспитанной постмодернизмом инерции) восприятия его зрителями.

Безусловно, сцена *искренней* откровенности (исповеди, признания, покаяния, осознания...) героя не может выглядеть инородным элементом в художественной стилистике и композиционной структуре картины. И потому самые главные слова

героя, обнажающие его душевную боль, внутреннее страдание или глубокие экзистенциальные мысли часто опосредуются, например, трагическими (порой невероятными до абсурда) событиями в жизни героя, дающими ему право на бескомпромиссный, не щадящий зрителя эмоциональный выплеск и до предела откровенный, *отчаянный* крик души («Волчок», «Жить», «4»). Так, о фильме В. Сигарева «Жить» киновед Л. Кузьмина написала: «Эмоции, действительно, сильные: картину и смотреть нельзя, и не смотреть нельзя — фильм сделан о сущностном, и сделан мастерски» [5, с. 16].

С другой стороны, искренний по сути и глубине высказывания монолог может быть «замаскирован» и передан в условно-театрализованной или ритмико-мелодической форме (например, стилизован под рэп), или даже выражен в тексте звучащей в кадре или за кадром песни. В ряде фильмов в целом происходит значительный перевес на сторону театрализованной условности и комикования («Изображая жертву», «Поцелуй креветки», «Шапито-шоу»).

Так, картина Сергея Лобана «Шапито-шоу» (2011) «проговаривает» очень многие серьезные проблемы, волнующие, прежде всего, молодое поколение зрителей. И главная среди них — вопрос о подлинности и мнимости существования, освещаемый с разных ракурсов в четырех частях фильма как четырех ипостасях человеческого бытия: «Любовь», «Дружба», «Уважение», «Сотрудничество». В первых же кадрах *Некто на сцене* заявляет: «Не стоит смешивать два мира — реальный и вымышленный. Просто реши для себя, какой ты предпочитаешь».

Вопрос выбора пути, образа жизни и обретения себя — вот главный и му-

чительный вопрос для современных молодых людей. И у многих не хватает сил узнать, оценить и выбрать подлинную, а не мнимую жизнь, и они уходят кто куда — в мир виртуальной реальности (персонажи Веры и Киберстранника), мир лицедейства («пионер» Сеня), мир двойничества (двойники Мерилин Монро, Элвиса Пресли, Майкла Джексона)... Сознание человека перевернуто той действительностью, в которой он живет. А режиссер применяет прием звукового «переворачивания» в кадре: неестественная, «выученная» речь героев в обычной жизни — и живое, подлинное пение (несмотря на непопадание в ноты и гнусавые голоса) в постановочных квазиконцертных номерах; озвученный разговор глухих — и обеззвученное выступление певца (Петр Мамонов как бы поет и играет на гитаре)... Спектакль может быть более подлинным, чем жизнь, но как говорит в *искреннем порыве* герой Мамонова: «Какие спектакли, когда в душе пусто?» Самый же драматичный момент фильма — и здесь сравнение с «Ассой»

Сергея Соловьева неизбежно — эпизод, в котором *двойник* Виктора Цоя (*проект «эрац-звезда»*) выходит на сцену-арену шапито и видит в зале всего несколько зрителей, с благожелательными, но равнодушными улыбками и бокалами вина в руках слушающих последние слова песни Цоя «Легенда»: «А жизнь — только слово, есть лишь любовь и смерть... Эй! А кто будет петь, если все будут спать? Смерть стоит того, чтобы жить. А любовь стоит того, чтобы ждать».

Какой колоссальный контраст с финальным эпизодом «Ассы», когда тысячная масса молодых людей в едином порыве пела со своим *подлинным* героем слова песни «Перемен!» — «Перемен требуют наши сердца!» Стоит также заметить, что в финале (точнее, на заключительных титрах) предыдущего фильма Сергея Лобана «Пыль» песня «Перемен!» звучала за кадром, а в кадре ее не менее энергетически заряженно, чем сам Виктор Цой, представлял артист московского шоу-театра «Синематографъ» Алексей Знаменский на языке... жестов, т. е.



Рис. 2. Кадр из фильма «Шапито-шоу» (реж. С. Лобан, 2011)

как сурдопереводчик для глухих людей. Символический финальный месседж режиссера воспринимался как отчаянный призыв, подчеркнутый острыми жестами артиста, услышать *подлинный* смысл слов этой песни: «Перемен требуют наши *сердца!* Перемен требуют наши *глаза!*» Ведь за несколько минут до того на экране звучал горестный монолог профессора Пушкаря³ в поразительном по искренности и силе высказывания исполнении Петра Мамонова (эмоциональное напряжение эпизода подчеркивается съемкой ручной камерой и крупными планами актера).

Монолог трагический и безысходный, поскольку выплескивается Пушкарем (глотившим предварительно коньяку из граненого стакана) фактически в пустоту, в *пыль*, — когда в кабинет приходит Леша, рыхлотелый очкарик-неудачник, мечтающий повторить проведенный с ним медицинский эксперимент, во время которого он ощущал себя мускулистым красавцем. «Вы знаете, кто Вы такой? Кто мы все такие?» — начало речи Пушкаря, обращенной к Леше, остается без ответа, как и вся последующая тирада профессора. Леша даже не пытается вслушаться в смысл его слов, зациклившись на своем «принципе удовольствия». «Да Вы хоть раз задумывались об этом всерьез? Уверен, что нет. А я вот задумываюсь порой. Так вот, мы — ничто, пыль, атомы... Пыль!.. Чем больше мы в чело- века погружаемся, тем меньше он существует. Да и не существовал никогда. Никакой ценности из себя не представляет». Кидая в лицо Леше обвинения в тупой, скотской, бессмысленной жизни («На-

жрался, бабу снял, на юг съездил — хорошо!»), Пушкарь и к самому себе безжалостен: «Я уже умер. Умер. У меня души нет. Я давно уже умер! Я бы все отдал за вашу тупую жизнь. Все свои гениальные мозги». Но Леша не слушает профессора, ему нужно только одно — *то* его тело, чтобы забрать его «насовсем».

Профессор сдается и запускает Лешу опять в «машину желаний», но... символом торжества тупости становятся кадры телешоу комика Евгения Петросяна «Страна Лимония, деревня Петросяния», над которым, вместе со своей бабушкой, счастливо хохочет все такой же рыхлый очкарик Леша... И потому, на резком контрасте, финальная *жестуализация* слов песни Цоя артистом Знаменским выглядит последним отчаянным призывом режиссера к переменам, которые могут произойти только в результате собственных *человеческих* усилий, а не по воле технологического волшебника. Однако в «Шапито-шоу», вышедшем на экраны через 6 лет после «*Пыли*»⁴, режиссер, похоже, признал исчерпанность возможности реального пробуждения, активизации соотечественников и подлинных перемен в их жизни. Осталась только игра в двойничество, *шапито-шоу* как способ как-то прожить эту жизнь, которая «*только слово*»...

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК ПОИСК ФОРМЫ ИСКРЕННЕГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ

В целом *постирония* как найденная режиссером художественная форма и *интонация* высказывания без ухода в *ино-*

3 Интересно, что фамилия Пушкарь была позаимствована для героя Петра Мамонова у реального врача Дмитрия Пушкаря, предоставившего свой медицинский кабинет для съемок.

4 Картина «Пыль» была снята в 2001 году, но на экраны вышла лишь в 2005 году.



Рис. 3. Кадр из фильма «Пыль» (реж. С. Лобан, 2005)

сказание, театрализацию, крик или физиологический натурализм — возможно, в силу особенностей жестких, даже жестоких по отношению к зрителю сценариев большинства картин — не характерна, за редким исключением, для российского кино «новой искренности» в 2000–2010-х. Возможно, сложность поиска формы искреннего высказывания в эпоху постпостмодерна обуславливает и жанрово-стилистическую неопределенность, точнее, сложносоставность многих фильмов «новой искренности». Так, о фильме Алексея Балабанова «Я тоже хочу» (2012) еще в начале съемок продюсер Сергей Сельянов (отмечая, что это необычный для режиссера, но все-таки *балабановский* фильм) сказал: «Это живая история про главное, что есть в человеке, про его потаенное желание счастья для решения своей жизни в каком-то высшем и позитивном ключе. Жанр действительно определить трудно, назвать его мистическим не очень правильно, назвать просто руд-муви сложно, назвать его притчей — скучно» [1].

Уже вышедший на экраны последний фильм А. Балабанова можно рассматривать не только как авторское *произведение-в-себе*, но и режиссерское высказывание в контексте постироничного диалога со «Сталкером» (1979) Андрея Тарковского: сюжет фильма — путь Бандита, Музыканта, Алкоголика и Проститутки к «Колокольне Счастья» — неизбежно вызывает аллюзию с путем Сталкера, Профессора и Писателя к заветной «комнате желаний». А фраза-рефрен фильма: «Я тоже хочу счастья» — перекликается с предсмертными словами героя фильма Тарковского «Зеркало» (1975) — «Я просто хотел быть счастливым...». Остраняющим фоном в фильме Балабанова звучит музыка Леонида Федорова — лидера рок-группы «АукцЫон», а одну из главных ролей — Музыканта — исполняет один из главных участников той же группы Олег Гаркуша. Слова песни Федорова «Весна» в этом фильме звучат как предсмертное послание режиссера:



Рис. 4. Кадр из фильма «Я тоже хочу» (реж. А. Балабанов, 2012)

*Горе выпил до дна,
Завтра будет война,
Отпевая весну,
Сын ушел на войну.
Ночь над нами, как чай,
Чайкой в небе печаль, Ты не отвечай...
Я иду, дышу, Я иду, дышу, Я иду, ды...*

Весной, 18 мая следующего 2013 года, Алексей Балабанов уйдет из жизни, а за три дня до смерти он допишет сценарий «Мой брат умер».

Отсылки к «Сталкеру» Тарковско-го можно усмотреть в виде аллюзий и в фильме Ильи Хржановского*⁵ «4» (2004). Действие начинается с забавной болтовни трех героев, случайно сошедшихся за барной стойкой в ночном баре (ироничная отсылка к открывающей сцене «Сталкера») — особенно занятен в этом эпизоде известный музыкант Сергей Шнуров в роли настройщика роялей Володи, представляющего себя как *сотрудника секретной научной лаборатории по клонированию людей*. Ожидание развития

этой «ролевой» самопрезентации каждого из героев в *искренний* разговор по душам (помня исповедальность монологов героев фильма Тарковского) не оправдывается: во второй половине фильма сюжет переводится в злоеущее абсурдистское действо в некоей далекой заброшенной деревне⁶, где страшного вида старухи (беспреданно матерящиеся, пьющие горькую и в самом непотребном виде предстающие на экране) пробавляются изготовлением не менее страшных ростовых кукол с головами («мордами», как они выражаются) из нежеванного ими же хлебного мякиша.

Вторая часть фильма вообще наполнена элементами «эстетики безобразного», что выражается не только в устрашающе-отталкивающих визуальных образах (уродливые лица и тела, безобразные жилища, грязь и слякоть на дорогах...), но и в звуке⁷: помимо закадровых «хоррорных» звучаний, подчеркиваются внутрикадровые

5 Включен Минюстом России в реестр иноагентов.

6 Во второй половине картины есть и продолжение историй остальных героев в других локациях.

7 Стоит отметить замечательную работу звукорежиссера К. Василенко.

звуки отвратительного чавканья, глотания, матерной брани... Впрочем, такой драматургический и стилистический переход между первой и второй половинам фильма не будет восприниматься столь диким, если знать, что к сценарию приложил руку уже упоминавшийся выше писатель-постмодернист Владимир Сорокин, но все-таки основная роль в аудиовизуальном решении и в целом эстетической концепции фильма принадлежит режиссеру.

Перемещение из городского пространства в фантазмагорически-абсурдистский мир деревни, в которую отправляется Марина, узнав о внезапной смерти своей сестры Зои (одной из четырех сестер-близнецов), напоминает об эпизоде проезда в таинственную «зону» в фильме А. Тарковского «Сталкер» трех героев — Сталкера, Писателя и Профессора — на дрезине (визуальный ряд сопровождается сложной электронной шумо-музыкальной композицией Эдуарда Артемьева). Только героиня фильма «4», сойдя, после очень долгой поездки, с поезда, добирается дальше

пешком: на протяжении 8 минут экранного времени (примерно столько же длится эпизод проезда дрезины в «Сталкере») героиня идет и идет по бесконечному бездорожью, по грязи и слякоти, пересекая черные поля, перелески, колючие кустарники; минуя покинутые поселения, заброшенные деревянные храмы, проходя вдоль покосившихся заборов и заколоченных окон старых изб... (этот проход в «зону» сопровождается лишь жутковатыми закадровыми скрипами, вороньим карканьем и собачьим лаем), и наконец достигает своей цели — кладбища, на котором уже предали земле тело ее сестры.

Именно в трагическом контексте похорон, после выпитого на поминках стакана самогонки Марина, которую две оставшиеся сестры обвиняют в том, что та чего-то не простила почившей Зое, взрывается: «Да что вы всё заладили — не простила да не простила! За то, что я три месяца в больнице провалялась? Или за то, что на вокзале чуть не сгнила, б...? Или за то, что аборт



Рис. 5. Кадр из фильма «4» (реж. И. Хржановский, 2004)

сделала? Да даже не аборт, а то, что ребенка по кускам вырезали, б...?! Дуры!» Этот взрыв Марины — крик истерзанной души, которую не вылечит никакой «успешный успех» ее городской жизни (ведь сестры считают, что, по сравнению с ними, Марина «в шоколаде»). Но подлинные переживания героини, которые все-таки заставили ее проделать этот нелегкий путь в свое прошлое, выражаются в крупных планах ее лица, в ее трагическом, пустом взгляде и застывших слезах в ее глазах.

Так «новая искренность» в российском кино обретает свой голос через выговаривание или, скорее, выкрикивание внутренней боли, через жестокие признания и абсурдно-деструктивное поведение персонажей, через их психологические и нравственные страдания (часто заглушаемые алкоголем, уходом в разные виды маргинального «творчества», интернет-пространства и т. д.), которые остаются неразрешимыми внутри *замкнутого сознания* героя и оставляют горькое послевкусие у зрителя после просмотра картины.

УВИДЕТЬ, УСЛЫШАТЬ, ПОЧУВСТВОВАТЬ ДРУГОГО

И все же фильмы, которые можно и нужно смотреть, и не через силу, без преодоления ужаса и отвращения, снимаются и выходят на экран. И именно они вызывают у зрителей наибольший отклик. Эти картины, возможно, лишены визуальной изощренности, интертекстуальных изысков и драматургической эпатажности, но в них все больше прорастает человечность, искренность отношений людей друг к другу, чутко воспринимаемые и благодушно принимаемые аудиторией.

Характерно, что сюжеты наиболее положительно принятых картин строятся на взаимодействии социально значимого контекста истории и личностно-экзистенциальной проблематики. Так, в центре внимания фильма «Аритмия» (реж. Б. Хлебников, 2017) — кризис во взаимоотношениях молодых супругов, врачей скорой помощи — Олега (Александр Яценко) и Кати (Ирина Горбачева). Вместе с тем сюжет картины затрагивает несколько очень болезненных проблем: противоречия между официальными предписаниями «сверху» и реальностью ежедневной тяжелой работы врачей небольшого города; трагедия одиноких, ненужных обществу стариков; деградация и маргинализация молодежи, отсутствие у нее каких-либо жизненных целей, ценностных ориентиров и «социальных лифтов» и пр. Каждый случай вызова скорой помощи становится частным отражением какой-то большой проблемы (а то и настоящей беды) многих городов России.

На планерке заведующий подстанции скорой помощи рассказывает врачам о «правиле 20» нового регламента: «20 минут — доезд до больного, 20 минут — нахождение на вызове, 20 выездов за смену». Врачи, возмущенные полным отсутствием «человеческого фактора» в этих предписаниях («Поди мочу выведи за двадцать минут!»), получают жесткий и циничный ответ от представителя государственной машины управления: «Главное — чтоб человек не умер “под тобой”. Доставишь к другому врачу — и там пусть умирает на здоровье». Да, простые врачи скорой — не ангелы. Они пьют, грубят, бывает, лукавят: в первых же кадрах Олег предлагает пациентке — пожилой женщине, жалующейся на боли в сердце, — подписать согласие на бритые наголо в прием-

ном покое больницы (якобы по положению нового регламента), а потом дарит ей витаминку под видом чудо-таблетки «от всех болезней», только чтобы мнительная бабушка отказалась от требования везти ее в стационар. Но все-таки эти люди — усталые, взъерошенные, вечно не выспавшиеся — видят в своих пациентах людей, человека — каждого в отдельности, будь это маленькая девочка со страшными ожогами от удара электрическим током

или верзила, получивший ножевые ранения в пьяной драке.

«Увидеть и почувствовать другого как ближнего» — думается, именно эта мысль в «Аритмии» главная, вырастающая через показ и работы врачей, и преодоления кризиса отношений Олега и Кати. Ведь в первой части фильма, когда Катя посылает мужу сообщение «Нам надо развестись» по телефону (!), потом говорит: «Ты живешь в какой-то другой га-



Рис. 6, 7. Кадры из фильма «Аритмия» (реж. Б. Хлебников, 2017)

лактике, до которой я просто устала лететь», а Олег отвечает: «Я реально ничего не понимаю», — кажется, что их отношения обречены. Катя все больше отстраняется от супруга, выгоняя его и из своей постели, и из своей жизни. Песню «Облака этим летом, пожалуй, будут особенно хороши» группы «Сансара» она слушает в наушниках, с безучастным, потерянным взглядом, отгородившись от опостылевшей рутины своей жизни в маленькой съемной квартире (слышна очередная попойка Олега с друзьями за стеной на кухне). Но постепенно Катя начинает понимать, что не может жить без этого человека (как и он без нее), что связывает их настоящее чувство, которое иногда надо просто достать из глубины души. И именно через попытки по-настоящему, *искренне* увидеть и почувствовать во всех смыслах (недаром в фильме так много человеческих объятий) *другого* человека вырастает — через боль и страдание — идея сближения людей, которые обречены (или все-таки призваны?) *жить вместе* вот так — трудно, бедно, но душевно, тепло, в своем маленьком городе своей большой страны.

Реальность провинциального жизнеустройства в сложной современной действительности, по мнению режиссера Б. Хлебникова, делает невозможным создание на эту тему кинопроизведений, соответствующих какому-либо жанровому канону. Все слишком запутано и переплетено в морально-этическом, психологическом и ценностном аспектах, чтобы иметь возможность, при условии сохранения художественной достоверности, снять ясное в сюжетном и композиционном отношении жанровое кино — будь то драма, мелодрама, комедия и пр.: «... Мы чаще всего имеем дело не с историей

характеров, а с историей обстоятельств. А с другой стороны, в какой-то момент я вдруг понял, почему у нас все еще невозможно жанровое кино: ровно по этой причине — зла нет, соответственно, добра тоже нет. Все очень перемешано, очень много нюансов. Жанровую схему в этих условиях выстроить оказывается невозможно» [9].

И все же, думается, что найденный в «Аритмии» драматургический подход — история отчуждения и вновь-принятия друг другом *двоих* на фоне бытово-бытийных проблем *многих* — создает основу для узнавания зрителем *себя* внутри киноистории, идентификации с персонажами и открытия возможности видения, слышания и чувствования *Другого*. Именно этот выход из герметизма собственного отчуждения в *диалогизм* как *обретение себя через отношение к Другому* дает повод для оптимистического взгляда в будущее российской кинодраматургии направления «новой искренности» (и, возможно, какой-то части российского общества). Здесь стоит напомнить о концепции представителя философского диалогизма Мартина Бубера, который писал о необходимости перехода от видения *Другого* как «Оно» к восприятию его как «Ты», причем в экзистенциальной связи понятия «Я — Ты». Именно через отношение к *Другому* как Ты, по мысли философа, творится собственная судьба: «Человек тем в большей степени личность, чем сильнее в человеческой двойственности его Я — Я основного слова Я — Ты» [2, с. 53].

В этой связи в качестве своего рода антипримера искреннего высказывания можно привести картину Нигины Сайфуллаевой «Верность» (2019). Казалось бы, в сюжете этого фильма много

аналогий с «Аритмией»: молодая пара, Лена (врач-гинеколог) и Сергей (актер драматического театра) также живут в небольшом провинциальном городе и также переживают кризис в отношениях. Но в этом случае режиссер не пошла по пути разработки семейного конфликта на фоне социальной (не говоря уж про экзистенциальную) проблематики, а сделала ставку на психологию взаимоотношений в стиле: «Чего хотят женщины?» Зритель не увидит на экране никаких проблем провинциальной больницы или провинциального театра. Лена просто ревнует (как потом выяснится, надуманно) Сережу к партнерше по спектаклю и, даже не убедившись в реальности их любовной связи, в отместку или, как она говорит впоследствии, чтобы «снизить для себя значимость» мужа, начинает (уже на десятой минуте фильма!) изменять своему Сереже буквально с первыми встречными мужчинами, даже не узнав их имен. Этот драматургический ход отвращает от вполне миловидной героини, и дело здесь не в ханжестве аудитории (неэстетичными эротическими сценами и полным обнажением героини на экране современных зрителей не удивишь), а в нетипичности поведения женщины, пусть даже (как она чувствует) обиженной и оскорбленной, но в своем поведении терпящей внутреннее достоинство.

В то же время, надо признать, что картина ставит вопрос о неумении *искренне* говорить друг с другом даже внутри самых близких, казалось бы, отношений жены и мужа. И это неумение (при очевидной потребности) может свидетельствовать как о внутренней инфантильности, так и о закрытости Я, об эмоциональном эгоцентризме героев, о «глазах, повернутых зрачками в душу, а там повсюду пят-

на черноты»... И конечно, об отсутствии в современном российском обществе культуры *спокойного и доверительного разговора*, а главное — *слушания* Другого. А как эта культура может быть привита (и стоит ли вообще такая задача?), если современные медиа транслируют крики и оскорбления или, напротив, психологически травмирующее и взрывоопасное молчание как норму взаимоотношений, в том числе родственных? Так или иначе, режиссера не волнуют в «Верности» проблемы, выходящие за границы мелодраматических, более или менее скандальных выяснений отношений внутри молодой пары, и потому картина оставляет ощущение мелкотемья и, в конце концов... *неискренности* героев (во многом, возможно, связанных с неубедительной актерской игрой анемичной исполнительницы главной роли Лены — актрисы Евгении Громовой).

АРТ-МЕЙНСТРИМ КАК АКТУАЛЬНАЯ ФОРМА КИНО «НОВОЙ ИСКРЕННОСТИ»

В контексте необходимости развития диалогизма как внутренней основы кинематографа «новой искренности» интересней материал для анализа представляет дебютный фильм выпускника ВГИКа Александра Ханта «Как Витька Чеснок вез Леху Штыря в дом инвалидов» (2017)⁸. Эта картина демонстрирует собой пример *арт-мейнстрима*, т. е. ав-

8 Фильм был создан при помощи Продюсерского центра «ВГИК-Дебют» (продюсеры В.С. Малышев, Ф.М. Попов) и завоевал большое количество призов на различных кинофестивалях, в том числе главный приз конкурса игрового кино кинофестиваля «Окно в Европу» и др.

торского кино, учитывающего и социокультурный контекст, и запросы молодой зрительской аудитории; отражающего изменение темпоритма современной жизни в приемах монтажа и аудиовизуальных решениях эпизодов, многие из которых напоминают музыкальный видеоклип в стиле рэп. В то же время режиссерская работа Ханта, по жанру формально отно-

сящаяся к роуд-муви, в силу *интонации* авторского языка и отражаемой в сюжете острой социальной проблематики, может рассматриваться в контексте кино «новой искренности».

По сюжету 27-летний работник мусорперерабатывающего завода Виктор Чесноков (фильм символически начинается с кадров, в которых женщины



Рис. 8, 9. Кадр из фильма «Как Витька Чеснок вез Леху Штыря в дом инвалидов» (реж. А. Хант, 2017)

сортируют мусор на ленте конвейера, — что напоминает вступительные сцены из фильмов «пролетарской трилогии» Аки Каурисмяки⁹), он же бывший детдомовец Витька Чеснок (актер Евгений Ткачук), живет с ненавистной ему семьей — женой, тещей и маленьким сыном — в тесной квартирке, ночами пьет водку с друзьями, дерется, дебоширит и мечтает взять в банке кредит (который не собирается отдавать), чтобы, уйдя от законной супруги, купить отдельную квартиру и проживать в ней со своей любовницей Лариской. Неожиданно для Витьки в кредите ему отказывают. Но еще более неожиданно в их городке объявляется папаша Витьки — рецидивист по кличке Леха Штырь (Алексей Серебряков). Из своего детства Витя помнит только то, что отец жестоко избивал его мать, а когда Штыря в очередной раз посадили, мать повесилась, и его, Витю, отправили в детдом, в котором он провел 12 несчастных лет. Неудивительно, что отца своего он ненавидит и знать о нем ничего не хочет, но, по настоянию участкового, навещает родителя.

В процессе этого визита выясняется, что Штырь парализован и жить ему осталось, по всей видимости, всего ничего, но после его кончины Витьке должна достаться отцовская квартира. Ради такого наследства Чеснок решает взять ситуацию в свои руки (а то ведь квартирке достанется сиделке!) и дожидаться смерти папаша в роли наследника. Вот только ухаживать

за парализованным родителем Витька не желает, а собирается, оформив все необходимые документы, отвезти того на своем разбитом грузовичке-«бобике» в дом инвалидов — аж за тысячу километров, в Воронежскую область. О своих планах по избавлению от отца он цинично (одновременно смывая грязь в душе после работы с мусором) рассказывает своему другу и, несмотря на его укор («Нехорошо это как-то все... то, что ты от него как от мусора избавляешься»), не только не меняет своих планов, но еще больше озлобляется, вспоминая все беды, причиненные ему в детстве отцом. Однако и Штырь изначально не проявляет к сыну никаких отеческих чувств, он даже по имени-то своего отпрыска не называет, а только покрикивает: «Эй, пацан!», чем дико раздражает Витьку, и так настроенного к папаше весьма недружелюбно. Доходит до того, что на пути к месту назначения отец и сын едва не убивают друг друга, но потом все-таки продолжают совместный путь.

Штырь просит сына не сдавать его в дом инвалидов, а отвезти в дом, «где ему будут рады». Так выясняется, что у Штыря была еще одна семья, в которой выросла дочь — сводная сестра Витьки Настя. Но ни в этом богатом коттедже, ни в другом, бедном домишке «кореша» Штыря (куда потом пытается пристроить отца Виктор), парализованному бывшему зэку не рады. Более того, лагерный друг Штыря «сдает» его уголовникам и тем самым обрекает того на мучительную смерть. И вот в этот момент Витька Чеснок совершенно меняется. В великовозрастном безответственном и аморальном гопнике пробуждается человечность: рискуя собственной жизнью, он спасает своего горе-отца и... потом все-таки отвозит в дом инвалидов. Да, финал фильма мно-

9 Имеются в виду фильмы Аки Каурисмяки «Тени в раю» (1986), «Ариэль» (1988) и «Девушка со спичечной фабрики» (1990). В первых кадрах фильма «Тени в раю» показывается работа мусоросборочной бригады; действие фильма «Девушка со спичечной фабрики» начинается с кадров работы женщин, перебирающих коробки спичек на конвейере.

гим зрителям (судя по отзывам в прессе и на интернет-сайтах) кажется недосказанным: Штырь остается лежать на койке в четырехместной палате, спрашивая несколько раз соседа, сидящего у окна, — уехала ли красная машина? А Витька Чеснок, терзаемый новым для него моральным чувством, долго простояв у крыльца богадельни, все же уезжает прочь, но... останавливает машину на пустынной проселочной дороге, где героя и оставляет, поднимаясь все выше над землей, камера оператора. Мог ли быть другой конец у этой истории? Мог ли режиссер потрафить зрителям, которые уже прониклись симпатией к *отрицательно-положительным* героям картины и уже предвкушали разрешение катарсиса в финальных объятиях отца и сына? Наверное, да. Но режиссер не решился на такой «голливудский» хеппи-энд, предоставив зрителям возможность домыслить дальнейшее развитие событий, а свое видение будущего героев картины выразив в словах финальной песни, звучащей за кадром:

Ты со мною рядом, и готов быть до конца,
Что же, я тебе поверю, вот тебе моя рука.
Ничего не бойся, и ее не отпускай,
Что бы завтра ни случилось,
Буду рядом, так и знай.
Я буду рядом. Я буду рядом...

«Я буду рядом» — так называется еще и фильм режиссера Павла Руминова, награжденный главным призом фестиваля «Кинотавр» в 2012 году. На эту работу режиссера стоит обратить внимание не потому, что она представляет собой кинематографический шедевр, — сюжет довольно банален и сентиментален, и в целом фильм может быть обвинен в лакировке действительности. Главная героиня — молодая

женщины Инна (Мария Шалаева) неожиданно узнает о том, что смертельно больна (у нее обнаружен рак головного мозга). Мужественно приняв реальность, Инна предпринимает все возможные действия, чтобы обеспечить будущее своему шестилетнему сыну Мите, и прежде всего — заранее найти мальчику хороших приемных родителей (бывший муж, тихий, но пьющий неудачник, на эту роль не годится). На экране мы видим семейные пары, мужчин и женщин, которые проходят своего рода кастинг на встречах с Инной. Вполне симпатичные, некоторые со странностями, но видно, что все они в целом — хорошие люди. Но Инна находит самых хороших, просто замечательных Ольгу (Мария Семкина) и Сергея (Иван Волков). Да и все остальные персонажи в картине ведут себя *неправдоподобно* хорошо в фатальной ситуации, в которой оказалась героиня: коллеги по работе выражают искреннее участие и готовность помочь финансово; подруги Инны заботятся о Мите, пока его мама проходит курс лечения в клинике; врачи доброжелательны и профессиональны; приходящая патронажная сестра добра, терпелива, нежна со своей подопечной — они даже вместе, лежа на диване, поют песню из фильма Эльдара Рязанова «Служебный роман»: «В моей душе покоя нет, / Весь день я жду кого-то...»

На протяжении всего фильма зрители видят объятия, сочувствие, сопереживание, сострадание героине, несмотря на ее не всегда адекватные реакции и странноватый черный юмор. На вопрос Инны, заданный Ольге, почему ее выбор, как будущей приемной мамы, остановился на Мите, — Ольга отвечает: «Просто захотелось быть с ним рядом...» Сама же Инна, чувствуя приближение неотвратимого страшно-го конца и не зная, как сообщить об этом

своему мальчику, говорит почти словами сказки: «Когда ты меня не видишь, то я все равно с тобой. Если с тобой что-то случится, я все равно буду рядом, я всегда тебя слышу...» Подлинные же чувства Инны, ее искренний голос прорывается в безудержном плаче, в одиночестве во время просмотра видео, запечатлевшего маленького Митю, в момент прощания героини с сыном и со всей жизнью.

Безусловно, можно вспомнить, что фильм «родился» из мини-сериала, рассчитанного на определенный сегмент телеаудитории (по большей мере женщин среднего возраста), — отсюда его повышенная сентиментальность и некоторая упрощенность драматургии и режиссуры, «бытовая разговорность» речи актеров, признаки домашнего видео в операторской работе и актерской игре. Но стоит



Рис. 10, 11. Кадры из фильма «Я буду рядом» (реж. П. Руминов, 2012)

задаться вопросом: если фильм завоевал главный приз кинофестиваля и получил положительный отклик в зрительской аудитории, то не отражает ли он ожидания простой и человеческой, *искренней* истории, герои которой не погружены в грязь и ужас ежедневного выживания во взаимной ненависти и отчуждении, а просто живут, любят, обнимаются, *слышат* друг друга и будут рядом, даже если их самих уже не будет?

ЭПИЛОГ

Очень хотелось бы завершить представленный обзор некоторых наиболее заметных современных российских фильмов «новой искренности» на позитивной ноте. Но этот настрой несколько сбивается недавним впечатлением от фильма студента ВГИКа Владимира Соломонова «Гоша Колумбайн», награжденного в 2025 году за лучшую режиссерскую работу на 45-м Международном фестивале студенческих фильмов во ВГИКе. Конечно, нельзя не учитывать, что это короткометражная студенческая работа, с неизбежными шероховатостями в драматургии, актерской игре и пр., не предназначенная для широкого проката. Но важно то, что автор (В. Соломонов — режиссер и сценарист своего фильма) обращается к достаточно новой и, к сожалению, актуальной проблеме агрессии подростков, направленной на школу, соучеников и... на самих себя¹⁰. И это лишь верхушка страшного айсбер-

га, лишь то, что становится видимым всему обществу в своем трагическом исходе. А за, точнее, перед самым актом нападения стоит очень многое — подростковая отчужденность и одиночество, насмешки сверстников над «не таким» одноклассником и даже их враждебное отношение, так называемый буллинг; разобщенность членов семьи, *неслышание* родителями своих детей (в фильме В. Соломонова родители подростков вообще *отсутствуют*, даже в пространстве квартиры, главный герой только *говорит* о своем отце) и многое другое.

Все это, по крайней мере эскизно, показано в картине «Гоша Колумбайн», многие проблемные болевые точки затронуты. Важно и то, что режиссер ориентируется на молодую аудиторию и использует в своем художественном пространстве приемы, близкие и понятные ей. Так, как бы искренние признания главного героя Гоши (актер Александр Грушковский) записываются им на камеру собственного смартфона и выкладываются в публичное интернет-пространство. В этих откровениях он призывает наводить порядок, избавляться от «понаехавших» и т. п. Поначалу кажется, что это лишь подростковый максимализм не очень умного парня, усвоившего логику поведения Данилы Багрова из балабановского «Брата» (об этом он прямо говорит своему однокласснику). Но постепенно действие, начавшееся забавно-зловещим контрапунктом (под закадровую песенку «Вычитать и умножать, малышей не обижать учат в школе, учат в школе, учат в школе...») старшеклассник Гоша ловко и быстро собирает на уроке военной подготовки автомат Калашникова), переходит в трагедию.

¹⁰ Вступительный текст на экране поясняет: «Колумбайн (англ. Columbine High School) — так принято называть инцидент вооруженного нападения внутри образовательной организации на обучающихся и педагогов, а также иной персонал школы».



Рис. 12. Кадр из фильма «Гоша Колумбайн» (реж. В. Соломонов, 2025)

Об уже случившемся говорят флэш-форварды — кадры допросов одноклассников. Задиристые поначалу видеоролики Гоши становятся все более печальными и нервными. В какой-то момент на экране мы видим просто отчаявшегося, несчастного, одинокого подростка, который в исступлении молотит кулаками по боксерской груше, а затем с диким криком и истерическом смехом валяется на земле. «Я знаю, как все исправить» — после этих слов Гоша отправляется в школу, но... стреляет не в обидчиков-одноклассников, а, выйдя в туалет, — в самого себя. Фильм заканчивается потрясающим эпилогом: босой и почти нагой Гоша, а вернее, его обнаженная душа возвращается в школьный класс, из которого уже все ушли, — перевернутые стулья поставлены на парты, пол помыт, свет выключен. И начинает... танцевать — это танец истерзанной души, прерванного полета, изломанной судьбы, загубленной жизни. Танец *искреннего страдания и боли* — того, что не выразить в словах, — под такую же печальную мелодию на нездешнем (испанском) языке, измененную электронной обработ-

кой и помехами так, что даже не понять, мужской ли голос ее поет или женский. И на последних словах этой странной, какой-то неземной песни — *No camino* («Нет выхода») — странный мальчик Гоша пристально посмотрит прямо в камеру, глаза в глаза всем нам.

И все же фильмы «новой искренности» (или, по крайней мере, «искренние эпизоды» кинокартин) призваны не только *выражать* авторское видение действительности, *поражая* зрительскую аудиторию; не вгонять в депрессию и отчаяние, а пробуждать чувство сопричастности, *видения и слышания Другого*, и желания позитивного действия в реальной жизни. Это вовсе не означает, что сценарии должны лакировать действительность и формировать искусственные позитивные реакции у зрителей. Дело в нахождении верной *интонации* авторского высказывания, в *современном разговоре* со зрителем. Такие картины, как видно из вышеприведенного аналитического обзора, появляются, и именно они вызывают наибольший зрительский отклик, что дает повод для оптимистического взгляда на развитие «новоискренного» направления со-



Рис. 13, 14. Кадры из фильма «Гоша Колумбайн» (реж. В. Соломонов, 2025)

временного российского кино и возможного подтверждения, в дальнейшем, слов философа-эстетика Н.Б. Маньковской: «Характерными особенностями русского варианта постпостмодернизма являются

новая искренность и аутентичность, новый гуманизм, новый утопизм, сочетание интереса к прошлому с открытостью будущему, сослагательность, “мягкие” эстетические ценности» [7, с. 354].

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексей Балабанов начал поиски Колокольни Счастья // КиноПоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/news/1832738/> (дата обращения 14.12.2025).
2. Бубер М. Я и Ты. Два образа веры. М: Республика, 1995. 464 с.
3. Кузнецова М.О. Мотив «отцепримства»: от кинематографа оттепели к российскому кинематографу «новой искренности» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 2. С. 161–177.
4. Кузнецова М.О. Мотив двойника в кинематографе «новой искренности» // Вестник ВГИК. 2018. № 3 (37). С. 86–96.
5. Кузьмина Л. Сначала все умерли... // Хроники кинопроцесса. М.: ВГИК, 2013. 247 с.
6. Лаврецкий Н. Я такая мета-мета: постирония как главный тренд в кино 2010-х годов // Искусство кино. 2019. № 3. URL: <https://kinoart.ru/texts/ya-takaya-meta-meta-postironiya-kak-glavnyy-trend-v-kino-2010-h-godov> (дата обращения: 14.12.2025).

7. Маньковская Н.Б. Постпостмодернизм // Лексикон nonклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. 608 с.
8. Пригов Д.А. Предуведомление к текстам «Новая искренность», 1984 // Словарь терминов московской концептуальной школы. М.: Ad Marginem, 1999. 224 с.
9. Рузаев Д. Интервью с Борисом Хлебниковым: «Национальная идея должна быть направлена на уничтожение провинции». URL: <http://archives.colta.ru/docs/19441> (дата обращения: 21.12.2025).
10. Эпштейн М. Каталог новых поэзий. URL: <http://modernpoetry.ru/main/mihail-epshteyn-katalog-novyh-poeziy> (дата обращения: 21.12.2025).
11. Wallace D.F. E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction // Review of Contemporary Fiction, 1993. URL: https://jsomers.net/DFW_TV.pdf (дата обращения: 21.12.2025).

REFERENCES

1. Aleksey Balabanov nachal poiski Kolokol'ni Schast'ya [Alexey Balabanov began his search for the Bell Tower of Happiness]. KinoPoisk. Available at: <https://www.kinopoisk.ru/media/news/1832738/> (Accessed 14 December 2025) (In Russ.)
2. Buber, M. YA i Ty. Dva obraza very [Me and You]. Moscow, Respublika Publ., 1995. 464 p. (In Russ.)
3. Kuznecova, M.O. Motiv "otcepriimstva": ot kinematografa otpepli k rossijskomu kinematografu "novoj iskrennosti" [The motive of "accepting the father": from the cinema of the "thaw" to the Russian cinema of the "new sincerity"]. Teatr. ZHivopis'. Kino. Muzyka. no. 2, 2019, pp. 161–177. (In Russ.)
4. Kuznecova, M.O. Motiv dvojnika v kinematografe "novoj iskrennosti" [The motif of the double in the cinema of the "new sincerity"]. Vestnik VGIK, no. 3 (37), 2018, pp. 86–96. (In Russ.)
5. Kuz'mina, L. Snachala vse umerli... [First, everyone died]. Hroniki kinoprocesa [Chronicles of the film process]. Moscow, VGIK Publ., 2013. 247 p. (In Russ.)
6. Lavreckij, N. YA takaya meta-meta: postironiya kak glavnyj trend v kino 2010-h godov [I'm such a meta meta: Post-irony as the main trend in cinema of the 2010s]. Iskusstvo kino, no. 3, 2019. Available at: <https://kinoart.ru/texts/ya-takaya-meta-meta-postironiya-kak-glavnyy-trend-v-kino-2010-h-godov> (Accessed 14 December 2025). (In Russ.)
7. Man'kovskaya, N.B. Postpostmodernizm [Post-postmodernism]. Leksikon nonklassiki. Hudozhestvenno-esteticheskaya kul'tura HKH veka [The Lexicon of Non-Classics. Twentieth-Century Artistic-Aesthetic Culture.]. Moscow, Saint-Petersburg, Centr gumanitarnykh iniciativ Publ., 2021. 608 p. (In Russ.)
8. Prigov, D.A. Preduvedomlenie k tekstam "Novaya iskrennost'", 1984 [Foreword to the texts "New Sincerity", 1984]. Slovar' terminov moskovskoj konceptual'noj shkoly [Dictionary of Moscow Conceptualism]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1999. 224 p. (In Russ.)
9. Ruzaev, D. Interv'yu s Borisom Hlebnikovym: "Nacional'naya ideya dolzhna byt' napravlena na unichtozhenie provincii" [Interview with Boris Khlebnikov: "The national idea should be aimed at destroying the province"]. Available at: <http://archives.colta.ru/docs/19441> (Accessed 21 December 2025). (In Russ.)
10. Epshtejn, M. Katalog novyh poezij [Catalog of new poetry]. Available at: <http://modernpoetry.ru/main/mihail-epshteyn-katalog-novyh-poeziy> (Accessed 21 December 2025). (In Russ.)
11. Wallace, D.F. E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction. Review of Contemporary Fiction, 1993. Available at: https://jsomers.net/DFW_TV.pdf (Accessed 21 December 2025).

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **28.12.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **27.01.2026**

Принята к публикации / Accepted for publication **03.02.2026**



Кинематографический мост Россия – Иран: история и современность

Н.Г. Григорьева¹

Всероссийский государственный университет кинематографии
им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.
ORCID ID: 0000-0003-0589-4966 nloskutova@yandex.ru

Н.В. Григорьев²

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
(НИУ ВШЭ), 101000, Россия, Москва, ул. Мясницкая, д. 20.
ORCID ID: 0009-0002-6857-3764 nv.grigoriev2013@yandex.ru

И.В. Морозова³

Всероссийский государственный университет кинематографии
им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.
ORCID ID: 0009-0009-0863-2399 jazzforbliss@gmail.com

АННОТАЦИЯ

В статье исследуется кинематографический диалог между Россией и Ираном с начала XX века до наших дней. Основное внимание уделено ключевым аспектам этого взаимодействия: влиянию советской киношколы на формирование национального кинематографа Ирана, просветительской деятельности Госкинопроката и участию иранских картин в Московском международном кинофестивале. Рассматриваются также идеологические и культурные факторы, сдерживавшие развитие кинематографического обмена. В заключении предлагаются перспективные направления для дальнейшего сотрудничества.

ключевые слова

российско-иранские культурные связи, кинематографический диалог, история иранского кино, иранское кино на ММКФ, Госкинопрокат, советская киношкола, ВГИК, фестивальное движение

для цитирования

Григорьева Н.Г., Григорьев Н.В., Морозова И.В. Кинематографический мост Россия — Иран: история и современность // Вестник ВГИК. 2026. Т. 18, № 1. С. 138–149.
<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-138-149>

¹ **Наталья Геннадьевна Григорьева**

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

² **Никита Владимирович Григорьев**

студент пятого курса НИУ ВШЭ. AuthorID: 1302915

³ **Ирина Викторовна Морозова**

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

© Н.Г. Григорьева, Н.В. Григорьев, И.В. Морозова, 2026

The Cinematic Bridge Between Russia and Iran: Past and Present

Natalya G. Grigorieva¹

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

ORCID ID: 0000-0003-0589-4966 nloskutova@yandex.ru

Nikita V. Grigoriev²

Higher School of Economics, 20, Myasnitskaya str., Moscow, 101000, Russia.

ORCID ID: 0009-0002-6857-3764 nv.grigoriev2013@yandex.ru

Irina V. Morozova³

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

ORCID ID: 0009-0009-0863-2399 jazzforbliss@gmail.com

ABSTRACT

The article traces the complex history of cinematic interplay between Russia and Iran from the early 20th century to the present. The study focuses on the key aspects of this interaction: the influence of the Soviet film school on the formation of Iranian national cinema, the educational function of the State Film Distribution Company and the participation of Iranian films in the Moscow International Film Festival. It sees into the ideological constraints and cultural barriers that have historically shaped this cinematic exchange. The concluding section outlines potential pathways for enhancing future cooperation between the two nations.

keywords

Russian-Iranian cultural exchange, cinematographic dialogue, history of Iranian cinema, Iranian cinema at the Moscow International Film Festival, State Film Distribution Company, Soviet film school, VGIK, festival movement.

for citation

Grigoreva N.G., Grigoriev N.V., Morozova I.V. The Cinematic Bridge Between Russia and Iran: past and present. *Vestnik VGIK*, vol. 18, no. 1, 2026, pp. 138–149. (In Russ.)
<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-138-149>

¹ **Natalya G. Grigorieva**

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

² **Nikita V. Grigoriev**

5th year student at the Higher School of Economics. AuthorID: 1302915

³ **Irina V. Morozova**

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

Феномен иранского кино традиционно рассматривается в академическом дискурсе как уникальное культурное явление, сформировавшееся в условиях политической и культурной изоляции и развивающееся по особым эстетическим принципам. Однако с момента своего возникновения иранский кинематограф пребывал в постоянном диалоге с мировыми традициями. Именно открытость внешним влияниям — заимствование технологий, адаптация популярных жанров и творческое переосмысление европейских авторских стилей — позволила создать узнаваемую эстетику, сочетающую минимализм форм с философской глубиной. В XX веке иранский кинематограф испытал на себе влияние разных кинематографических школ. Иногда попытки перенять зарубежный опыт приводили к творческим кризисам и эстетическим неудачам. Например, слепое копирование египетских, индийских и голливудских стандартов в 1950-е и 1960-е годы породило волну низкокачественных, но коммерчески вполне успешных лент, получивших уничижительное название «фильмы фарси» [3, р. 137]. Даже плодотворные заимствования не сразу находили органичное воплощение — увлечение итальянским неореализмом иногда приводило к поверхностному подражательству, где осмысление реальности заканчивалась на присутствии в картинах персидской музыки и танцев [7, с. 33]. В конце 1960-х годов иранский кинематограф пережил свой первый триумф, и для всего остального мира это было фактическим началом кинематографа Ирана. Национальное кино в этот период активно осваивало достижения мирового кинопроцесса, создавая художественно значимые произведения и формируя

устойчивую производственную инфраструктуру. Однако Исламская революция 1979 года нанесла по этой динамично развивавшейся системе сокрушительный удар. На смену творческим поискам пришла другая крайность — догматическое отрицание любых иностранных влияний, что временно затормозило развитие только что обретенного собственного киноязыка [7, с. 47–48]. Продемонстрировав яркую самобытность в 1990-х годах, сегодняшний иранский кинематограф все активнее стремится к диалогу с мировой аудиторией, где сугубо иранское все чаще стремится быть переосмысленным как общезначимое.

Анализ взаимовлияния кинематографий Ирана и России приобретает особую актуальность в современных условиях, когда обе страны сталкиваются с беспрецедентным санкционным давлением и налаживают каналы культурного и экономического сотрудничества. Исторический опыт кинематографического взаимодействия России и Ирана демонстрирует устойчивость культурных связей даже в периоды политической напряженности, что особенно ценно в контексте сегодняшней международной ситуации.

НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ

Согласно историкам иранского кино, первую кинохронику в Персии¹ снял в 1896 году оператор, известный как Руси-хан [11, р. 61]. Пленка утрачена, а данные о личности Руси-хана довольно противоречивы. По мнению американской исследовательницы Эмили Джейн О’Делл,

¹ В соответствии с исторической практикой используется название страны «Персия» для периода до 1935 года и «Иран» — для последующих событий.

специалиста по исламскому праву Йельского университета, он был сыном британского подданного и русской женщины. В своей статье она утверждает, что его настоящее имя — Мехди Иванов [12, р. 327], однако достоверность этих сведений остается спорной. Тем не менее прозвище «Руси-хан» (Русский хан) с высокой долей вероятности указывает на его русское происхождение. Будучи немусульманином и неиранцем, он, как и многие другие деятели иранского кино раннего периода, принадлежал к меньшинствам, тесно связанным с иностранными державами.

Деятельность Руси-хана достаточно хорошо документирована: сначала он работал кинооператором при каджарском дворе и снимал на пленку официальные церемонии, а в 1907 году открыл свой кинотеатр в Тегеране. Это был не первый кинотеатр на иранской земле (первый был основан в Тебризе католическими миссионерами для распространения Благой Вести и прославления Господа Иисуса Христа) [10, р. 12], но свой след в истории он оставил тем, что в нем Руси-хан активно транслировал свою пророссийскую позицию, демонстрируя хронику Русско-японской войны (1904–1905) с ликующим названием «Да здравствуют русские!» [12, р. 328]. Возможно, речь идет о тех самых подделках под хронику, топорно сделанных фирмой «Пате», о которых в учебнике по истории отечественного кино пишет Н. Изолов [6, с. 20]. Царь Николай II действительно всячески пытался поддерживать патристические настроения и не препятствовал созданию подобного рода фальсификаций. Несмотря на то что война завершилась победой Японии, «хроники», сделанные по заказу, приходились по вкусу русской аудитории в Персии, значитель-

ную часть которой составляли семьи русских офицеров.

На рубеже XIX и XX веков военная мощь Персии держалась на Персидской казачьей бригаде [14, р. 177] — вышколенном, дисциплинированном формировании, где ключевые посты изначально занимали русские офицеры, а позже возвращенные ими иранские командиры. Казачья бригада, ставшая стальным хребтом шахской власти, служила каналом глубокого российского влияния, а ее воспитанник, попавший туда еще мальчишкой и дослужившийся там до больших чинов, в 1925 году вынудил Учредительное собрание (Меджлис) официально низложить последнего каджарского шаха Ахмада и провозгласил себя новым правителем Персии — шахом Резой Пехлеви.

Придя к власти, Реза-шах проявил себя как один из самых прогрессивных монархов за всю историю Ирана, однако он не придавал большого значения просветительской, образовательной и даже пропагандистской функциям кино. Под его патронажем развивались музыка и изобразительное искусство, а к кино он оставался равнодушным [7, р. 96]. В результате иранский кинематограф вынужден был самостоятельно пробивать себе дорогу без поддержки со стороны государства.

ЗАРОЖДЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО КИНО В ИРАНЕ: ВЛИЯНИЕ СССР

Огромный поток импортных кинолент надолго отсрочил становление национального кинопроизводства, но к концу 1920-х годов из-за политики иранского правительства в отношении покупки иностранной валюты ситуация изменилась. Наступил удобный момент для создания

национальной киноиндустрии, и им воспользовался Ованес Оганян — выпускник Государственного техникума кинематографии (ныне ВГИК).

В книге «Кино Армении и ВГИК» В.С. Малышев описывает биографию этого незаурядного уроженца Нагорного Карабаха, который прославился и как создатель первой киношколы в Иране, и как автор первого иранского игрового фильма.

Освоив новаторские методы кинопроизводства в Москве, Ованес Оганян понимал, что ему потребуются профессиональные кадры. «В школу Оганяна было первоначально набрано всего 16 студентов, — пишет В.С. Малышев, — позже их число увеличилось до 300. Выпуск первой студенческой группы состоялся в 1931 году, и тогда же в тегеранском кинотеатре “Маяк” состоялась премьера поставленной Оганяном и его учениками в 1930 году немой комедии “Аби и Раби” — первого иранского полнометражного игрового фильма (в котором одну из ролей сыграл сам Оганян)» [8].

Воодушевленный успехом «Аби и Раби», Оганян со своими учениками приступил к съемкам новой комедии — «Хаджи-ага, киноактер» (1933). Фильм рассказывал о влюбленных из религиозной семьи, которые мечтали о карьере в кино наперекор запретам родных. В основе фильма — конфликт традиционных ценностей с новой формой искусства. Отец девушки воплощает консервативные взгляды, критикующие современность и кино как явление. Будущий зять (Аббас Хан Тахбаз) выступает с аргументированной защитой кинематографа, задавая ключевой вопрос: «В других странах кино способствует экономическому и культурному развитию — почему же нам нельзя иметь своих режиссеров?» [12,

р. 331]. Фильм отражал реальные дискуссии той эпохи, когда кино в Иране пробивало себе путь через сопротивление консервативных кругов. К сожалению, картина не имела успеха в прокате, и после провала Оганян не нашел поддержки для своих дальнейших кинематографических начинаний, и его карьера в Персии закончилась [8]. Однако влияние Ованеса Оганяна на последующие поколения местных кинематографистов было значительным. Именно он, возможно с оглядкой на успехи своих московских учителей, отстаивал необходимость создания национального кинематографа в Иране, пройдя необходимую эволюцию и в собственном творчестве — от легкой буффонады («Аби и Раби») до социальной рефлексии («Хаджи-ага, киноактер»).

Иранские историки кино [10, 11, 15] уделяют мало внимания российскому влиянию на иранский кинематограф. Скорее всего, это вызвано тем, что после Исламской революции в Иране усилилась как антизападная, так и антисоветская риторика из-за неприятия социалистического атеизма. Однако упомянутая выше исследовательница Э.Д. О’Делл положительно оценивает вклад России и СССР в развитие киноиндустрии в этой стране: «Формирование художественного кино в Иране началось благодаря деятельности режиссера армянского происхождения Ованеса Оганяна, получившего образование в России... Этот факт наглядно демонстрирует интернациональный характер становления иранского кинематографа. Еще до Оганяна российские кинематографисты — продюсеры и владельцы кинотеатров — уже оказывали существенное влияние на развитие местной кинохроники и кинорынка. Их вклад заложил основы для последующего развития от-

расли» [12, р. 333]. Поскольку знаковая лента Оганяна «Аби и Раби» утрачена, сегодня практически невозможно оценить, насколько эстетика советского кино отразилась в его картинах, сделанных на иранской земле. Однако можно с уверенностью поддержать утверждения Э.Д. О’Делл о фундаментальном системном влиянии советской киношколы, которое Оганян привнес в Иран. Получив образование во ВГИКе, он стал проводником его методологии, заложив организационные основы для будущего развития национального кинематографа через создание первой профессиональной киношколы.

ИРАНСКОЕ КИНО В СОВЕТСКОМ ПРОКАТЕ

В конце 1960-х годов иранский кинематограф пережил мощное культурное преобразование. С появлением таких фильмов, как «Корова» (1969) Дариюша Мехрджуи и «Цезарь» (1969) Масуда Кимиаи, мир узнал о новом кинематографическом феномене — глубоко национальном по форме, но универсальном по своему гуманистическому посылу. В современном киноведении утвердилось мнение о том, что Первая иранская новая волна конца 1960-х и 1970-х годов возникла благодаря влиянию французской новой волны и итальянского неореализма. В доказательство приводится немало интересных параллелей [1, 2, 3, 7]. Однако есть публикации и о том, что влияние иранского кино 1970-х на мировой кинематограф оказалось шире, чем можно было бы предположить. Отечественный киновед А. Васильев в своих статьях убедительно и с большим количеством примеров показывает, что картины из Ирана того периода с их смешением

жанров, иронией и социальной критикой неожиданно нашли отклик у режиссеров из влиятельных кинематографических держав — у молодого Педро Альмодовара и Брайана де Пальмы [1, 3]. «Блатное кино» Ирана 1970-х разоблачало фривольный образ жизни молодежи из шахской элиты. В противовес ей появились герои из бедноты, пытающиеся переступить через классовую черту. Невозможность интеграции простых людей в мир привилегий обнажила системный кризис, превратив кинотеатры в интеллектуальные штабы протеста. Это невольно подогревало настроения для революционного взрыва. «Французская “новая волна”, — пишет А. Васильев, — лишь помогала иранской блатной набирать в легкие воздуха и парить уже в своих собственных, ни на кого не похожих, даях... Иранское кино при шахе было живородящим, летало, потому что иранцы жили предчувствием революции и осуществили ее; а, вне зависимости от результатов, революция есть романтический порыв целого народа» [3].

После революции большая часть шахского кинонаследия была уничтожена. Однако благодаря такому уникальному институту, как советский Госкинопрокат, сохранились дублированные копии нескольких картин из Ирана 1970-х, которые доступны сегодня в дубляже усилиями сетевых энтузиастов. Среди них — «Попутчик» (1975) Масуда Асадолахи и «Долгая ночь» (1978) Парвиза Сайяда.

В СССР эти ленты оказались не случайно — идеологически они перекликались с критикой буржуазного разложения, столь важной для советской пропаганды. В «Попутчике» молодой герой Али (Бехруз Восуги), оказавшийся в сложных экономических обстоятельствах (угро-

за потери жилья из-за долгов покойного отца), пытается ограбить дом богатого тегеранца при помощи своего дяди, неуклюжего вора-рецидивиста. Однако запланированная кража превращается для него в экзистенциальное испытание. Параллельно с драмой Али зритель узнает о проблемах в семье богача. Его дочь Атефа (Гугуш) сбежала с собственной свадьбы, чтобы отыскать отца своего будущего ребенка, попала в аварию, пережила выкидыш, а затем снова исчезла из дома. Али соглашается найти ее за вознаграждение, которое покроет долг матери перед кредиторами. Комедия постепенно превращается в роуд-муви. Когда Али находит Атефу, ее красота, дерзость и свободолюбие завораживают его. Теперь перед ним мучительный выбор: долг перед матерью или возможность начать новую жизнь с Атефой. Кульминационный эпизод — их поездка на мотоцикле под мощный вокал Гугуш — становится яркой метафорой временного преодоления классовых барьеров. В конце картины Али буквально «похищает» Атефу из-под носа ее семьи и глупого богатого жениха, но этот бунтарский жест не решает системных проблем. Катарсис оказывается иллюзорным: социальные противоречия слишком глубоки, чтобы их можно было разрешить одним порывом.

Если «Попутчик» еще сохранял надежду, то «Долгая ночь» (1975) становится настоящим прощанием — не только для героев, но и для всего иранского кинематографа, стоящего на пороге революции. Фильм выстраивается как медленное угасание: в центре — любовь между пресытившейся кинозвездой (Гугуш) и смертельно больным юношей (Сеид Кенгарани), чья яростная жажда жизни лишь подчеркивает ее опусто-

шенность. Нарратив, начинающийся с финальной сцены и разворачивающийся как предсмертная агония, превращает фильм в реквием по целой эпохе.

Эти фильмы показывали советскому зрителю предреволюционный Иран — общество, где социальные разрывы и кризис традиций предвещали грядущий переворот.

ВЗАИМНЫЙ ФЕСТИВАЛЬНЫЙ ОБМЕН: ИРАН НА ММКФ И РОССИЯ НА «ФАДЖРЕ»

С 1985 года иранское кино начало триумфальное шествие по международным кинофестивалям, и это движение не обошло стороной Москву. В 1989 году в рамках XVI Московского международного кинофестиваля был представлен фильм Хасана Хедаята «Гранд Синема» (1989). Эта комедия, действие которой разворачивается в эпоху Конституционной революции в Персии, представляет собой тонкую сатиру на колониальное соперничество великих держав через призму конкурентной борьбы двух кинопрокатчиков.

Главные персонажи — тот самый Руси-хан (Ибрагим Абади), о котором шла речь выше, и вымышленный персонаж Агаев (Эзатола Энтезами) — олицетворяют соответственно российское и британское влияние в Персии. Их коммерческое противостояние, изображенное с ироничной гиперболизацией, раскрывает механизмы политического влияния иностранных государств. Показ «Гранд Синема» на ММКФ символизирует новый виток культурного диалога: фильм об иранском кинопредпринимателе с русскими корнями спустя десятилетия вернулся в Россию как напоминание о прежних ки-

нематографических встречах двух стран. Главным же подарком для искушенной публики стало возвращение на экран великого актера Эззатолы Энтезами — живой иконы иранского кино, исполнителя главной роли в фильме «Корова» Дариуша Мехрджуи, который в 1969 году вывел иранский кинематограф на мировую арену.

В остальном фильм остался в Москве незамеченным, как и иранское кино в целом, — вплоть до конца 1990-х годов картины из Ирана на экранах России не появлялись. Иранские киноленты покоряли Канны, Венецию и Берлин, в то время как культурная орбита Москвы пролегла в ином направлении. По словам К.Э. Разлогова, в то время инерция публики и отборщиков на ММКФ делала выбор в пользу крупных кинематографических держав, но в то же время давался шанс собственным режиссерам выставить свои фильмы, поскольку в то время их продукции практически не удавалось конкурировать на международной арене. В начале 2000-х годов благодаря кадровым решениям руководства ММКФ ситуация изменилась, и на фестивале нашлось место картинам, режиссеры которых были озадачены творческим поиском и отражали в своих работах новые тенденции в искусстве [5]. И тогда, начиная с 2000 года, фильмы Ирана прочно вошли в программы ММКФ.

Первым призером от Ирана в 2001 ММКФ стала женщина — Ракшан Бани Этемад, чей фильм «Под кожей города» удостоился специального приза жюри. Этот успех разбил стереотипы о положении женщин в исламском обществе, демонстрируя их свободу на творческую реализацию в условиях теократического государства. А в 2003 году на ММКФ

встретились два тогда еще молодых, а сегодня маститых иранских режиссера: Асгар Фархади и Джафар Панахи. Асгар Фархади привез в Москву свой дебютный фильм «Танцующая в пыли», а Панахи вне конкурса показал картину «Багровое золото», которая незадолго до этого получила награду в Каннах.

Примечательно, что именно Москва стала местом встречи режиссеров, творчество которых ассоциируется с двумя «полюсами» иранского кинематографа: Фархади, чья карьера продолжилась в конструктивном диалоге с мировым кинообществом, и Панахи, вскоре осужденного за диссидентскую позицию. Именно ММКФ стал для первого стартовой площадкой блистательной карьеры, для второго — одной из последних возможностей открытого показа под патронажем Культурного представительства Исламской республики Иран перед годами гонений. Что примечательно, оба этих полярных подхода впоследствии нашли свое место и признание на глобальной арене.

В рубрике «Новое кино» на ММКФ 2006 года было еще одно открытие — режиссер и актер Мани Хагиги. Его режиссерский дебют «Мужчины за работой» не участвовал в конкурсе, но обратил на себя внимание благодаря ярким мужским персонажам. Его подход к творчеству отражает ключевую тенденцию развития иранского кино последнего десятилетия — формирование синкретической модели, в которой артхаусная глубина органично сочетается с жанровой динамикой массового кинематографа.

Особое место в истории ММКФ занимает иранский режиссер Реза Миркарими, также трижды номинированный на «Оскар» от Ирана. Приз «Золотой Георгий» он получил дважды — в 2008

году за фильм «Проще простого» и в 2016 — за картину «Дочь». Эти ленты зафиксировали важный поворот в иранском кино, наметившийся в начале 2000-х, — переход от патриархальной архаики к исследованию проблем городского среднего класса. Если в картине «Проще простого» раскрывается душа домохозяйки через череду простых домашних забот, то в фильме «Дочь» круг социальных слоев существенно шире. Главный герой Ахман Азизи (Фархад Аслани) — уже не простак из глухомани, а образцовый герой эпохи модернизации — образованный и ответственный человек, сочувствующий идеям социальной справедливости. Его драма основана на постепенном «прозрении» и осознании собственной вины перед дочерью и родной сестрой, с которой в свое время порвал контакты из-за ее желания пойти против воли семьи. Кинокритик Ж. Васильева увидела итог фильма в том, что «при всей несомненной симпатии авторов к героиням, уважении к праву женщины на собственный выбор, патриархальные ценности признаются главными и неизменными — в эпоху модернизации» [4]. Действительно, при всей своей упертости и патриархальности именно Ахман оказывается способным быстро решить житейские проблемы своей сестры, накопившиеся за десятки лет. Миркарими утверждает, что независимость как таковая — просто лозунг вчерашнего дня. Важна не декларативность, а гибкий жизненный план, способный учитывать меняющиеся внешние факторы. В рамках традиционного уклада именно патриархальные фигуры зачастую обладают практическими навыками и ресурсами для быстрого решения проблем, чего порой лишены их либерализованные оппоненты.

В 2021 году на ММКФ приехало пять иранских полнометражных картин, а в 2022 — целых 16! Режиссер фильма «Без предварительной договоренности» Бехруз Шоайби увез в Иран главную награду ММКФ — «Золотого Георгия»; актриса Пега Ахангарани получила «Серебряного Святого Георгия» за женскую роль. Иранские фильмы вошли во все конкурсы фестиваля (кроме конкурса «Русские премьеры»). Внеконкурсные программы полнометражных и короткометражных картин «Персидские мотивы» представили российскому зрителю сегодняшний кинематограф Ирана во всей полноте.

Таким образом, Московский международный кинофестиваль на протяжении многих лет сохраняет значение важной площадки для презентации иранского кинематографа. Начиная с первого показа в 1989 и до последних наград 2024 года (за документальную ленту «Ладья» и лучшую режиссуру за игровой фильм «Дыханье холода»), ММКФ демонстрирует последовательный интерес к различным направлениям иранского киноискусства.

Логичным продолжением творческого обмена между двумя странами стало присутствие российского кино на кинофестивале «Фаджр» в Тегеране, который в 1995 году открыл международную секцию. Хотя масштаб и историческое значение «Фаджра» уступают ММКФ, российское присутствие на нем стало заметным культурным явлением. Так, в 2018 году фильм Алексея Германа — младшего «Довлатов» получил на «Фаджре» приз за лучшую режиссуру, а Татьяна Федоровская за картину «Вера» была отмечена призом за лучший короткометражный фильм. В 2019 году картина Александра Золотухина «Русский мальчик» удостоилась главного

приза фестиваля. Кроме того, в 2018 году Карен Шахназаров посетил «Фаджр» в качестве почетного гостя, что подчеркивает взаимный интерес двух стран к развитию кинематографического диалога.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Российско-иранские кинематографические связи представляют собой уникальный пример устойчивого межкультурного взаимодействия, развивающегося вопреки политическим и идеологическим различиям. Исторический анализ выявляет три четких этапа этого диалога: от одностороннего технологического влияния кинопрокатчиков с русскими корнями в лице Руси-хана в колониальный период, через влияние советской киношколы в лице одаренного и предприимчивого выпускника ВГИКа Ованеса Оганяна к современной фазе взаимного творческого обмена на фестивальных площадках и в сети. Этапы этого взаимодействия не просто перетекали из одного в другой, а расширялись в угоду взаимообогащающего сотрудничества. Студенты из Ирана по-прежнему учатся во ВГИКе, перенимая профессиональные традиции, а российские кинематографисты создали Казанский международный фестиваль мусульманского кино.

При довольно активном фестивальном взаимодействии наблюдается практически нулевое прокатное присутствие, особенно в Иране. Это связано с жесткими нормами правил скромного поведения, исключающими многие сюжеты и образы. Аналогичная ситуация наблюдалась и в эпоху шахского режима, когда культурный обмен между СССР и Ираном также был ограничен ввиду неприятия Ираном коммунистических идеалов. В советский период доступ иранского зрителя к кинематографу СССР осуществлялся преимущественно через клубные показы, организованные Обществом дружбы [9, с. 131], тогда как советская аудитория знакомилась с иранскими фильмами через централизованную структуру Госкинопроката. Таким образом, кинематографический диалог между двумя странами носил и носит преимущественно некоммерческий характер, что существенно ограничивает его масштабы.

Перспективы дальнейшего сотрудничества видятся в развитии трех основных направлений: образовательных обменов, систематизации совместного производства с учетом современных технологических и политических реалий и углубленного изучения кинематографического наследия обеих стран.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильев А. Выставка ерунды. Тегеран-73: облава на блатных // Сеанс. 15.11.2013. URL: https://seance.ru/articles/tegeran_73/ (дата обращения: 10.08.2025).
2. Васильев А. Выставка ерунды. Ловцы уходящей природы // Сеанс. 17.10.2013. URL: https://seance.ru/articles/vystavka_erundy/ (дата обращения: 10.08.2025).
3. Васильев А. Восточное кино на грани дозволенного. Часть 1. Невероятные фильмы Ирана и Турции: о дивах и блатных // Qalam. 15.01.2024. URL: <https://qalam.global.ru/articles/vostocnoe-kino-na-grani-dozvolennogo-ru> (дата обращения: 10.08.2025).
4. Васильева Ж. Тонкое обаяние традиции. «Дочь», режиссер Реза Миркарими // Искусство кино. 2016. № 8. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2016/08/tonkoe-obayanie-traditsii-doch-rezhisser-reza-mirkarimi> (дата обращения: 10.08.2025).

5. Кирилл Разлогов о прошлом, настоящем и будущем кинофестивального движения в России (интервью) // Все о кинопроизводстве и фестивалях: статьи, интервью, обзоры, аналитика. 20.06.2017. URL: <https://festagent.com/ru/articles/kirill-razlogov-mmkf> (дата обращения: 10.08.2025).
6. История отечественного кино. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 523 с.
7. Лоскутова Н.Г. Кино Ирана: ведущие тенденции 1950–2000-х годов: дисс. канд. искусствоведения. М., 2006. 155 с.
8. Малышев В.С. Кино Армении и ВГИК. М.: ВГИК, 2018. 38 с. URL: <https://iknigi.net/avtor-vladimir-malyshhev/176345-kino-armenii-i-vgik-vladimir-malyshhev/read/page-1.html> (дата обращения: 10.08.2025).
9. Ноибахуш Х. История развития культурных отношений между Ираном и Россией // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Общественные науки. 2022. Вып. 2 (847). С. 130–134. DOI 10.52070/2500-347X_2022_2_847_130
10. Dabashi H. Close-up: Iranian cinema, past, present and future. L., N. Y.: Verso, 2001. 302 p.
11. Issari M.A. Cinema in Iran 1900–1979. Metuchen: The Scarecrow Press, 1989. 446 p.
12. O’Dell E. J. Iranian — Russian cinematic encounters // Iranian — Russian Encounters. L., N. Y.: Routledge, 2013. P. 324–336.
13. The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity. Ed. R. Tapper. London, N. Y.: I.B. Tauris Publishers, 282 p.
14. The Cambridge history of Iran. Vol. 7. Ed. By P. Avery at al. Cambridge University Press, 2008. 1072 p.
15. Sadr H.R. Iranian cinema: a political history. London, N. Y.: I.B. Tauris, 2006. 303 p.

REFERENCES

1. Vasil`ev, A. Vy`stavka erundy`. Tegeran-73: oblava na blatny`x [The display of drivel: Tehran-73: crackdown on the criminal elite]. Seance. 15.11.2013. Available at: https://seance.ru/articles/tegeran_73/ (Accessed 10 August 2025). (In Russ.)
2. Vasil`ev, A. Vy`stavka erundy`. Lovcy uxodyashhej natury` [The display of drivel: chasers of disappearing scenery]. Seance. 17.10.2013. Available at: https://seance.ru/articles/vystavka_erundy/ (Accessed 10 August 2025). (In Russ.)
3. Vasil`ev, A. Vostochnoe kino na grani dozvolennogo. Chast` 1. Neveroyatny`e fil`my` Irana i Turcii: o divax i blatny`x [Oriental cinema: pushing boundaries. Part 1. Incredible Iranian and Turkish films dealing with divas and rogues]. Qualam. 15.01.2024. Available at: qalam.global/ru/articles/vostochnoe-kino-na-grani-dozvolennogo-ru (Accessed 10 August 2025). (In Russ.)
4. Vasil`eva, Zh. Tonkoe obayanie tradicii. “Doch”, rezhisser Reza Mirkarimi [The discrete charm of tradition. “The daughter” by Reza Mirkarimi]. Iskusstvo kino, no. 8. 2016. Available at: <https://old.kinoart.ru/archive/2016/08/tonkoe-obayanie-traditsii-doch-rezhisser-reza-mirkarimi> (Accessed August 2025). (In Russ.)
5. Kirill, Razlogov o proshlom, nastoyashhem i budushhem kinofestival`nogo dvizheniya v Rossii (interv`yu) [Kirill Raslogov speaks about the present, past and future of the festival movement]. Vsyo o kinoproizvodstve i festivalyax: stat`i, interv`yu, obzory`, analitika [All about festivals: articles, interviews, surveys and analyses]. 20.06.2017. Available at: <https://festagent.com/ru/articles/kirill-razlogov-mmkf> (Accessed August 2025). (In Russ.)
6. Budyak, L.M., (ed.) Istoriya otechestvennogo kino [History of Russian cinema]. Moscow, Progress-Tradiciya Publ., 2005. 523 p.
7. Loskutova, N. Kino Irana: Vedushhie tendencii 1950–2000-x godov: diss.kand. iskusstvovedeniya [Iranian cinema: the leading trends of the 1950s to the 2000s: PhD-equivalent]. Moscow, 2006. 155 p. (In Russ.)

8. Maly'shev, V.S. Kino Armenii i VGIK [Armenian cinema and VGIK]. Moscow, VGIK Publ., 2018. 38 p. Available at: <https://iknigi.net/avtor-vladimir-malyshev/176345-kino-armenii-i-vgik-vladimir-malyshev/read/page-1.html> (Accessed 10 August 2025). (In Russ.)
9. Noibaxush, X. Istoriya razvitiya kul'turny`x otnoshenij mezhdu Iranom i Rossiej [History of cultural relations between Iran and Russia]. Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Obshhestvenny`e nauki, no. 2 (847), 2022, pp. 130–134. DOI 10.52070/2500-347X_2022_2_847_130
10. Dabashi, H. Close-up: Iranian cinema, past, present and future. L., N. Y., Verso, 2001. 302 p.
11. Issari, M.A. Cinema in Iran 1900–1979. Metuchen, The Scarecrow Press, 1989. 446 p.
12. O'Dell, E.J. Iranian-Russian cinematic encounters, Iranian-Russian Encounters. L, N. Y, Routledge, 2013. pp. 324–336.
13. Tapper, R. (ed). The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity. London, N. Y., I.B. Tauris Publishers. 282 p.
14. Avery, P., Hambly G., Melville Ch. (eds.) The Cambridge history of Iran. vol. 7. Cambridge University Press, 2008, 1072 p.
15. Sadr, H.R. Iranian cinema: a political history. London, N.Y., I.B. Tauris, 2006, 303 p.

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 **13.10.2025**



Навеки друзья: история советско-китайской дружбы, отраженная в журналах «Искусство кино» и «Советский экран» 1950-х годов

Т. Кравейро¹

Южно-Уральский государственный университет (ЮУрГУ),
454080, Россия, г. Челябинск, пр-т Ленина, д.76.

ORCID ID: 0000-0002-4325-1307

asp23kt74@susu.ac.ru / thacraveiro1987@gmail.com

АННОТАЦИЯ

В статье приводятся материалы, опубликованные в журналах «Искусство кино» и «Советский экран». Посвящены они советско-китайской дружбе в 1950-е годы. Учитывая большую роль визуальной культуры в политическом воспитании народов социалистических стран, автор обратилась к вопросу продвижения советско-китайской дружбы в сфере кинокультуры. Стоит отметить, что в этом процессе важную роль играли журналы о кино, рассказывающие о советских фильмах, демонстрировавшихся в Китайской Народной Республике. В результате исследования было установлено, что влияние советского кинематографа на новое китайское кино было значительным и способствовало установлению дружбы между народами.

ключевые слова

советское кино, китайское кино, история кино, политическое искусство, «Искусство кино», «Советский экран»

для цитирования

Кравейро Т. Навеки друзья: история советско-китайской дружбы, отраженная в журналах «Искусство кино» и «Советский экран» 1950-х годов // Вестник ВГИК. 2026. Т. 18, № 1. С. 150–160. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-150-160>

¹ Таис Кравейро

аспирант ЮУрГУ, магистр, кафедра кино, радио и телевидения Университета Сан-Паулу (Бразилия). AuthorID: 1287089

© Т. Кравейро, 2026

Forever Friends: Soviet- Sino Friendship Through USSR Film Magazines "Iskusstvo Kino" ("Art of Cinema") and "Sovetsky Ekran" ("Soviet Screen") in the 1950s.

T. Craveiro¹

Federal state autonomous educational institution of higher education "South Ural State University" (national research university) 76, Lenin avenue, Chelyabinsk, 454080, Russia.

ORCID ID: 0000-0002-4325-1307

asp23kt74@susu.ac.ru / thacraveiro1987@gmail.com

ABSTRACT

The article surveys the content featuring Soviet-Sino friendship in the 1950s published in the magazines "Iskusstvo Kino" ("Film Art") and "Sovetsky Ekran" ("Soviet Screen"). Given the major role of visual culture in the political education in socialist states, the author focuses on the promotion of Soviet-Sino friendship through filmmaking and highlights the role of magazines which informed the audience about Soviet films demonstrated in the People's Republic of China. The author concludes that the impact of Soviet film art on the new Chinese cinema was significant and propelled the friendship between the two nations.

keywords

Soviet cinema, Chinese cinema, cinema history, political arts, film magazines

for citation

Craveiro T. Forever Friends: Soviet- Sino Friendship Through USSR Film Magazines "Iskusstvo Kino" ("Art of Cinema") and "Sovetsky Ekran" ("Soviet Screen") in the 1950s. *Vestnik VGIK*, vol. 18, no. 1, 2026, pp. 150–160. (In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-150-160>

¹ **Thais Craveiro**

post-graduate student, Federal state autonomous educational institution of higher education "South Ural State University" (national research university), Master of Science, Department of Cinema, Radio and Television (CTR) University of São Paulo (Brazil). AuthorID: 1287089

НАУЧНЫЙ ОБЗОР

Несмотря на существование ряда работ, исследующих советско-китайские отношения 1950-х годов в области кинематографа [16; 17; 19; 20; 21; 22; 23], ни один из авторов не обратился к таким репрезентативным источникам, как выступления в прессе самих кинематографистов. Они были опубликованы на страницах советских журналов о кино. Именно поэтому цель данной работы — аналитическое описание этих материалов.

Одна из первых публикаций о дружбе между кинематографистами Советского Союза и кинематографистами недавно образованной Китайской Народной Республики принадлежала газете «Московский комсомолец», которая в 1950 году опубликовала передовицу под названием «Навеки друзья». В ней рассказывалось о встрече советских и китайских кинорежиссеров и сценаристов в Доме кино в Москве. Во время этой встречи был показан первый фильм социалистического Китая «Искры» (реж. Кэ Сюй, 1949). В картине был представлен новый герой китайского народа — рабочий Чжоу¹. Руководитель китайской делегации писатель Лю Байюй в беседе с корреспондентом газеты сказал: «В новой жизни освобожденного китайского народа литература, искусство и кино занимают почетное место. Правительством Китайской Народной Республики и лично товарищ Мао Цзэдун уделяют большое внимание развитию киноискусства» [9, с. 1].

1 Фильм был посвящен герою труда Ли Ин-юаню, который был хорошо известен в Китае в то время. В советских и китайских фильмах было принято строить судьбу героя на основе реальных событий — это помогало зрителям легче воспринимать персонажей, относиться к ним как к близким и понятным людям.

Далее в своем интервью он рассказал об изменениях в китайской киноиндустрии, вызванных победой коммунистов в гражданской войне, упомянул о созданных киностудиях, новой тематике фильмов, посвященной истории борьбы китайского народа за национальное освобождение. Было подчеркнуто, что народ Китая горячо любит советский кинематограф. Так, например, в прошлом году в прокат были выпущены три советских фильма: «Русский вопрос», «Великий перелом» и «Александр Матросов».

В апреле и июне 1950 года журнал «Искусство кино» сообщал о первых успехах нового китайского кинематографа. В четвертом номере этого года был дан короткий материал под заголовком «Успехи китайской кинематографии», в котором говорилось о положительных результатах новой китайской киноиндустрии. Статья представляла собой отчет информационного отдела Центрального управления кинематографии Китайской Народной Республики и состояла из информации о развитии кинематографа в Китае с 1940-х годов до освобождения страны и первых успешных работ в 1949 и 1950 годах.

В статье упоминались три советских фильма, дублированных на китайский язык в 1949 году, и приезд советских режиссеров С. Герасимова и Л. Варламова в страну для руководства съемками двух цветных фильмов, посвященных революционной борьбе и строительству нового Китая [14, с. 40]. В этой же статье говорилось о расширении демонстрации дублированных советских фильмов и отмечалось, что «недавно происходивший в Китае фестиваль советских фильмов в ознаменование 30-летия советской кинематографии явился для всех работни-

ков китайской народной кинематографии прекрасной возможностью для дальнейшей учебы у советского киноискусства, ибо задачей нашей кинематографии является неустанная работа над совершенствованием своего мастерства, а учеба у Советского Союза является для нас лучшим помощником в этом» [14, с. 40].

В 1950 году в № 6 журнала «Искусство кино» была опубликована статья режиссера Л. Варламова о работе над фильмом «Победа китайского народа», показанном в Китае, который был посвящен победным боям в период освобождения и празднованию первой годовщины китайской революции. В своем тексте Варламов рассказывает о работе с китайской съемочной группой. Теплыми и дружескими словами он подчеркивает важность работы с китайскими товарищами: «Всюду вокруг нас были друзья. Когда в армии стало известно о том, что прибыла группа советских киноработников для съемок фильма о героической борьбе и победе китайского народа, мы стали получать сотни писем от воинов с добрыми пожеланиями о нашей работе» [3, с. 37].

Он также отмечает, что теплый прием китайцев позволил им почувствовать себя не просто работниками кино, а представителями советского народа, которых китайские товарищи назвали «посланниками Сталина»: «Мне посчастливилось быть в составе делегации работников культуры, искусства и науки Советского Союза на празднествах, посвящения Республики и создания Центрального правительства Народной Республики Китая» [3, с. 37]. Режиссер особо выделяет факт, как 200 тысяч человек приветствовали на улицах прибытие советской делегации в город Тяньцзинь: «Это было подлинной демонстрацией горячего дружеского чув-

ства китайского народа к нам, представителям советского народа» [3, с. 37].

Далее Варламов пишет, что советские кинотеории, фильмы, литература, созданные в СССР, помогли китайцам в их новом культурном строительстве. Заканчивает он свой текст обращением к теме взаимопомощи социалистических стран против империалистических нападений. Режиссер упоминает об отправке тысяч героических китайских солдат на помощь своим корейским братьям и говорит о величии советско-китайской дружбы. В финале статьи звучат следующие слова: «И когда теперь думаешь о дружбе и единстве 700 миллионов людей — народов нашей социалистической Родины и Нового Китая, составляющих треть населения всего земного шара, на душе становится особенно радостно, потому что эта дружба и единство представляют собой беспрецедентную по мощи силу, способную положить конец агрессивной империалистической политике ничтожной кучки поджигателей войны и помочь обеспечению мира во всем мире!» [3, с. 38].

Еще одна статья в этом же номере журнала посвящена победе китайских коммунистов и важности советской поддержки. Написанная режиссером С. Розеном, статья рассказывает о роли Сталина в революционных процессах в России, а Мао Цзэдуна — в Китае. По словам самого Мао Цзэдуна, Сталин считается учителем и другом всех народов мира, но особенно китайского народа. Розен также сообщает о работе советской делегации над фильмом «Победа китайского народа» и подчеркивает, что «этот фильм вызвал самый горячий отклик в сердцах всех советских и китайских зрителей. А это ли не самая великая награда для мастеров киножурналистики?» [3, с. 40].

В 1951 году в № 1, 5 и 6 мы вновь находим информацию о событиях в китайском кино параллельно с рассказом о советско-китайской дружбе. Так, в январско-февральском номере на первых страницах журнала напечатана статья А. Таланова под названием «Освобожденный Китай», повторяющем недавно снятый документальный фильм² режиссера С. Герасимова. Документальный фильм рассказывал об освобождении Китая под руководством Мао Цзэдуна и первых быстрых успехах, таких как индустриализация, подъем экономики, борьба с неграмотностью. В фильме также освещались отношения между Советским Союзом и Китаем, продемонстрировано подписание 14 февраля 1950 года в Москве советско-китайского Договора о дружбе, союзе и взаимной помощи.

Таланов с энтузиазмом описывает культурные богатства Китая и критикует его империалистических эксплуататоров. Как и в статьях, опубликованных в «Искусстве кино» в 1950 году, автор упоминает о мужестве и отваге верных сынов Китая и указывает на необходимость советской помощи. На последней странице помещены два кадра из фильма Герасимова, которые хорошо сочетаются с проникновенными словами Таланова о тех эмоциях, которые вызывает фильм у зрителей: «Фильм “Освобожденный Китай”, плод творческого содружества мастеров советского и китайского киноискусства — неопровержимое доказательство нерушимости дружбы и братства двух великих народов, идущих в авангарде борцов за мир и счастье для всего прогрессивно-го человечества» [13, с. 8].

2 Фильм был показан на Каннском кинофестивале 1951 года.

В № 5 за 1951 год мы находим статью «Искусство нового Китая», написанную Чэнь И-фаном, в разделе «В Китайской Народной Республике». Чэнь начинает свой текст со слов о Яньаньском форуме 1942 года, на котором Мао Цзэдун призвал художников из освобожденных частей Китая работать на благо революции. Он говорит, что революционные принципы, изложенные Мао Цзэдуном, оказали большое влияние на художников, однако в кино эти идеи смогли воплотиться только после 1949 года, когда студии в Северо-Восточном, Дунбэйском, Пекинском и Шанхайском районах стали государственными.

Автор упоминает о первых успехах китайского кино после 1949 года, таких как фильмы «Беловолосая девушка» (白毛女, 1950, Ван Бин и Шуй Хуа) и «Дочери Китая» (中华女儿, 1949, Линь Цзыфэн и Чжай Цян), получивший приз на Пятом кинофестивале в Карловых Варах. Чэнь также подчеркивает важность дуближа советских учебных фильмов и кинохроники, упоминает о первом китайском кинофестивале и рассказывает читателям о новых героях народа: солдатах, крестьянах и рабочих. В тексте есть иллюстрации, представляющие собой кадры из фильмов «Беловолосая девушка» и «Дочери Китая».

В 1952 году рассказы о китайском кино появились в трех выпусках журнала. В № 2 в статье Л. Ошанина «Мы за мир!» [10] упоминается китайская делегация на кинофестивале в Восточном Берлине. В том же году в № 11 мы находим статью о китайской драматургии, написанную Ван Чжэн-чжи, начальником сценарного отдела киноуправления Министерства культуры Центрального народного правительства Китая [2], а в № 12 в разделе

«Литературный сценарий» журнал представляет киносценарий «Богатый урожай», написанный Сунь Цянем и Линь Ша, о новой и современной деревенской жизни в Китае после земельной реформы и коллективизации [12].

В 1950-е годы в журнале «Искусство кино» можно наблюдать регулярность сообщений, в которых упоминается Китайская Народная Республика, и определенную закономерность в тематике. Например, в статьях как советских, так и китайских авторов, как правило, говорится о развитии китайской киноиндустрии, выходе новых фильмов, статистике кинопроизводства, продаже билетов, новых кинотеатрах в крупных городах Китая, рецензиях на фильмы.

Поскольку репортажей в журналах довольно много, я упомяну наиболее репрезентативные с точки зрения демонстрации темы советско-китайской дружбы.

Так, в № 3 за 1953 год опубликована статья «Фестиваль советских фильмов в Китае», написанная А. Федоровым, который посетил многие китайские города с такими известными актерами советского кинематографа, как М. Ладынина, М. Смирнова, Н. Черкасов, Б. Чирков, В. Петров и В. Павлов [15]. Из этой статьи читатель узнает, что фестиваль проходил во многих городах Китая с 7 ноября по 6 декабря в рамках празднования «Месяца советско-китайской дружбы», где советские фильмы (художественные, документальные) демонстрировались в 705 кинотеатрах и в 935 передвижных кинозалах.

Советская делегация имела возможность посетить лучшие киностудии страны и была приглашена на встречу с Мао Цзэдуном. Церемония открытия фестиваля прошла в лучшем кинотеатре Пекина «Столица» в присутствии пред-

ставителей правительства Народной Республики, а также видных деятелей культуры и искусства. Зал был украшен китайскими и советскими флагами, большими портретами Мао Цзэдуна и Сталина и транспарантами с лозунгами на китайском и русском языках: «Да здравствует нерушимая дружба великих народов Китая и СССР!», «Да здравствует великий вождь китайского народа, Председатель Мао Цзэдун!» и «Да здравствует лучший друг китайского народа, великий Сталин!».

По мнению автора статьи Федорова, фестиваль имел большой успех благодаря большому интересу китайцев к жизни в СССР. В кинотеатрах китайских городов, где билеты были распроданы, проводились дополнительные показы. Кроме того, зрители устраивали обсуждения, на которых рассказывали, что они узнали из фильмов и как могли бы применить эти знания на заводах, в университетах, в школах и т. д.

В № 5 за 1954 год есть интересный материал о демонстрации китайских документальных фильмов в Центральном доме кино в Москве. Уже с первых строк редакционной статьи «Вечера китайских документальных фильмов» говорится о советско-китайской дружбе: «Неразрывные узы дружбы связывают нашу страну с новым Китаем» [5, с. 126], и далее демонстрируется, как она проявляется в фильмах, показанных на фестивале. Статья следует шаблону, выработанному в текстах других выпусков журнала, который заключается в упоминании исторических фактов о процессе освобождения Китая, превознесении храбрости и самоотверженности солдат Народно-освободительной армии, а также актуальности борьбы с западным империализмом.

Важным моментом в общении кинематографистов двух стран становится дискуссия, которая прошла после одного из кинопоказов, где видные советские режиссеры анализировали китайские документальные фильмы, высоко оценивая работу китайских коллег. Например, М. Чиаурели был поражен мастерством операторов, которым удалось проделать большую работу даже в самых неблагоприятных условиях, и их умением улавливать и выражать эмоции с помощью камеры. Режиссер А. Роом отметил новаторство китайских режиссеров в создании документальных фильмов, а также их способность выражать интересы народа и коммунистической партии, что выгодно отличает их от роли простых кинохроникеров. Статья заканчивается приветствием молодого и перспективного кинематографа нового Китая, сыгравшего основополагающую роль в строительстве социализма в стране. Еще один важный материал этого выпуска — кадры из первого китайского фильма для детей, снятого в 1951 году по пьесе Сергея Михалкова «Зайка-Зазнайка».

В 1954 году в выпуске № 11 были опубликованы два текста китайских авторов, в которых они рассказывают о новых фильмах и значении советского кино в Китае [1; 8].

В № 2 за 1955 год помещена обширная статья под названием «Второй фестиваль китайских кинофильмов», информирующая о новых кинопоказах, проходивших в Центральном доме кино в декабре 1954 года. В статье говорится о большом интересе советских людей к китайской культуре, о преданности китайского народа борьбе за освобождение страны от империалистических угнетателей, о быстром развитии кинопроизводства в новом Китае. На фестивале были показаны как но-

вые работы, так и уже отмеченные наградами фильмы. Были проведены встречи, дискуссии между китайскими и советскими кинематографистами, а также сотрудниками министерств культуры обеих стран. Среди приветственных речей и докладов о значении кино в период национального освобождения Китая в статье особо выделяются выступления министра культуры СССР Г. Александрова и режиссера С. Герасимова.

Говоря о стремительном развитии молодого кинематографа нового Китая, Александров отметил воспитательный характер киноискусства и важность советско-китайской дружбы для развития Народной Республики: «Дорогие друзья! В нашем лице мы приветствуем сегодня всех работников китайской народной кинематографии, весь дружественный, шестисотмиллионный народ Китая. Я уверен, что ваше пребывание в Советском Союзе, встречи с советскими зрителями и творческими работниками советской кинематографии послужат делу дальнейшего укрепления дружбы между нашими народами, делу укрепления мира во всем мире» [6, с. 114].

С. Герасимов отметил: «Мы счастливы пожелать вам новых успехов в самом важном, самом народном искусстве — искусстве кино. Мы знаем, что дружба наших народов — верный залог мира и спокойствия всех народов. Произведения, созданные в результате творческой дружбы китайских и советских кинематографистов, расскажут правду о великом деле, которое совершают наши народы» [6, с. 115].

Статья продолжает обзор китайских фильмов и приходит к выводу, что это событие имело огромное значение для дружбы между Китаем и СССР:

«Второй фестиваль китайских фильмов в СССР вылился в яркую демонстрацию дружбы, любви и взаимопонимания двух великих народов» [6, с. 118].

В номерах за 1956, 1957 и 1958 годы статьи выдержаны в одном и том же тематическом ключе. Советские авторы и китайские авторы рецензируют фильмы, рассказывают о фестивалях и вспоминают в своих текстах исторические аспекты китайской революции. В 1958 году вышло пять выпусков журнала, в которых говорилось о китайском кинематографе, и два номера, в которых сообщалось о кинофестивалях стран Азии и Африки, где делался акцент на важности социалистической революции в странах, которые все еще страдают под колониальным гнетом Запада.

В № 2 за 1959 год в статье «Из истории советско-китайских культурных связей» под рубрикой «По страницам зарубежной печати» цитируется китайский автор Чэн Чи-хуа, опубликовавший текст в журнале «Дружба»³. Чэн рассуждает о влиянии на китайскую аудиторию документального фильма о Ленине и фильма С. Эйзенштейна «Броненосец "Потемкин"», демонстрировавшихся в Китае в 1924–1925 годах, о значении этих фильмов в формировании развития китайского революционного движения и влиянии их на кинопроизводство в Китайской Народной Республике. Автор рассказывает о том, как русская революция привела к значительным социальным и экономическим изменениям, которые послужили примером и источником вдохновения для китайской борьбы против западной и японской империалистической агрессии. Он также

признает важность перевода на китайский язык кинематографических теорий советских кинематографистов (С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и др.), в том числе отрывки из книги Г. Болтянского «Ленин и кино», опубликованных в Китае 1933 году.

В заключении своей статьи Чэн подчеркивает важность советско-китайской дружбы: «Глубокая и нерушимая дружба между народами Китая и Советского Союза, основы которой были заложены Великой Октябрьской социалистической революцией, нашла свое полное проявление также и в показе первых советских фильмов в Китае и в их влиянии на китайское кино и зрительские массы. Вспоминая сейчас этот незабываемый этап советско-китайской дружбы, мы невольно еще сильнее ценим дружбу и сплоченность народов Китая и Советского Союза. Эта дружба и сплоченность являются самым мощным оплотом в деле защиты мира во всем мире, и мы должны решительно отдать все наши силы их дальнейшему укреплению и развитию» [7, с. 147].

Журнал «Советский Экран» представляет несколько иной подход к советско-китайской дружбе в сфере кино, чем «Искусство кино». Его статьи короче и, как правило, состоят из рецензий на новинки кино. В нем много фотографий и кадров из фильмов, что делает журнал эстетически привлекательным для читателей.

Из всех просмотренных изданий наиболее интересным для темы данной статьи является выпуск № 7 за 1958 год, в котором опубликована статья о первом совместном советско-китайском фильме «В едином строю» (в китайском прокате — «Ветер с Востока»). Над сюжетом фильма совместно работали советский режиссер Е. Дзиган, писатель В. Кожев-

3 Этот журнал издавался в Китае через «Общество советско-китайской дружбы» в Пекине.

ников, китайский режиссер Гань Сюэ-вэй и писатель Линь Шань. Статья состоит из сообщения режиссера Дзигана о создании фильма корреспонденту журнала «Советский Экран». Дзиган объясняет, что тема фильма — дружба между Советским Союзом и Китаем, в котором герои вместе борются со страшным наводнением в Харбине, угрожающим строительству гидроэлектростанции. Советский режиссер подчеркивает, что в фильме много героев: китайские рабочие, советские специалисты, люди старшего поколения, среди которых китайские бойцы, принимавшие участие в Октябрьской революции и Гражданской войне в России, а также новое поколение китайской и советской молодежи.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1950-е годы стали решающими для становления и развития социализма в Китае. Сильное советское присутствие сыграло важную роль в формировании политических и художественных ориентиров в стране. Киноискусство Китая испытало наибольшее влияние со стороны СССР.

Распространение идей советско-китайской дружбы через кинопрессу демонстрировало сотрудничество и мирное существование СССР и Китайской Народной Республики, стремление обеих стран к укреплению мира во всем мире и борьбе с западным империализмом. Одним из средств распространения этих идей было продвижение кинопродукции

обеих стран на кинофестивалях (причем не только в странах социалистического лагеря), утверждение идеи социалистического интернационализма и важности превращения социалистической революции во всемирное движение.

Язык демонстрации советско-китайской дружбы в журналах «Искусство кино» и «Советский Экран» использовался через визуальные и текстовые средства. В «Искусстве кино» статьи были более объемными и подробными: темы варьировались, затрагивая исторические события китайской революции, данные о стремительном развитии кинопроизводства в Китае с 1949 года. Публиковались рецензии на фильмы, отчеты о кинофестивалях в обеих странах, освещались визиты делегаций, события непосредственного сотрудничества китайских и советских кинематографистов и др. В статьях всегда подчеркивалась дружба и уважение между СССР и Народной Республикой. Многие статьи сопровождалась фотографиями и кадрами из фильмов, которые подтверждали гармоничное сосуществование советского и китайского народов и являлись для всего мира примером процветания двух крупнейших социалистических стран того времени.

Журнал «Советский Экран» рассказывал о китайских фильмах через короткие рецензии, фотографии, фотокадры из фильмов, всегда подчеркивал качество китайского кинематографа и его значение в поддержании и распространении идей социализма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Лань-си Народная кинематография нового Китая // Искусство кино. 1954. № 11. С. 80–84.
2. Ван Чжэн-чжи Китайская драматургия // Искусство кино. 1952. № 11. С. 121–124.
3. Варламов Л. На съемках исторических событий // Искусство кино. 1950. № 6. С. 37–38.
4. Верченко А.Л. Первый опыт советско-китайского сотрудничества в кинематографии (1949–1950) // Вестник НГУ. 2022. Т. 21, № 4. С. 70–80. DOI 10.25205/1818-7919-2022-21-4-70-80
5. Вечера китайских документальных фильмов // Искусство кино. 1954. № 5. С. 126–128.
6. Второй фестиваль китайских кинофильмов // Искусство кино. 1955. № 2. С. 113–118.
7. Из истории советско-китайских культурных связей // Искусство кино. 1959. № 2. С. 147–149.
8. Мэн Гуань-цзюнь Советское кино в Китае // Искусство кино. 1954. № 11. С. 84–87.
9. Навеки друзья // Московский Комсомолец. 1950. № 104 (1274).. С. 1.
10. Ошанин Л. Мы за мир! // Искусство кино. 1952. № 2. С. 10–13.
11. Розен С. Советское кино в борьбе за мир // Искусство кино. 1950. № 6. С. 38–41.
12. Сунь Цянь, Линь Ша Богатый урожай // Искусство кино. 1952. № 12. С. 11–47.
13. Таланов А. Освобожденный Китай // Искусство кино. 1951. № 1. С. 7–8.
14. Успехи китайской кинематографии // Искусство кино. 1950. № 4, С. 39–40.
15. Федоров А. Фестиваль советских фильмов в Китае // Искусство кино. 1953. № 3. С. 109–119.
16. Chan J.K.Y. Chinese Revolutionary Cinema: Propaganda, Aesthetics and Internationalism 1949–1966. I.B. Tauris, 2019.
17. Chen T.M. Internationalism and Cultural Experience: Soviet Films and Popular Chinese Understandings of the Future in the 1950's. Project Muse. Cultural Critique 58. Fall 2004. Copyright 2004 Regents of the University of Minnesota.
18. Craveiro T. Cinema and Chinese Revolutionary Ballet: The representation of female characters in "Red Detachment of Women", Thais Craveiro; advisor, Cecília Antakly de Mello, São Paulo, 2022, 281 p. Dissertation (master's degree). Postgraduate Program in Audiovisual Media and Processes, School of Communication and Arts, University of São Paulo.
19. Donald S.H. Voci P. China: Cinema, Politics and Scholarship. Film Studies (SAGE Handbook), 2008.
20. Huang X. The heroic and the banal: consuming soviet movies in pre-socialist China, 1920's — 1940's. University of Edinburgh, UK. Twentieth-Century China, vol. 39, no. 2, pp. 93–117, May 2014.
21. Levitskaya A. Theoretical Concepts of Film Studies in Cinema Art Journal: 1956–1968. Media Education. 2022, vol. 18, no. 3, pp. 390–438.
22. Li Y. In search of a socialist modernity: the Chinese introduction of Soviet Culture. Dissertation. Northeastern University. Boston, Massachusetts July, 2012.
23. Su F. Questions Regarding Past and Present Sino-Russian Cultural Exchange, Eager Eyes Fixed on Eurasia: Russia and its eastern edge, Akihiro I. (ed.) Slavic Research Center, Hokkaido University, 2007, pp. 93–109.

REFERENCES

1. Wang Lan-Xin Narodnaya kinematografiya novogo Kitaya [People's Cinematography of New China]. Iskusstvo Kino, no. 11, 1954, pp. 80–84. (In Russ.)
2. Wang Zheng-Jie Kitajskaya dramaturgiya [Chinese Drama]. Iskusstvo kino, no. 11, 1952, pp. 121–124. (In Russ.)
3. Varlamov, L. Na s`emkax istoricheskix soby`tij [On the Filming of Historical Events]. Iskusstvo kino, no. 6, 1950, pp. 37–38. (In Russ.)

4. Verchenko, A.L. Pervy`j opy`t sovetsko-kitajskogo sotrudnichestva v kinematografii (1949–1950) [The First Experience of Soviet-Chinese Cooperation in Cinematography (1949–1950)], vol. 21. Vestnik NGU, no. 4, 2022, pp. 70–80. DOI 10.25205/1818-7919-2022-21-4-70-80 (In Russ.)
5. Vechera kitajskix dokumental`ny`x fil`mov [Evenings of Chinese documentary films Art]. Iskusstvo kino, no. 5, 1954, pp. 126–128. (In Russ.)
6. Vtoroj festival` kitajskix kinofil`mov [The Second Festival of Chinese Films]. Iskusstvo kino, no. 2, 1955, pp. 113–118. (In Russ.)
7. Iz istorii sovetsko-kitajskix kul`turny`x svyazej [From the history of Soviet-Chinese cultural relations]. Iskusstvo kino, no. 2, 1959, pp. 147–149. (In Russ.)
8. Meng Guang-Jun Sovetskoe kino v Kitae [Soviet cinema in China]. Iskusstvo kino, no. 11, 1954, pp. 84–87. (In Russ.)
9. Naveki druž`ya [Friends forever]. Moskovskij Komsomolecz, no. 104 (1274), 1950, p. 1. (In Russ.)
10. Oshanin, L. My` za mir! [We are for Peace!]. Iskusstvo kino, no. 2, 1952, pp. 10–13. (In Russ.)
11. Rozen, S. Sovetskoe kino v bor`be za mir [Soviet cinema in the struggle for peace]. Iskusstvo kino, no. 6, 1950, pp. 38–41. (In Russ.)
12. Sun Qian, Lin Sha Bogaty`j urozhaj [Lin Sha Rich harvest]. Iskusstvo kino, no. 12, 1952, pp. 11–47. (In Russ.)
13. Talanov, A. Osvozhdenny`j Kitaj [Liberated China]. Iskusstvo kino, no. 1, 1951, pp. 7–8. (In Russ.)
14. Uspexi kitajskoj kinematografii [Successes of Chinese cinematography]. Iskusstvo kino, no. 4, 1950, pp. 39–40. (In Russ.)
15. Fedorov, A. Festival` sovetskix fil`mov v Kitae [Festival of Soviet Films in China]. Iskusstvo kino, no. 3, 1953, pp. 109–119. (In Russ.)
16. Chan, J.K.Y. Chinese Revolutionary Cinema: Propaganda, Aesthetics and Internationalism 1949–1966. I.B. Tauris, 2019.
17. Chen, T.M. Internationalism and Cultural Experience: Soviet Films and Popular Chinese Understandings of the Future in the 1950's. Project Muse. Cultural Critique 58. Fall 2004. Copyright 2004 Regents of the University of Minnesota.
18. Craveiro, T. Cinema and Chinese Revolutionary Ballet: The representation of female characters in “Red Detachment of Women”, Thais Craveiro; advisor, Cecília Antakly de Mello, São Paulo, 2022, 281 p. Dissertation (master's degree). Postgraduate Program in Audiovisual Media and Processes, School of Communication and Arts, University of São Paulo.
19. Donald, S.H. Voci P. China: Cinema, Politics and Scholarship. Film Studies (SAGE Handbook). 2008.
20. Huang, X. The heroic and the banal: consuming soviet movies in pre-socialist China, 1920's — 1940's. University of Edinburgh, UK. Twentieth-Century China, May 2014, vol. 39, no. 2, pp. 93–117.
21. Levitskaya, A. Theoretical Concepts of Film Studies in Cinema Art Journal: 1956–1968. Media Education, 2022, vol. 18, no. 3, pp. 390–438.
22. Li, Y. In search of a socialist modernity: the Chinese introduction of Soviet Culture. Dissertation. Northeastern University. Boston, Massachusetts July, 2012.
23. Su, F. Questions Regarding Past and Present Sino-Russian Cultural Exchange. Eager Eyes Fixed on Eurasia: Russia and its eastern edge, Akihiro I. (ed.) Slavic Research Center, Hokkaido University, 2007, pp. 93–109.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **19.04.2025**
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **28.11.2025**
Принята к публикации / Accepted for publication **14.12.2025**

УДК: 778.5.05с/р:778.5.534.6+778.5.с/р (091) «Булгаковъ»
[10.69975/2074-0832-2026-67-1-161-173](https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-161-173)



Научная статья | Research article



Символика и стиль в анимационном фильме «Булгаковъ» Станислава Соколова

А.Я. Зайцев¹

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

ORCID ID: 0000-0002-1118-1877

az.art@list.ru

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется анимационный фильм Станислава Соколова «Булгаковъ» как уникальная художественная интерпретация произведений Михаила Булгакова и значимое явление современной российской анимации. Исследуются сценарные, визуальные, стилистические и символические особенности анимационной адаптации булгаковских текстов. Актуальность работы обусловлена ростом интереса к междисциплинарным исследованиям литературы и анимации. Новизна состоит в системном анализе фильма как самостоятельного произведения. Методология включает художественно-стилистический и семиотический анализ для выявления и интерпретации ключевых художественных особенностей.

ключевые слова

Станислав Соколов, Михаил Булгаков, авторская анимация, кукольная анимация, рисованная анимация, российская анимация, анимационные технологии, экранизация литературы

для цитирования

Зайцев А.Я. Символика и стиль в анимационном фильме «Булгаковъ» Станислава Соколова // Вестник ВГИК. 2025. Т. 18, № 1. С. 161–173.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-161-173>

¹ **Алексей Яковлевич Зайцев**

кандидат искусствоведения, доцент кафедры анимации и компьютерной графики ВГИКа. AuthorID: 1160590

© А.Я. Зайцев, 2026

Symbolism and Style in the Animated Film “Bulgakov” by Stanislav Sokolov

Alexey Ya. Zaitsev¹

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

ORCID ID: 0000-0002-1118-1877

az.art@list.ru

ABSTRACT

The article examines Stanislav Sokolov's animated film “Bulgakov” as a unique artistic interpretation of Mikhail Bulgakov's works and an important event in modern Russian animation. It explores the rendering of dramatic, visual, stylistic and symbolic traits of Bulgakov's texts. The relevance of the present treatise gets in line with the growing interest in interdisciplinary research on literature and animation. Its novelty lies in the systematic analysis of the film as a work of art in its own right. The methods used to identify and interpret the key artistic aspects include the stylistic and semiotic approaches.

keywords

Stanislav Sokolov, Mikhail Bulgakov, auteur animation, puppet animation, hand-drawn animation, Russian animation, animation technology, film adaptation of literature

for citation

Zaitsev A.Ya. Symbolism and style in the animated film “Bulgakov” by Stanislav Sokolov. *Vestnik VGIK*, vol. 18, no. 1, 2026, pp. 161–173. (In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-161-173>

¹ **Alexey Ya. Zaitsev**

Cand. Sci. (Art History), Associate Professor at the Department of Animation and Computer Graphics, S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK).
AuthorID: 1160590

Анимационный фильм «Булгаковъ» (2024) российского режиссера и художника Станислава Михайловича Соколова создан при поддержке Министерства культуры Российской Федерации. В определенном смысле парадоксально, что партнерами по созданию фильма выступили две студии, находящиеся на разных уровнях известности. С одной стороны — молодая студия «Синемаскоп» под руководством директора и продюсера Николая Юрьевича Скобеева, с другой — знаменитая киностудия «Союзмультфильм», возглавляемая Борисом Александровичем Машковцевым. При этом «Союзмультфильм» участвовал в создании фильма «Булгаковъ» в качестве Технопарка, где в павильонах студии велась съемка кукольной анимации и осуществлялась техническая обработка изображения на оборудовании самой киностудии.

Картина представляет собой уникальное художественное произведение, в котором традиционные техники анимации сочетаются с глубоким осмыслением образа ключевой фигуры отечественного литературного авангарда первой половины XX века, драматурга, прозаика и сатирика Михаила Афанасьевича Булгакова и его эпохи. В произведениях Булгакова реализуется сложная полифоническая структура, сочетающая элементы реализма, гротеска, аллегории и мистики, что позволяет говорить о булгаковском тексте как о многослойном семантическом пространстве, насыщенном скрытыми аллюзиями и интертекстуальными связями. Булгаковым разработан уникальный тип нарратива, в котором органично взаимодействуют документальность и художественный вымысел, а также реализуется принцип карнавального мироощущения:

сатирические и иронические приемы, гиперболы, пародийность и элементы фантастики становятся средствами художественного осмысления социальной и исторической реальности.

Режиссер картины, Станислав Михайлович Соколов, является мастером российской кукольной анимации, профессором, заслуженным деятелем искусств Российской Федерации, лауреатом премии правительства РФ в области культуры, заведующим кафедрой анимации и компьютерной графики ВГИКа, лауреатом премий «Золотой Орел» и «Эмми». Его фильмография обширна и включает такие фильмы, как «Черно-белое кино» (1984), «Что там под маской?» (1991), «Буря» (из цикла «Шекспир: великие комедии и трагедии», 1991), «Чудотворец» (2000), «Гофманиада» (2006–2018) и многие другие картины, получившие престижные награды на отечественных и международных анимационных фестивалях.

Основу фильма составляют «дневниковые записи Булгакова, которые поразили режиссера <...> своей острой актуальностью. Михаил Афанасьевич приезжает в Москву и описывает свои впечатления от увиденного. <...> ...документальные эпизоды здесь пересекаются с сюжетами ранних фельетонов писателя, драматические события чередуются с веселыми и радостными. А кукольная анимация — с рисованной» [3]. Сами дневники «каждый раз <...> фиксировали какую-то конкретную жизненную ситуацию [Булгакова], <...> расположенные в хронологическом порядке, они отражают жизнь и творчество писателя наиболее объективно» [8, с. 5].

Выбор данной картины для анализа обусловлен несколькими факторами:

— *новаторский подход к экранизации*. Станислав Соколов использует сочетание разных анимационных техник, позволяющих передать сложную атмосферу, мистицизм и философские идеи фильма средствами визуального искусства;

— *вклад в развитие отечественной анимации*: работа режиссера продолжает традиции российской школы авторской анимации, сочетая глубокий литературный источник и классические художественные средства выражения;

— *актуальность тематики*: фильм обращается к вечным вопросам морали, свободы и творчества, что делает его значимым не только с художественной, но и с социокультурной точки зрения.

Целью настоящей статьи является комплексный анализ анимационного фильма «Булгаковъ» как художественной интерпретации произведений Михаила Булгакова, а также исследование особенностей визуального, смыслового и художественного воплощения булгаковских мотивов средствами анимации.

Задачи исследования:

— проанализировать предпосылки создания анимационного фильма «Булгаковъ» и замысел режиссера;

— исследовать визуальный стиль и художественное решение картины;

— охарактеризовать художественные средства и анимационные техники, использованные для передачи булгаковских мотивов и атмосферы;

— проанализировать смысловую структуру и философское содержание фильма;

— определить место фильма в современном российском и мировом анимационном искусстве;

— обозначить перспективы дальнейших исследований.

ПРЕДПОСЫЛКИ И ЗАМЫСЕЛ РЕЖИССЕРА

Анимационный фильм «Булгаковъ» возник на пересечении нескольких значимых культурных, художественных и технологических тенденций, определяющих современное состояние отечественного анимационного искусства.

В концепции фильма, по словам Станислава Соколова, центральное место занимает идея создания полнометражного кукольно-рисованного фильма-версии о Булгакове [3], его времени и его персонажах. Замысел режиссера строится на следующих художественных принципах:

1. *Многоплановость нарратива*: сценарий охватывает основные периоды жизни Булгакова, интегрируя биографические, документальные и художественно-мифологические элементы. В фильме появляются как реальные исторические фигуры (Станиславский, Луначарский, Маяковский, Вертинский и др.), так и персонажи булгаковских произведений, что создает эффект культурной и художественной полифонии.

2. *Синтез реального и фантастического*: использование мифологических, призрачных персонажей и гротескных образов подчеркивает специфику анимационного медиума, способного визуализировать внутренние состояния, аллюзии и метафоры.

3. *Поиск оригинального визуального языка*: режиссер сознательно избегает «штампованную анимацию», стремясь к созданию уникального художественного решения, что проявляется в сочетании кукольной и рисованной техники, использовании текстур, особой цветовой палитры и стилистической лаконичности.

4. *Диалог с традицией и современностью*: Станислав Соколов стремится не только реконструировать эпоху Булгакова, но и провести параллели с современностью, выявляя универсальные темы человеческой свободы, творческого поиска и противостояния конформизму.

5. *Авторская интерпретация*: в основе замысла лежит идея субъективной версии — режиссер предлагает собственное прочтение личности и творчества Булгакова, подчеркивая его оппозиционность, независимость и трагическую судьбу художника в эпоху идеологических потрясений.

В работе над фильмом Станислав Соколов опирался на широкий круг источников: дневниковые записи, письма, мемуарную литературу, а также материалы, предоставленные Музеем Булгакова. Это позволило создать достоверную, насыщенную деталями культурную среду, в которой разворачивается повествование.

Важной составляющей замысла является органичное сочетание кукольной и рисованной анимации, а также интеграция архивной хроники и многослойной анимации, что обеспечивает «визуальную многоголосицу», соответствующую полифонической структуре булгаковских текстов. Особое внимание уделяется ручной работе — куклы и декорации создавались вручную под руководством талантливого художника и педагога Игоря Хилова [1], что придает фильму уникальную тактильность и материальность.

Таким образом, предпосылки и замысел фильма «Булгаков» определяются стремлением к созданию многослойного художественного высказывания, в кото-

ром анимация становится медиатором между историей, литературой и современностью.

Сюжет фильма, кажущийся сначала мозаичным, на самом деле имеет четкую структуру. Он начинается с беседы о создании новой литературной школы писателей (Булгакова, Катаева, Толстого) на даче Толстого теплым летним вечером. Писатели клянутся создавать великую русскую литературу. Затем Булгаков сравнивает ушедшее время с настоящим, которое «таково, что писатель старается жить, не замечая его», эти слова иллюстрирует видеоряд ассоциативных образов, характеризующих начало прошлого века (бесчинствующие мужики, грустный Пьеро-Вертинский и пр.). Главный герой рассказывает о том, что в Москве ему пришлось перенести многочисленные тяготы, связанные с жильем и способами зарабатывать на хлеб. Н.К. Крупская, служившая в одной газете с Булгаковым, помогла писателю получить комнату, где он занялся творчеством. Коммуналка, в которой живет Булгаков, населена персонажами из его произведений. Он посещает театр, входит в бродячий коллектив актеров, где ему платят «убийственно мало» и некогда писать. А тем временем в Москве сносят церкви и все уже готово к приходу Воланда («Мастер и Маргарита»), писатель «чувствует адское дыхание в темноте». Он знакомится с дьяволом, который легко манипулирует состоянием писателя, владея его душой за академический паек («беспредельна власть моя, Булгаков»). Дьявол предлагает Булгакову сыграть на душу. Заканчивается фильм знаменитой сценой беседы на скамейке на Патриарших прудах, тем самым открывая простор для сюжета полнометражного фильма.

ВИЗУАЛЬНЫЙ СТИЛЬ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РЕШЕНИЕ КАРТИНЫ

Визуальная структура фильма строится на фрагментах рисованной анимации, выполненной на кальке по классической технологии, что придает изображению особую пластичность и прозрачность, характерную для традиционного мультипликационного искусства и «привычной для [режиссера] технике кукольного реализма, граничащего с натурализмом» [9, с. 56].

Поверх рисованного слоя наложена текстура, которая не только обогащает визуальный ряд, но и создает эффект тактильности, усиливая восприятие образов как материальных артефактов, что можно интерпретировать как метафору исторической памяти и культурного наследия. Текстурирование также выступает как художественный прием, усиливающий глубину визуального пространства и подчеркивающий диалектику между прошлым и настоящим, реальностью и фантазией, столь важную для понимания творчества Булгакова.

Персонажи фильма в рисованных фрагментах отличаются тонкой, изысканной отрисовкой: здесь угадывается стиль режиссера Оксаны Холодовой («Румпельштильцхен» (2007), «Сын прокурора спасает короля» (2009), «День медведя» (2014), «Необыкновенная история одного льва» (2023) и др.), принимавшей участие в работе над проектом. Эта изящность линий и деталей формирует эстетический код, где каждая линия несет эмоциональную и семантическую нагрузку, отражая внутренний мир героев и их экзистенциальные переживания.

Цветовая палитра фильма выдержана в пастельных, преимущественно монохромных тонах, что создает атмосферу приглушенности и меланхолии, характерную для визуальной поэтики ретроспективного воспоминания. Такая цветовая гамма способствует формированию визуального контраста между реальностью и гротескно-фантастическими элементами, подчеркивая двойственность восприятия мира Булгаковым — как реального и одновременно мистического.

Рисованную сцену с быстро несущимся поездом плавно сменяет кукольная, где персонаж Булгакова уже находится внутри этого поезда, что делает переход между разными визуальными приемами более органичным. Здесь зрителю предлагается более личное и близкое знакомство с героем: кукольный Булгаков, выполненный с особой детализацией. Для воспоминаний персонажа режиссер выбирает рисованную технологию в черно-белой гамме, что придает повествованию выразительную стилистическую лаконичность и подчеркивает его ретроспективный характер. Такая цветовая редукция функционирует как визуальный прием, усиливающий драматизм и символическую глубину, создавая атмосферу ностальгии и внутреннего диалога с прошлым. В этих эпизодах впервые появляется сюжетная линия, посвященная истории Шарика из «Собачьего сердца» (1925), которая выступает как аллегорический элемент, раскрывающий социально-философские мотивы произведения Булгакова. В черно-белом визуальном ряду возникает меланхоличный образ Вертинского-Пьеро, что вводит в повествование мотив трагедии артиста и метафору человеческой двойственности — между внешним обликом и внутренним состоянием («теперь, во сне, я понял окон-

чательно, что произошло», — говорит голос за кадром). Образ Александра Вертинского функционирует как символ утраты и иронического самоосмысления, характерного для эпохи, в которой жил и творил Булгаков. Композиционное решение и стилистика черно-белых сцен демонстрируют синтез классической графической техники с элементами символизма и экспрессионизма, что усиливает эмоциональную насыщенность визуального нарратива.

Чередой монохромных сцен, где Булгаков-персонаж рассказывает о своих мытарствах в поисках жилья и работы (здесь же появляется тот самый трамвай, под который угодили Берлиоз, мы видим «машинисточек», спиритический сеанс, Аннушку с бидоном («Собачье сердце», «Спиритический сеанс» [1922]), очереди в кассу, где вместо денег выдают спички («Дьяволиада» [1923]), кухни, где одновременно и стирали, и готовили, и мыли детей многочисленные жители коммуналок («Мастер и Маргарита» и др.) сменяет «кукольное» решение, где в проеме двери коммунальной квартиры видно соседей. Это чередование кукольной и рисованной анимации выполнено тонко и органично, способствует погружению зрителя в разные состояния и включает разные ассоциации.

СМЫСЛОВАЯ СТРУКТУРА И ФИЛОСОФСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ КАРТИНЫ

Фильм «Булгаковъ» представляет собой уникальный пример современного кинематографического осмысления поэтики абсурда, мистицизма и философских поисков, характерных для творчества Михаила Булгакова. Визуальный стиль и художественные решения филь-

ма «Булгаковъ» неразрывно связаны с его смысловой структурой и философским содержанием. Они служат инструментом раскрытия внутреннего мира героя, историко-культурного контекста эпохи и вечных тем человеческого существования, делая фильм сложным произведением, в котором художественная форма и смысл находятся в тесном диалоге.

В картине зритель сталкивается с парадоксальными образами: макет лошади на сцене, у которого сзади открывается крышка, из нее вылетают сначала цветы, а затем сосиски, которые актер, играющий на сцене, с удовольствием ест, может метафорически означать сочетание возвышенного и низменного, прекрасного и бытового (цветы традиционно символизируют красоту, быстротечность жизни и даже духовное начало, а сосиски — простой, утилитарный, массовый продукт, связанный с повседневностью и физиологией). Такой художественный прием разрушает привычные логические и эстетические связи, тем самым высмеивая и обнажая условность и шаблонность восприятия искусства и жизни.

В фильме органично переплетаются мотивы, восходящие к немецкому романтизму (Эрнст Теодор Амадей Гофман, Иоганн Вольфганг фон Гёте), русской религиозной философии и самой биографии Булгакова. Кот — персонаж, явно отсылающий к гофмановскому Мурру («Житейские воззрения кота Мурра» (1818) и булгаковскому Бегемоту («Мастер и Маргарита»), — становится не только свидетелем, но и участником творческих поисков¹, воплощая в себе иронич-

1 Например, в одной из сцен кот говорит персонажу Булгакову: «Не забудь завтра получить академический паек в доме искусств» («Записки на манжетах»).

ное, мистическое и демоническое начала. У Михаила Булгакова был домашний кот Флюшка, который стал прототипом его знаменитого кота Бегемота из романа. По словам исследователей, Бегемот унаследовал от кота Мурра из Гофмана свое забавное самодовольство, но реальным прототипом стал именно Флюшка — любимый кот Булгакова [12].

Нужно отметить особо, что в картине «Булгаковъ» присутствует волшебная и мистическая атмосфера из «Гофманиады» (2018)², более ранней картины Станислава Соколова. И это не случайно, ибо «есть <...> свидетельства, что Булгаков не только любил Гофмана, но и определенным образом связывал свое творчество с произведениями немецкого романтика» [4, с. 284]. «Гофманиада» в фильме «Булгаковъ» задает тональность мистического и фантастического, где кукольная анимация и символизм создают пространство, наполненное потусторонними силами и метаморфозами, что органично перекликается с булгаковским миром, насыщенным демоническими и эзотерическими образами. В «Булгаковъ» эта атмосфера трансформируется и развивается, переплетаясь с историко-философским контекстом жизни и творчества писателя, особенно в аспекте его восприятия революционных перемен и идеологического давления. Булгаковские тексты наполнены религиозно-философскими аллюзиями, в которых отражаются взгляды русских религиозных философов начала XX века. В этом плане «Булгаковъ» продолжает традицию «Гофманиады», раскрывая внутреннюю борьбу добра и зла, ду-

ховные метаморфозы героя и его поиски смысла бытия. Волшебное и мистическое здесь не просто художественные приемы, а средства выражения глубинных онтологических и эсхатологических вопросов, что придает фильму особую смысловую плотность и художественную сложность.

Известно, что Михаил Булгаков находился под глубоким влиянием трагедии «Фауст» (1774) Иоганна Вольфганга Гёте и одноименной оперы Шарля Гуно. Даже имя одного из главных героев романа «Мастер и Маргарита» Булгаков взял его из «Фауста», а именно из сцены «Вальпургиевой ночи», где Мефистофель требует у представителей нечистой силы освободить дорогу юнкеру Воланду. По свидетельству супруги Михаила Булгакова, Любови Белозерской, непосредственным импульсом к созданию им первоначальной редакции «романа о Князе тьмы» послужило ознакомление писателя с повестью Александра Чаянова «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей» (1922), и именно из этой книги в фильме «Булгаковъ» приводит цитаты Станислав Соколов: «я, как тень, как аугсбургский автомат, следовал за ним, не смея приблизиться, не имея сил отойти прочь» [11, с. 18]; «смейся, рабская душа!» [11, с. 31]; «беспредельна власть моя, Булгаков» [11, с. 32], «трепетной рукой взял я дьявольский треугольник» и др.

Режиссер мастерски визуализирует сцены, которые иллюстрируют описания из книги Чаянова: «[к]лубились тяжелые струи дыма, сверкали лампы, вместо свечей уставленные плашками, извергавшие красные и голубые, как от горения спирта, языки пламени. На огромном круглом, покрытом черным сукном столе сверкали перемешанные с картами золотые треугольники. Десятка три джентль-

2 «Гофманиада» — российский полнометражный кукольный мультфильм, снятый Станиславом Соколовым на киностудии «Союзмультфильм» в 2018 году.

менов, изящно одетых в красные и черные рединготы, в черных цилиндрах, все с такими же геморроидальными лицами, как и у моего спутника, в полном молчании, прерываемом проклятиями, играли в пик-медриль» [11, с. 34–35].

В картине «Булгаковъ» звучат цитаты и из других произведений Михаила Афанасьевича, например, фраза «мне стало казаться, что из белой страницы выступает что-то цветное. Более того, что картинка эта не плоская» встречается в «Театральном романе» (1936). В этом произведении Булгаков описывает процесс творческого воображения, когда из пустой страницы начинает возникать живое, объемное изображение, словно сцена оживает перед глазами автора.

В эпизоде с трамваем режиссер наделяет персонажей цитатами из произведения Булгакова «Площадь на колесах» (1926), в котором Булгаков сатирически отражает проблему острой жилищной нехватки в Москве, где дефицит квартир и вынужденные ночевки у знакомых становятся обыденной реальностью. В одной из сцен появляется большой серый кот, который пытается взобраться на подножку трамвая и слышится знаменитая фраза: «Котам в трамвай нельзя!» («Мастер и Маргарита»).

В фильме есть вставки хроники, когда персонаж Булгаков наблюдает за разрушением Храма Христа Спасителя под возглас персонажа — Берлиоза: «Ах, символическое зрелище!» И здесь же в кадре появляется кукольный Иван Бездомный (он же Демьян Бедный, посвятивший данному событию стихотворение, в котором писал о превращении храма в «груды мусора и кирпичей» («Под ломами рабочих превращается в сор Безобразнейший храм, нестерпимый позор»). И вот уже Берлиоз

и Иван Бездомный сидят на скамейке в заснеженном парке³, мимо них пролетает рисованный персонаж Коровьева. Однако Воланд в сцене — кукольный персонаж, что подчеркивает его вполне реальную осязаемость. Воланд протягивает собеседникам портсигар, на котором изображен светящийся треугольник как символ хранения душ. Треугольник традиционно ассоциируется с триединой природой бытия — единством неба, земли и человека, а также тела, души и духа. В христианской традиции равносторонний треугольник символизирует Святую Троицу, а сияние вокруг него — божественное присутствие и всеведение. В этом контексте треугольник на портсигаре Воланда отсылает к высшей власти над судьбами и душами, к сакральной функции судьи человеческих душ, что особенно уместно для демонического персонажа, наблюдающего и испытывающего людей [5]. В эзотерических традициях треугольник — это символ посвящения, духовной власти и связи между материальным и духовным мирами. Светящийся треугольник может намекать на способность Воланда проникать в суть человеческой природы, видеть скрытое, а также «собирать» и «хранить» души — как некую высшую энергию или сущность, заключенную в геометрической форме, способной удерживать и преобразовывать. Кроме того, в оккультной символике часто служит знаком концентрации и замыкания энергии, а также инструментом для контакта с потусторонними силами [10]. В таком прочтении портсигар с треугольником

3 Зима как время года Станиславом Соколовым выбрана не случайно. Это связано с тем, что Храм Христа Спасителя был разрушен зимой, 5 декабря 1931 года, и сцены на Патриарших по замыслу режиссера происходят именно в это время.

становится не просто предметом, а знаком власти Воланда над душами, его возможностью влиять на их судьбу, «хранить» их в границах своей власти и, возможно, определять их дальнейший путь.

Булгаков-персонаж произносит в конце фильма: «Облако, образовавшееся после взрыва храма, состояло из мелких вихрей. Предчувствие скорого появления господина в сером сюртуке меня не обмануло...», что предзнаменует начало апокалипсиса. Трамвай, появляющийся в конце фильма, символизирует неотвратимость судьбы.

МЕСТО ФИЛЬМА В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ И МИРОВОМ АНИМАЦИОННОМ ИСКУССТВЕ

Фильм «Булгаковъ» органично вписывается в традицию российской авторской анимации, где особое внимание уделяется глубине литературного источника и художественной выразительности; «полистилийность художественного языка [картины] <...> определяет сложную полифоническую структуру текста, образованную множественными, как внешними, так и внутренними, межтекстовыми дискурсами, лишаящими ее смысловой завершенности и структурной целостности» [7, с. 195], что характерно для анимации 90-х годов, когда «анимация перемещает свое внимание в пространство человеческой памяти и индивидуальной истории» [7, с. 195]. Станислав Соколов, признанный мастер кукольной анимации, продолжает линию, заданную такими режиссерами, как Юрий Норштейн и Гарри Бардин, где анимация выступает самостоятельным видом искусства, способ-

ным к философскому осмыслению действительности.

Фильм становится важным инструментом популяризации классической литературы среди широкой аудитории, особенно молодежи, для которой анимация выступает доступной формой знакомства с наследием Булгакова. Тем самым «Булгаковъ» вносит вклад в образовательную и культурную миссию современной анимации в России.

Обращение к вечным вопросам морали, свободы, творчества, а также к теме внутренней борьбы художника с эпохой придает фильму не только художественную, но и социокультурную значимость.

Мировая анимация все чаще обращается к экранизации сложных литературных текстов, и «Булгаковъ» становится примером того, как анимация способна не только иллюстрировать, но и интерпретировать, переосмыслять классические произведения, создавая новые смысловые пласты и визуальные метафоры. В этом смысле фильм Соколова продолжает традицию экранизаций, где анимация выступает как самостоятельный художественный язык, а не вспомогательный инструмент.

Использование символических образов, аллюзий на европейскую и русскую культурную традицию (например, мотивы Гофмана, Гёте, религиозно-философские аллюзии) делает фильм доступным для интерпретации в различных культурных контекстах, что способствует его признанию на международных фестивалях и среди профессионального сообщества.

Таким образом, картину «Булгаковъ» можно рассматривать как важный пример синтеза национального и универсального в современном анимационном искусстве.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анимационный фильм «Булгаковъ» Станислава Соколова, рассмотренный в статье, демонстрирует то, как анимация становится самостоятельным языком интерпретации литературной классики, открывая новые перспективы для междисциплинарного диалога между искусством, литературой и философией. Визуальные и стилистические решения картины органично вписываются в традицию авторской анимации, при этом подчеркивая индивидуальный почерк режиссера и его стремление к художественному эксперименту.

«Булгаковъ» не только продолжает, но и развивает лучшие традиции отечественной анимации, внося вклад в ее эволюцию и способствуя популяризации классической литературы среди широкой аудитории. Фильм Соколова становится примером того, как современная анимация способна не просто иллюстрировать литературные тексты, но и создавать самостоятельные произведения с высокой художественной и философской ценностью, что подтверждает его значимость как для российского, так и для мирового анимационного искусства.

Анимационный фильм «Булгаковъ» Станислава Соколова, как уникальное произведение на стыке литературы и анимационного искусства, открывает широкий спектр направлений для дальнейших научных исследований. Представляется перспективным проведение сравнительных исследований различных анимационных и игровых экранизаций произведений Михаила Булгакова, в том числе

с зарубежными интерпретациями. Такой анализ позволит выявить особенности национальных школ анимации, специфику художественного языка и интерпретационных стратегий в обращении к булгаковскому наследию. Фильм «Булгаковъ» насыщен аллюзиями на произведения мировой литературы и искусства, что создает богатое поле для междисциплинарных исследований в области интертекстуальности, рецепции и трансмедиа. Особый интерес представляет анализ способов интеграции литературных, музыкальных и визуальных кодов в анимационном нарративе. Перспективным направлением является исследование влияния анимационных экранизаций классической литературы на формирование читательской и зрительской культуры, а также на процессы литературного образования. Внимание может быть уделено анализу восприятия фильма разными возрастными и социальными группами.

Символический и философский пласт фильма заслуживает отдельного изучения в рамках культурологического и философско-эстетического анализа. В частности, интерес представляет исследование онтологических, эсхатологических и этических мотивов, реализованных средствами анимационного искусства.

В целом дальнейшее изучение фильма «Булгаковъ» может способствовать более глубокому осмыслению процессов взаимодействия литературы и анимационного искусства, а также расширению теоретических и методологических подходов к анализу современных анимационных произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Интервью с Игорем Хиловым. Будущее профессии: мастер-кукольник. URL: <https://achbd.media/a/master-of-puppets> (дата обращения: 11.05.2025).
2. Булгаков М. Князь тьмы. Полная история «Мастера и Маргариты». СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. 1120 с.
3. Булгаков до революции и после — в анимационном фильме Станислава Соколова. URL: <https://smotrim.ru/article/4441827> (дата обращения: 28.04.2025).
4. Галицкая И. Ключи даны! Шифры Михаила Булгакова. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. М.: Мол. Гвардия, 1989. 303 с.
5. Замлелова С.Г. Бриллиантовый треугольник Мастера. Литературный журнал «Москва». URL: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=19887> (дата обращения: 11.05.2025).
6. Знакомство с книгой Чайанова позволило Булгакову найти тему для книги, ставшей вершиной его творчества. URL: <https://gallerix.ru/news/lit/201511/znakomstvo-s-knigoy-chayanova-razvolilo-bulgakovu-nayti-temu-dlya-knigi-stavshey-vershinoy-ego-tvorchestva/> (дата обращения: 11.05.2025).
7. Кривуля Н.Г. Лабиринты анимации. Исследование художественного образа российских анимационных фильмов второй половины XX века. М.: Издательский дом «Грааль», 2002. 296 с.
8. Лосев В. Жизнеописание М. Булгакова в письмах и документах. Булгаков М. «Мне нужно видеть свет...»: дневники, письма, документы. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2021. 784 с.
9. Малоюкова Л. Сверхино. СПб.: Издательство Ассоциации анимационного кино «Умная Маша», 2013. 365 с.
10. Прокопенко И. Большая книга сакральной геометрии. Глубинная символика знаков и геометрических форм. М.: АСТ, 320 с.
11. Чайанов А.В. Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей Романтическая повесть, написанная ботаником Х., иллюстрированная фитопатологом У. / [А.В. Чайанов]. Репринт. изд. М.: Прометей, [б. г.] 63 с.
12. 10 кошек, оставивших след в литературе. URL: <https://lady.mail.ru/article/483881-10-koshek-ostavivshih-sled-v-literature/> (дата обращения: 05.05.2025).

REFERENCES

1. Interv'yu s Igorem Khilovym. Budushchaya professiya: master-kukol'nik [Interview with Igor Khilov. Future profession: master puppeteer]. Available at: <https://achbd.media/a/master-of-puppets> (Accessed 11 May 2025). (In Russ.)
2. Bulgakov, M. Knyaz' t'my. Polnaya istoriya "Mastera i Margarity" [Prince of Darkness. The Complete History of "The Master and Margarita"]. St. Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus Publ., 2021. 1120 p. (In Russ.)
3. Bulgakov do revolyutsii i posle — v animatsionnom fil'me Stanislava Sokolova [Bulgakov before and after the revolution — in the animated film by Stanislav Sokolov]. Available at: <https://smotrim.ru/article/4441827> (Accessed 11 May 2025). (In Russ.)
4. Galitskaya, I. Klyuchi dany! Shifry Mikhaila Bulgakova. Bulgakov M.A. Master i Margarita [The keys are given! Mikhail Bulgakov's ciphers. Bulgakov M.A. Master and Margarita]. Moscow, Mol. Gvardiya Publ., 1989. 303 p. (In Russ.)
5. Zamblelova, S.G. Brilliantovyy treugol'nik Mastera. Literaturnyy zhurnal "Moskva" [The Master's Diamond Triangle. Literary magazine "Moscow"]. Available at: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=19887> (Accessed 11 May 2025). (In Russ.)
6. Znakomstvo s knigoy Chayanova razvolilo Bulgakovu nayti temu dlya knigi, stavshey vershinoy yego tvorchestva [Acquaintance with Cha-yanov's book allowed Bulgakov to find a theme for the book, which be-came the pinnacle of his creativity]. Available at:

- [https://gallerix.ru/news/lit/201511 /znakomstvo-s-knigoy-chayanova-pozvolilo-bulgakovu-nayti-temu-dlya-knigi-stavshey-vershinoy-ego-tvorchestva/](https://gallerix.ru/news/lit/201511_znakomstvo-s-knigoy-chayanova-pozvolilo-bulgakovu-nayti-temu-dlya-knigi-stavshey-vershinoy-ego-tvorchestva/) (Accessed 11 May 2025). (In Russ.)
7. Krivulya, N.G. Labirinty animatsii. Issledovaniye khudozhestvennogo obraza rossiyskikh animatsionnykh fil'mov vtoroy poloviny XX veka [Labyrinths of animation. Research of the artistic image of Russian ani-mated films of the second half of the 20th century]. Moscow, Graal' Publ., 2002. 296 p. (In Russ.)
 8. Losev, V. Zhizneopisaniye M. Bulgakova v pis'makh i dokumentakh. Bul-gakov M. "Mne nuzhno videt' svet...": dnevniki, pis'ma, dokumenty [Bi-ography of M. Bulgakov in letters and documents. Bulgakov M. "I need to see the light...": diaries, letters, documents]. Moscow, KoLibri, Azbuka-Attikus Publ., 2021. 784 p. (In Russ.)
 9. Malyukova, L. Sverkhkino [Supercinema]. St. Petersburg, Izdatel'stvo As-sotsiatsii animatsionnogo kino "Umnaya Masha", 2013. 365 p. (In Russ.)
 10. Prokopenko, I. Bol'shaya kniga sakral'noy geometrii. Glubinnaya simvoli-ka znakov i geometricheskikh form [The Big Book of Sacred Geometry. Deep Symbolism of Signs and Geometric Forms]. Moscow, AST Publ., 320 p. (In Russ.)
 11. Chayanov, A.V. Venediktov, ili Dostopamyatnyye sobytiya zhizni moyey Romanticheskaya povest', napisannaya botanikom KH., illyustrirovannaya fitopatologom U [Venediktov, or Memorable Events of My Life A roman-tic story written by the botanist H., illustrated by the phytopathologist U]. [A.V. Chayanov]. Reprint. izd. Moscow, Prometey, [b.g.] 63 p. (In Russ.)
 12. 10 koshek, ostavivshikh sled v literature [10 cats that left their mark on literature]. Available at: <https://lady.mail.ru/article/483881-10-koshek-ostavivshih-sled-v-literature/> (Accessed 05 May 2025). (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **07.10.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **02.11.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **10.11.2025**



Особенности синхронизации музыкального и визуального рядов в ранней звуковой анимации

А.А. Плиев¹

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.
ORCID ID: 0009-0000-8435-8613
edanger60@gmail.com

АННОТАЦИЯ

Работа посвящена понятию «миккимаусинга» в контексте теории звукозрительных отношений. Автор разграничивает понимание термина как исторической технологии синхронного проектирования и как критической категории избыточной иллюстративности. Через анализ психофизиологии восприятия (синкрезис, изоморфизм) и эволюции производственных практик (от такт-листов к цифровому монтажу) исследуется трансформация миккимаусинга из технического стандарта в сознательный эстетический прием современного кинематографа.

ключевые слова

миккимаусинг, синкрезис, иллюстративность, синхронизация, мимезис, изоморфизм, такт-листы

для цитирования

Плиев А.А. Особенности синхронизации музыкального и визуального рядов в ранней звуковой анимации // Вестник ВГИК. 2026. Т. 18, № 1. С. 174–190.
<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-174-190>

¹ **Арсений Андреевич Плиев**
аспирант ВГИКа.

© А.А. Плиев, 2026

Features of Synchronization of Music and Visuals in Early Sound Animation

Arseniy A. Pliev¹

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

ORCID ID: 0009-0000-8435-8613

edanger60@gmail.com

ABSTRACT

The work is devoted to the concept of “micky-mousing” in respect to the interplay of sound and visuals. The author draws the line between understanding the term as a historical technology of synchronous design and criticizing it as excessive illustration. By analyzing the psychophysiology of perception (syncretism, isomorphism) and the evolution of production practices (from tact sheets to digital editing), the transformation of micky-mousing from a technical standard to a conscious aesthetic technique of modern cinema is explored.

keywords

mickmousing, syncretism, illustration, synchronization, mimesis, isomorphism, tact sheets

for citation

Pliev A.A. Features of Synchronization of Music and Visuals in Early Sound Animation. *Vestnik VGIK*, vol. 18, no. 1, 2026, pp. 174–190. (In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-174-190>

¹ **Arseniy Andreevich Pliev**

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

Одной из фундаментальных проблем звукозрительных отношений в кинофильме является вопрос синхронности и асинхронности визуального и аудиального рядов.

История поисков синхронизации звука и изображения восходит к самым ранним этапам существования кинематографа. Еще на рубеже XIX–XX веков Т. Эдисон («Кинетофон», 1895) и Л. Гомон («Хронофон», 1902) пытались механически объединить фонограф и кинопроектор, однако эти опыты не давали точного совпадения артикуляции и звука из-за отсутствия надежного звукового усиления и сложностей с синхронным запуском. Полноценная эра звукового кино началась лишь с появлением технологии записи звука на киноплёнку (оптическая фонограмма), что позволило жестко синхронизировать аудиодорожку с кадром. Знаковым рубежом стал выход фильма «Певец джаза» (1927), а технологическим эталоном синхронизации — анимационная картина Уолта Диснея «Пароходик Вилли» (1928), где движения персонажей и музыкальный ритм были соотнесены с математической точностью. Именно эта точность, достигнутая Диснеем, впоследствии стала основой для теоретических споров.

Применение диснеевской методики породило специфический художественный результат: звук начал буквально дублировать физическое действие на экране (удар барабана совпадает с шагом, глоссандо — с падением). Подобное прямолинейное соответствие звука и жеста создает эффект аудиовизуальной иллюстрации, при которой звуковой ряд фактически выступает информационным дубликатом изображения. Именно это свойство

ранней звуковой анимации¹ послужило почвой для возникновения термина «**миккимаусинг**». Важно подчеркнуть, что само понятие появилось не в недрах студии Диснея (авторы использовали сугубо технические определения), а возникло в профессиональной среде голливудских композиторов в 1930–40-х годов как внешняя, зачастую ироничная оценка этого эффекта.

Согласно Д. Голдмарку, профессору музыки в университете Кейс Вестерн Резерв, он получил популярность в начале 1930-х годов и образован от имени главного героя мультфильмов У. Диснея — мышонка Микки Мауса, его можно увидеть в «Пароходике Вилли» (1928). По словам Голдмарка, термин придумал продюсер Дэвид О. Селзник, «насмешливо уподобив партитуру М. Стайнера музыке из мультфильма про Микки Мауса. Эта фраза подразумевает не только то, что рассматриваемая музыка является упрощенной <...>, но также и то, что она передает зрителям слишком много информации: то есть музыка привлекает к себе внимание, описывая то, что происходит на экране» [10, с. 6]. Примечательно, что Селзник использовал это сравнение как инструмент критики против избыточности в игровом кинематографе. Однако именно эта негативная аналогия фактически закрепила термин в теоретической среде, дав общепринятое название одновременно и производственному методу Диснея, и целому направлению эстетической критики, направленной против тавтологии в кино.

Таким образом, миккимаусинг в современном научном дискурсе предстает

¹ Несмотря на этимологическое различие терминов «анимация» (одушевление) и «мультипликация» (умножение), в настоящей работе они используются синонимично. — *Прим. авт.*

как **двойственный феномен**: с одной стороны, это сложнейшая технология производства, характерная для периода классической анимации, а с другой — оценочная категория, фиксирующая предельную степень иллюстративности звукозрительной связи.

Цель настоящей работы — концептуально прояснить термин «миккимаусинг», отделив его значение как производственного стандарта (метода синхронного синтеза музыки и анимации) от теоретических интерпретаций его эстетического эффекта (иллюстративность, избыточность, тавтология и др.).

ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ И СЕМАНТИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ ВОСПРИЯТИЯ: ОТ СИНКРЕЗИСА К МУЗЫКАЛЬНОМУ ЖЕСТУ

Восприятие аудиовизуального единства в анимации базируется на фундаментальном психофизиологическом механизме, обеспечивающем автоматическую интеграцию звукового и визуального ряда. М. Шион, французский теоретик кино и звука, а также композитор экспериментальной музыки, вводит для обозначения данного феномена понятие **синкресис**² — спонтанное и когнитивно неизбежное ментальное слияние звукового и визуального события [9, с. 224].

Объективная реальность данного механизма подтверждается современными

2 Не стоит путать с понятием *синкретизм*. Подразумевается введенный М. Шионом термин *synchresis* (синхронизация + синтез) [9]. Соответственно, переводом является либо *синкресис* как транслитерация, либо *синхрез/синкрес* как лингвистическая калька (в настоящей статье выбран вариант *синкресис*). — Прим. авт.

нейрофизиологическими исследованиями. В частности, работа Ли и соавторов (2021) верифицирует тезис Шиона о «спонтанности» интеграции, демонстрируя способность мозга автоматически объединять асинхронные сигналы в единый перцептивный образ в рамках определенного временного окна интеграции (temporal window of integration, TWI) [6, с. 2]. Экспериментально доказано, что когнитивная система стремится сформировать целостное представление даже при наличии физической асинхронии между модальностями, что коррелирует с определением синкресиса.

Кроме того, эмпирические данные подтверждают роль каузальности (причинности) как организующего фактора синкресиса. В условиях высокой предсказуемости связи между визуальным действием и звуком (например, удар молотка) чувствительность к временным расхождениям возрастает, а окно интеграции сужается, то есть человек сильнее замечает отсутствие синхронности звука и изображения. При этом, как показывают исследования Ли, в речи мы более терпимы к асинхронности, чем в физических действиях, потому что обработка речи — более сложный процесс, требующий перераспределения нейронных ресурсов (Dynamic Reweighting Model, DRM) между первичными сенсорными зонами и ассоциативными областями коры (например, верхней височной бороздой), что позволяет мозгу активно нивелировать сенсорные разрывы для создания иллюзии синхронности [6, с. 9].

Таким образом, синкресис представляет собой не умозрительный эстетический конструкт, а верифицируемый психофизиологический процесс, выступающий

базовым условием возникновения эффекта миккимаусинга.

Для предотвращения распада автоматического механизма в непрерывном потоке необходимы **точки синхронизации** — моменты идеального совпадения, опорными элементами восприятия, своего рода пунктуацией внутри сцены. В качестве подобных ориентиров могут выступать «точки схода» (финальный аккорд сцены, где звук и изображение соединяются), «физические акценты» (синхронизация удара за счет громкости фортиссимо) или «двойной разрыв» (одновременная монтажная склейка звука и изображения). Точки синхронизации создают жесткую темпоритмическую структуру, позволяя глазу структурировать ирреальное движение [9].

Если точки синхронизации задают временную структуру сцены, то характер заполнения этого времени определяется типом аудиовизуального подобия. В этом контексте важно сопоставить понятия **кинетического изоморфизма**³, описываемого М. Шионом, и **траекторного мимезиса**⁴, введенного П. Салливаном.

М. Шион описывает этот тип связи как изоморфизм, понимая под «формой» не материальное воплощение действия (физические параметры звучания), а исключительно его кинетические характеристики — направление и скорость.

3 **Изоморфизм** (от др.-греч. ἴσος — «равный» и μορφή — «форма») — это понятие, обозначающее соответствие между структурами двух различных систем, при котором свойства, связи и отношения элементов одной системы сохраняются в другой. — *Прим. авт.*

4 **Мимезис** (или мимесис, от др.-греч. μίμησις — «подражание», «подобие») — эстетический принцип, обозначающий подражание искусства действительности или воспроизведение реальности в художественных образах. — *Прим. авт.*

В этой логике подъем вверх и ускорение ассоциируются с повышением тональности, а спуск и замедление — с понижением. Для терминологической точности целесообразно использовать уточняющий термин **кинетический изоморфизм**. Именно этот механизм, в сочетании с базовым синкрезисом, является фундаментом миккимаусинга: музыкальное движение буквально дублирует кинетику визуального объекта, создавая эффект полного слияния [9, с. 121].

Исследователь П. Салливан, развивая эту мысль на материале телевизионной анимации (Ханна-Барбера), вводит понятие **траекторного мимезиса**. Если в диснеевской эстетике изоморфизм служит для органического синтеза, где звук соразмерен плавному визуальному движению и наполняет его дополнительным объемом, то траекторный мимезис *восполняет* отсутствие самого движения. В условиях лимитированной⁵ анимации, где движение скудно и дискретно, звук «достраивает» траекторию, которую экономически невозможно нарисовать. Например, свист падающего тела создает ощущение полета, хотя визуально персонаж может просто исчезнуть за краем кадра. Это позволяет многократно использовать одни и те же звуковые эффекты (то, что потом сформируется в практику работы с фонотеками), так как, например, один и тот же «свист» имитирует универсальную траекторию, подходящую и для летящего героя, и для скользящей тарелки.

5 Лимитированная или ограниченная анимация — метод, предполагающий значительное сокращение количества оригинальных фаз движения (например, использование одного рисунка для нескольких кадров вместо покадровой отрисовки) [12]. — *Прим. авт.*

Салливан противопоставляет этот прием «**музыкальному мимезису**» (тем, что автор и называет, собственно, миккимаусингом), который требует полной ритмической синергии и плавности визуального ряда. Попытка применить диснеевский миккимаусинг к ограниченной анимации приводит лишь к комическому подчеркиванию ее недостатков.

Идея «ритмической синергии» и «музыкального мимезиса», описанная Салливаном, находит свое теоретическое углубление в понятии **музыкального жеста**. Если Салливан фиксирует сам факт ритмического единства плавного движения и музыки, то концепция жеста объясняет *природу* этого единства, переводя разговор с механики совпадения на его энергетическое качество. Исследователь Т.А. Сапегина развивает понятие музыкального жеста, введенного американским музыковедом Р. Хаттенем, как энергетического импульса, объединяющего ритм, тембр, динамику и артикуляцию. Музыкальный жест — это не отдельные ноты, целостное интонационное «высказывание», которое развивается во времени. Зритель воспринимает движение персонажа как естественное (живое) лишь в том случае, если визуальная форма совпадает с энергией музыкального жеста. «При этом музыкальный жест обладает рядом свойств, которые очень важны в контексте нашей темы: он вызывает прямые ассоциации с физическими движениями, а также передает определенный психологический аффект» [2, с. 15]. Например, стаккато в музыке — это не просто короткие звуки, это жест отрывистости, импульсивности; когда анимированный персонаж прыгает именно такими же отрывистыми движениями, возникает эффект полного соот-

ветствия, как будто персонаж порождает эту музыку изнутри.

Концепция жеста в анимации обнаруживает глубокую теоретическую преемственность с идеями С.М. Эйзенштейна, который значительно раньше Сапегиной сформулировал принципы звукозрительного единства. То, что в современных исследованиях трактуется как «визуализация музыкального жеста», созвучно эйзенштейновскому определению «общего жеста» — единого импульса, лежащего в основе и музыкального, и пластического построения. Для Эйзенштейна жест выступает «свернутой мизансценой», разворачивающейся в пространстве кадра [4, с. 343]. Эйзенштейн утверждает необходимость поиска «звукозрительных эквивалентов», рожденных из единой эмоции. В этом контексте диснеевский метод предстает не как механическое дублирование, а как воплощение эйзенштейновского принципа: нахождение графического контура, который по своей внутренней динамике эквивалентен «интонационному жесту» музыки. Именно поэтому Эйзенштейн называл Диснея «непревзойденным гением» — не за то, что тот досконально синхронизировал каждый кадр, а за то, что он создавал **звукозрительные эквиваленты**, находил в музыке внутренний жест и облекал его в графические формы [1, с. 71; 5, с. 425].

Это органическое единство, достигаемое через жест, подводит к онтологической сущности анимации — анимистическому мирозерцанию. Н.Г. Кривуля, российский киновед, теоретик анимации, художник и педагог, анализируя природу этого феномена, обращается к идеям Эйзенштейна, который прямо утверждал: «Сама, если угодно, идея animated cartoon есть как бы прямое воплощение

метода анимизма» [3, с. 244]. В анимации, базирующейся на архаическом принципе надления неживой материи душой, музыка берет на себя роль этой «души» или «воли», становясь волевым признаком жизнедеятельности объекта. Персонаж жив, пока он движется в ритме этой внешней силы. Тотальная синхронизация у Диснея, таким образом, служила не просто комическому эффекту, а убедительности одушевления: музыка диктовала жизнь мертвой материи, заставляя зрителя верить в реальность происходящего [1, с. 88].

ТЕХНОЛОГИЯ: ОТ ИМПРОВИЗАЦИИ К АРХИТЕКТУРЕ ВРЕМЕНИ

Для проведения критического анализа термина «миккимаусинг» необходимо понять, что этот феномен не был исключительно эстетическим выбором. Он являлся прямым следствием конкретных технологических решений, направленных на тотальный контроль над временем и материей фильма.

Феномен миккимаусинга не был изолированным явлением, возникшим исключительно с появлением звукового кинематографа. Его корни уходят глубоко в традиции массовой культуры конца XIX — начала XX века. Как отмечает Н.Г. Кривуля, ранняя анимация (до 1908 года) не имела четкого статуса и часто воспринималась как «оптический аттракцион» или «трюковая фильма» (trickfilm) в программах варьете и мюзик-холлов [1, с. 104]. В этой среде визуальный ряд всегда был вторичен по отношению к звуковому или сценическому контексту. Т.А. Сапегина указывает на прямую генеало-

гическую связь анимации с жанром «иллюстрированных песен» (illustrated songs), где слайды сменялись строго в ритме живого исполнения вокалиста. Именно здесь был заложен «генетический код» будущего миккимаусинга: первичность звукового ряда, диктующего темп смены изображений [2, с. 21].

Этот принцип «внешнего драйвера» находит теоретическое обоснование в концепции одушевления. В ранних скетчах изображение само по себе было «мертвой материей». Музыка или голос артиста выполняли функцию той самой «волевой жизнедеятельности» (по А.Н. Веселовскому), которая превращала статичную картинку в живое событие [1, с. 88].

В эпоху немого кино эта связь поддерживалась практикой таперов, которые использовали специальные сборники (cue sheets) с фрагментами музыки, классифицированной по настроению (Agitato, Misterioso) [2, с. 41]. Однако «живая» синхронность тапера всегда оставалась приблизительной — это была синхронность реакции, а не структуры. П. Салливан подчеркивает, что именно стремление музыкантов продемонстрировать виртуозность, пытаясь «поймать» каждое движение на экране, часто приводило к комическому эффекту, ущербному для драматического смысла. Таким образом, ранний, «стихийный» миккимаусинг часто был результатом исполнительской импровизации [12, с. 33].

С развитием технологий записи звука и синхронизации его с изображением возникали разнообразные системы звукового кино. В конце 1920-х годов голливудский продюсер П. Пауэрс убеждает У. Диснея использовать систему звукового кино «Пауэрс Синефон» (изначальный изобретатель — Ли де Форест) [7, с. 156].

Переход к звуковому кино потребовал радикальной смены парадигмы. У. Дисней осознал, что для анимации звук нельзя просто записать вместе с изображением (как в игровом кино) — его нужно **сконструировать**.

Г. Беллер утверждает, что анимация является «истинно немым» (*genuinely silent*) видом искусства. В отличие от игрового кино, где камера фиксирует реальность вместе с ее акустическим следом (голосами, шумами площадки), анимация рождается в абсолютной тишине. У нее отсутствует «первичный звук» и аудиальные референсы реальности. Возникающий вакуум требует не фиксации, а тотального конструирования звукового мира. Подобная искусственность делает музыкальную иллюстрацию (миккимаусинг) органичным решением: нарисованному миру необходим сконструированный звук [8, с. 540].

Искусствовед Л. Джейкобс в книге, посвященной изменению темпоритма фильмов с приходом звука, развивает данную мысль, отмечая парадокс: уникальное преимущество анимации заключалось именно в исходной «немоте». В то время как раннее игровое кино было сковано громоздкой техникой синхронной записи на площадке, анимационный звук был абсолютно свободен и «рукотворен». Его можно было создавать в студийных условиях, добиваясь невозможной для живых актеров выразительности. Высокая степень контроля обеспечивалась сложной системой предварительной подготовки, позволявшей объединить «музыку, [звуковые] эффекты и реплики в рамках одной непрерывной сессии записи» [11, с. 59].

Чтобы реализовать этот потенциал свободы, требовался инструмент стро-

жайшего контроля. Ключевым технологическим прорывом стал метод синхронизации, предложенный У. Джексоном — аниматором, который в процессе работы над «Пароходиком Вилли» взял на себя роль музыкального архитектора.

Суть метода заключалась в математической координации времени с помощью метронома. В своих воспоминаниях Джексон описывает, как происходил поиск темпа: он играл на губной гармошке мелодии (например, «Пароходик Билл»⁶), подбирая скорость метронома, пока Уолт Дисней на слух не утверждал идеальное сочетание музыки с воображаемым действием. Зная, что пленка движется со скоростью 24 кадра в секунду, они устанавливали жесткую пропорцию: сколько кадров приходится на один удар метронома (например, 12, 16 или 8 кадров). Таким образом, темп будущей музыки и скорость анимации определялись одновременно и становились единой математической константой еще до начала производства [2, с. 216].

Анимация создавалась **циклическими последовательностями** (часто по 32 кадра), которые идеально синхронизировались с музыкальными долями и тактами. Внутри цикла движения персонажей (шаги, прыжки) делились на фазы, кратные этим долям: некоторые движения равнялись всему циклу, другие — половине или четверти, что структурно напоминало длительности нот в музыке (целые, половинные, четвертные). Это создавало ритмический узор, где визу-

6 Steamboat Bill («Пароходик Билл») — популярная американская песня 1910 года, музыка к которой была написана водевильным дуэтом братьев Лейтон, а текст — Реном Шилдсом. На ее основе в 1928 году вышел первый звуковой мультфильм студии Дисней «Пароходик Вилли». — *Прим. авт.*

альный ритм был зеркальным отражением музыкального. В случаях, когда анимация требовала чуть больше времени, а музыку невозможно было растянуть на целый такт, композиторы шли на хитрости, вставляя лишние доли — своего рода музыкальные замедления (ферматы), чтобы «подогнать» партитуру под пластическую необходимость [11, с. 63].

Главным инструментом этой технологии стали так называемые тактовые, макетные или монтажные листы (bar sheets, layout sheets, exposure sheets). Этот документ объединял музыкальную структуру и сценарное действие. В них, вместо нотного стана, использовалась сетка из прямоугольников (см. рис. 1), где каждый такт и доля были привязаны к конкретным кадрам и где отмечались все важные для темпоритма детали (монтажные склейки, реплики, музыкальные партии). Тактовый лист был главным документом и способом **одновременного** планирования музыки и анимации. Это позволяло аниматорам, работающим над разными сценами изолированно, точно знать, на какой доле музыкального такта происходит их действие, просто сверившись с листом.

Важно отметить, что на заре звуковой анимации студии не обладали возможностью монтажа и многоканального сведения. Звук и изображение разрабатывались одновременно (симультанно), но физически создавались раздельно. Музыка часто записывалась уже *после* того, как анимация была готова или находилась в черновом варианте. Это ставило перед командой невероятную техническую задачу: записать все звуковые компоненты (музыку, голоса и шумы) **вживую за одну сессию**. Весь оркестр, актеры и шумовые оформители должны были работать как единый организм, если исполнитель опаздывал

с ударом в колокол хотя бы на долю секунды, всю многоминутную сессию приходилось начинать заново.

Для обеспечения необходимой точности использовались визуальные маркеры. Дирижер следил за пульсирующей линией на пленке или использовал клик-трек (сигнал метронома в наушниках), который позволял оркестру играть в строгом темпе, заданном еще на этапе такт-листов [2, с. 33].

Применение данной технологии позволило трансформировать механическое «попадание в ритм» в то, что Т.А. Сапегина называет **визуализацией музыкального жеста**. Аниматор, ограниченный тактовой сеткой, не просто рисовал движение — он переводил энергетический импульс музыки (акцент, паузу, ритмический рисунок) в физическую пластику персонажа [2, с. 95–96].

В представленном контексте точно синхронизированная с анимацией музыка представляла собой не просто технологическое новшество, а качественно новое зрелище, поразившее аудиторию 1920-х годов. Ранние звуковые мультфильмы Диснея эстетически соответствовали привычному для зрителей восприятию живого музыкального сопровождения немых фильмов (традиция водевиля и таперов), но при этом были выполнены на совершенно новом техническом уровне. Как отмечает историк анимации М. Барьер, Дисней «задал модель того, каким должен быть звуковой мультфильм — то есть фильмом, в котором доминирует музыка», в то время как другие студии были вынуждены принять эту модель как индустриальный паттерн, пытаясь воспроизвести его с переменным успехом [7, с. 156]. Технология тотальной синхронизации мгновенно стала отраслевым

стандартом, превратившись в обязательный элемент коммерческого успеха.

Технология, разработанная в студии Диснея, принципиально отличается от подхода, доминирующего в игровом кинематографе. Эту разницу точно фиксирует Г. Беллер, вводящий различие между **предварительным** планированием музыки (*prescoring*) и **последующим** озвучиванием (*by-the-scene composition*). При этом сам Беллер рассматривает миккимаусинг широко — как любую форму поддерживающей музыки (*underscoring*), синхронизированной с изображением, независимо от того, как именно эта синхронность была достигнута. Однако для понимания эстетической природы диснеевского метода это технологическое различие является решающим [8, с. 541].

В модели Диснея, основанной на **предварительном** планировании, звук и изображение рождаются из единого импульса. Такт-лист здесь выступает как своего рода «контракт» между музыкой и анимацией, заключенный еще до их физического воплощения. Это обеспечивает аудиовизуальный синкретизм высшего порядка, который зритель воспринимает как естественную, «природную» связь. В этой системе координаты звука и изображения не просто совпадают во времени — они структурно идентичны. Леа Джейкобс подчеркивает, что изобретательность ранних звуковых мультфильмов «основывается именно на талантливом синтезе музыки и движения, а не на простом музыкальном мимезисе»⁷

⁷ Здесь имеется в виду просто музыкальное подражание, а не музыкальный мимезис в понимании П. Салливана. Для него музыкальный мимезис — это полное совпадение музыки и анимации в мультфильмах Диснея, в отличие от траекторного мимезиса, свойственного ограниченной анимации. — *Прим. авт.*

экранному действию» [11, с. 66]. Как отмечает Н.Г. Кривуля, здесь доминирует изобразительно-повествовательная логика, где аудио и видео сплавлены в неразрывное органическое целое [1, с. 22–23].

В модели **последующего** озвучивания, характерной для игрового кино и многих поздних анимационных студий, музыка пишется «поверх» уже готового монтажа. Композитор здесь выступает в роли оформителя, накладывая внешний ритм на визуальное действие, которое формировалось независимо и развивалось по своим внутренним законам. Само по себе использование закадровой музыки — стандартная практика кинематографа; чаще всего ритмическое взаимодействие музыки и изображения ограничивается общим хронометражем и изредка — синхронным акцентированием отдельных драматургических или визуальных ключевых точек [8, с. 541]. Подобные редкие проявления синхронизации Шюон называл «точками синхронизации». Однако проблема возникает, когда композитор пытается достичь диснеевской плотности синхронизации.

Описанный эффект и породил **«критическое»** значение термина. Не случайно Дэвид О. Селзник впервые использовал слово «миккимаусинг» не по отношению к мультфильмам, а применительно к музыке М. Стайнера — одного из основоположников закадрового музыкального сопровождения (*underscoring*). Селзник критиковал чрезмерную, почти карикатурную старательность музыки в драматическом контексте, где непрерывная синхронизация разрушает серьезность повествования, придавая действию нежелательный комический оттенок. Если в комедии такая избыточность органична как наследие водевиля, то в драме

она воспринимается как фальшь. Таким образом, «истинный» миккимаусинг — это результат симультанного рождения (по Диснею), тогда как его критикуемые формы — чаще всего эффект неудачной адаптации этой эстетики в игровом кино.

Таким образом, двойственная природа термина «миккимаусинг» объясняется различием производственных методов и жанровых задач. Синхронизация, достигаемая в анимации Диснея за счет предварительного (одновременного) проектирования звука и изображения, воспринимается зрителем как органичное свойство анимационной среды. В игровом же кино попытка воспроизвести этот эффект методом последующего озвучивания часто приводит к ощущению искусственной избыточности, особенно в драматических сценах. Следовательно, эстетическая ценность приема определяется соответствием технологии создания материала его художественному контексту.

Однако внедрение жестких технологий планирования имело последствия не только для процесса производства, но и для самой художественной ткани произведения. Система тотальной синхронизации неизбежно трансформировала природу звука и характер анимационного персонажа, сформировав уникальную «музыкальную вселенную» ранней анимации.

Первым следствием этой технологии стала **«музыкализация» звуковой среды**. Из-за отсутствия технических возможностей для многоканального сведения в ранний период все звуковые элементы — музыка, диалоги и шумы — должны были записываться одновременно согласно музыкальной партитуре. Подобные условия вынуждали имитировать бытовые звуки средствами оркестра:

удар превращался в акцент барабана, падение — в глissандо флейты. В результате реалистичное звучание вытеснялось музыкальной имитацией не столько по художественному замыслу, сколько по производственной необходимости. Т.А. Сапегина отмечает, что именно эта практика способствовала формированию Cartoon Canon — набора устойчивых аудиальных клише, где фрагменты классической музыки (например, увертюры Россини или вагнеровский «Полет валькирий») превращались в своеобразный «реквизит», мгновенно кодирующий ситуацию погони или битвы [2, с. 47].

Вторым, не менее значимым следствием стала **«машинизация» персонажа**. В условиях тотально музыкальной среды герой неизбежно утрачивал психологическую автономию, превращаясь в функцию ритма. Н.Г. Кривуля определяет этот тип героя как **«персонажа-вещь»**, чьи действия полностью детерминированы жесткой сеткой тактового листа. Такая механистичность идеально иллюстрирует концепцию комического А. Бергсона — «живое, покрытое механическим». Персонаж перестает быть субъектом собственной воли; он становится марионеткой, чья «жизнь» (движение) жестко синхронизирована с внешним музыкальным импульсом, что превращает его в своеобразный «живой механизм» [1, с. 238]. П. Салливан также характеризует миккимаусинг через набор антитез классическому нарративу: «комический акцент, прерывистая темпоральность, антинарратив и антипсихологичность» [12, с. 23].

Таким образом, диснеевский миккимаусинг представляет собой пример индустриализации искусства, где рациональный расчет (такт-листы) парадоксальным образом служит иррациональ-

ной цели — созданию иллюзии «живой души» (анимизм). Технология тактовых листов не просто обеспечила синхронизацию, она стала краеугольным камнем всей эстетики ранних звуковых мультфильмов.

Однако сама по себе синхронность остается лишь инструментом художественной выразительности. Эффект органического единства, достигаемый в работах Диснея, обусловлен тем, что жесткая технологическая схема была интегрирована в сложную семантическую структуру: внешнее движение персонажа совпадало с внутренней динамикой музыкального жеста. Именно эта смысловая многослойность отличает диснеевский метод от механической тавтологии. Для выявления природы этого различия необходимо перейти от анализа технологии производства к исследованию семантических уровней звукозрительного взаимодействия.

ТРАНСФОРМАЦИЯ МИККИМАУСИНГА: ОТ КЛАССИЧЕСКОЙ ТЕХНОЛОГИИ К ЦИФРОВОМУ СИНТЕЗУ

Проведенный ранее анализ показал, что технология тотальной синхронизации, основанная на использовании такт-листов, создавала специфический эстетический эффект органического единства звука и изображения. В рамках ранней диснеевской анимации этот эффект воспринимался как естественное свойство «рисованного мира», где музыка и движение имеют общую природу. Однако с развитием кинематографа и усложнением производственных процессов эта технология начала эволюционировать,

а ее эстетический эффект стал интерпретироваться по-разному в зависимости от жанрового контекста.

К середине 1930-х годов в студии Диснея наблюдается трансформация художественного подхода. Тотальная, ежесекундная синхронизация уступает место более избирательному взаимодействию, где музыка и анимация по-прежнему объединены общим темпоритмом, но связь между ними становится более гибкой и выразительной. Это позволило составлять акценты, синхронизируя не каждое движение, а ключевые смысловые моменты. Миккимаусинг перестал быть вездесущим фоном, начав доминировать в специфических эпизодах — диететических музыкальных номерах и танцах, где его природа была сюжетно оправдана. Кроме того, была решена проблема монотонности, часто ставившаяся в упрек методу: использование более крупных музыкальных единиц и ритмическое усложнение сделали движение персонажей более изобретательным, избавив его от механистичности. Симптомом этой трансформации стало обращение к технике ротоскопирования и использования референсов с живыми актерами [11, с. 107].

В фильме «Белоснежка и семь гномов» (1937) главная героиня создавалась именно с использованием техники ротоскопирования, что придавало ее движениям реалистическую плавность, несовместимую с карикатурной пластикой ранних персонажей. Примечательно, что наиболее яркие сцены с жесткой музыкальной синхронизацией в этом фильме связаны именно с гномами — персонажами комического типа, сохранившими условную, анимационную природу движения. Реалистичная героиня требовала иного, менее детерминированного звукового ре-

шения. Таким образом, в рамках одного фильма начинают сосуществовать два режима движения и, соответственно, два порога уместности точной синхронизации. Данное разделение свидетельствует о внутреннем изменении метода такт-листов в самой студии Диснея, уходящей от тотальности приема.

Параллельно с изменениями в анимации происходила трансформация самой звуковой материи. С развитием технологий звукозаписи стало возможным изолировать отдельные звуки, записывая их независимо от оркестра и изображения. Это принципиально изменило производственную логику: если в ранний период звук был единым, симультанным перформансом, то теперь он разделился на функциональные слои (музыка, диалоги, шумы), каждый из которых мог создаваться и редактироваться отдельно.

Экономическая необходимость телевизионной эпохи, особенно в рамках студии Hanna-Barbera, превратила эту технологическую возможность в новый стандарт. В условиях жестких графиков, когда на озвучивание эпизода отводилось всего пару дней, запись уникальных шумов под каждое действие стала непозволительной роскошью. Решением стало создание звуковых библиотек, выросших из архивов MGM и пополняемых оригинальными разработками звукорежиссеров. Звук окончательно перестал быть «живой» реакцией на событие и превратился в объект хранения и многократного использования. Один и тот же записанный эффект — будь то характерный ритм на бонго или свист — начал кочевать из серии в серию, формируя уникальный аудиобрендинг студии. Этот процесс поддерживался уже описанной логикой траекторного мимезиса: поскольку звук

имитировал не материальную фактуру конкретного объекта, а характерную траекторию его движения. Таким образом, библиотека стала не просто архивом, а инструментом предельной унификации, где связь звука с уникальной партитурой сцены была окончательно разорвана в пользу эффективности и узнаваемости.

К середине XX века термин «миккимаусинг» окончательно расщепляется на два независимых значения, которые необходимо строго различать в научном дискурсе.

Во-первых, **миккимаусинг как производственный метод** представляет собой историческую технологию одновременного проектирования музыки и анимации с использованием такт-листов, характерную для ранней звуковой эры. Примеров тотальной синхронизации такого типа становится все меньше, и в этом значении термин приобретает историческую коннотацию.

Во-вторых, **миккимаусинг как аналитическая категория** фиксирует тип звукозрительных отношений, при котором музыка или звуковые эффекты точно соответствуют визуальному движению независимо от способа производства. В рамках подобного подхода понятие используется как в критической (обозначение избыточности), так и в нейтральной коннотации.

Существуют пограничные зоны, где различие между методом и эффектом стирается. Ярким примером является **визуализация музыки** (эксперименты О. Фишингера, «Фантазия» [1940] Диснея). Формально здесь музыка первична и существует автономно, однако технологический подход к синхронизации сближает этот жанр с миккимаусингом. Аналогичная ситуация наблюдается

в мюзиклах и танцевальных номерах, где музыка структурирует визуальное действие, но не иллюстрирует его извне, а является его внутренней логикой.

В игровом кино миккимаусинг чаще всего используется в негативном смысле — как ярлык для навязчивой иллюстративности, созданной методом последующего написания музыки под готовый монтаж. Однако в современном кинематографе существуют примеры, где миккимаусинг реабилитируется как сознательный художественный прием, приближающий игровое кино к анимационной пластике.

В фильмах Э. Райта («Скотт Пилигрим против всех», 2010; «Малыш на драйве», 2017) хореография перестрелок, движение камеры и ритм монтажных склеек жестко синхронизированы с музыкальным треком, превращая фильм в непрерывный кинетический аттракцион. Иной подход демонстрирует У. Андерсон («Королевство полной луны», 2012; «Отель “Гранд Будапешт”», 2014), где миккимаусинг реализуется не столько через съемку под фонограмму, сколько через филигранный монтаж, подчиняющий действие музыкальной энергии. В фильме «Безумный Макс: дорога ярости» (2015) Дж. Миллера подход к производству вплотную приближается к анимационному: фильм разрабатывался через сверхдетальные раскадровки, фактически заменяющие сценарий и напоминающие аниматик. Это позволило создать ритмическую партитуру экшна, где визуальное действие, музыка и эффекты сливаются в единый звуковой поток. В сцене бойни в церкви из фильма «Kingsman: секретная служба» (2014) М. Вона музыка определяет общую динамику хаоса, хотя и не синхронизирует каждый удар.

Во всех этих случаях чувствуется некая анимационная, формотворческая динамика: режиссер управляет реальностью так же тотально, как аниматор — рисованным миром.

Важно отметить, что аналитическое значение миккимаусинга фиксирует совпадение уровней звука и изображения — будь то физическое движение, его ощущение или эмоциональное настроение. Контрапункт же, напротив, основан на расхождении этих уровней.

Даже при жесткой метрической синхронизации может возникать эффект контрапункта. Г. Беллер отмечает, что миккимаусинг и контрапункт не являются взаимоисключающими полюсами, а могут взаимодействовать [8, с. 542]. Например, в фильме «Пинк Флойд: стена» (реж. А. Паркер, 1982) сцена с марширующими молотками синхронизирована с музыкой (Waiting for the Worms) с предельной точностью. Однако здесь синхронность работает не на комический эффект, а на создание образа бездумной, гипнотической механистичности тоталитаризма. В данном случае нарочитая синхронность используется для создания смыслового разрыва (контрапункта), что выводит этот пример за рамки миккимаусинга как простой иллюстративности.

Развитие цифровых технологий парадоксальным образом замыкает исторический круг, возвращая условия для симультанного проектирования, характерного для эпохи такт-листов, но уже на уровне индивидуального авторства. Если в классической индустрии такт-лист служил инструментом координации разделенного труда (композитора и аниматоров), то современный инструментарий позволяет одному человеку полностью контролировать и визуальный, и звуковой ряд,

объединяя эти роли в едином творческом процессе. Если контрапункт строится на смысловом разрыве между медиумами, то такая цифровая симультанность вновь стремится к их абсолютному слиянию, но уже на новом уровне материальности. Примером подобного синтеза служат работы независимого австралийского веб-аниматора Ф. Колгрейва, чьи сюрреалистические фильмы (*Throat Notes*⁸, (2020; *DONKS*⁹, 2023), собирающие многомиллионную аудиторию, демонстрируют предельное сближение звукового дизайна и музыки.

В фильме *Throat Notes*, описывающем сюрреалистическую повседневность фантастических существ, принципы диснеевского миккимаусинга переосмысляются через буквальную визуализацию звука. Источником звучания у персонажей является мерцающая звезда в горле — графическая репрезентация формы звуковой волны. Сцена, где один из героев использует изъятую у лягушки «звезду» как модуль синтезатора, обнажает технологическую природу звукоизвлечения, превращая ее в часть диегезиса. Еще более радикально этот метод раскрывается в фильме *DONKS*, где абсурдные биологические циклы существ, собранных из визуального «мусора» (повседневных предметов, фрагментов изображений), не просто иллюстрируются музыкой, а сами генерируют ее. Оживленная материя самоорганизуется в ритмические структуры: звуковые и визуальные фрагменты нанизываются друг на друга, сме-

шиваются и рекурсивно повторяются, создавая сложные фрактальные паттерны. Колгрейв активно использует узнаваемые звуковые клише, отсылающие к звуковым библиотекам MGM, но помещает их в контекст организованного хаоса, где эффекты эха и зацикливания превращают разрозненные шумы в единую волнообразную музыкальную ритмическую ткань. Подобная организация материала представляет собой пример классического диснеевского миккимаусинга, воплощенного в рамках современных технологий.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Деконструкция термина «миккимаусинг», проведенная в данном исследовании, обнаруживает два независимых значения, смешение которых создает устойчивое терминологическое напряжение в теории кино и анимации.

Во-первых, необходимо выделять **миккимаусинг как производственный метод** — историческую технологию, сформированную на студии Уолта Диснея в конце 1920–1930-х годов. Она базируется на принципе (одновременного) проектирования музыки и анимации, где визуальное движение и звуковой ритм координируются на стадии планирования с использованием такт-листов и системы метрономической записи. В этом значении миккимаусинг — не просто эстетический эффект, а сложный инженерно-творческий процесс, создающий структурное единство аудиовизуальной ткани.

Во-вторых, следует рассматривать **миккимаусинг как аналитическую категорию** — описательный термин, фиксирующий специфический тип звукозрительных отношений, при котором

8 «Горловые ноты», или «Горловые заметки». — *Прим. авт.*

9 «БДУМСЫ» — название отсылает к онomatопее глухого, перкуссионного звука («donk»), из ритмического повторения подобных звуков строится музыкальная ткань фильма.

музыка или звуковые эффекты вступают в жесткое метрическое или кинетическое соответствие с визуальным действием. В этом смысле термин функционирует независимо от технологии производства и может применяться как к анимации, так и к игровому кинематографу.

Дэвид О. Селзник, известный голливудский продюсер, в критическом контексте применил отсылку к диснеевскому методу для осуждения избыточной синхронизации в игровом кино, что породило терминологическую путаницу в кинокритике. В результате понятие «миккимаусинг» стало обозначать одновременно и новаторскую технологию производства, и поверхностную оценку слишком буквального, тавтологичного звукового решения.

Вместо попыток окончательно очертить границы «зонтичного» термина, для современного исследователя продуктивнее перейти к использованию более точных аналитических инструментов, позволяющих дифференцировать рассматриваемые явления по трем основаниям:

1. Технология производства: разделение на методы одновременного проектирования (характерного для классической анимации и некоторых авторских проектов) и методы последующего написания музыки под готовый монтаж.

2. Тип звукозрительного подобию:

- *кинетический изоморфизм* — соответствие звука траектории и скорости движения;
- *траекторный мимезис* — использование звука для восполнения отсутствующего или редуцированного движения;
- *эмпатическая музыка* — соответствие звукового ряда не физическому действию, а эмоциональному состоянию сцены.

3. Драматургическая функция: разграничение иллюстративного соответствия (где звук дублирует изображение) и контрапункта (где жесткая синхронизация используется для создания смыслового разрыва).

Такой подход позволяет сохранить историческую точность в описании технологии синхронизации, разработанной в студии Диснея, и избежать оценочной двусмысленности при анализе звуковых решений в широком контексте аудиовизуальных искусств. Это особенно актуально в условиях современной цифровой среды, где инструменты производства вновь сближают роли аниматора и композитора, возвращая актуальность принципам симультанного проектирования на качественно ином уровне художественного синтеза.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кривуля Н.Г. Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых аниматографий: дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 2009. 495 с.
2. Сапегина Т.А. Классическая музыка в американской и европейской анимации первой половины XX века: дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2024. 216 с.
3. Эйзенштейн С.М. Дисней. М.: Наука, 1985. 48 с.
4. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. 567 с.
5. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 3. 672 с.
6. Audio-Visual Causality and Stimulus Reliability Affect Audio-Visual Synchrony Perception / S. Li [et al.] // *Frontiers in Psychology*. 2021. Vol. 12. P. 1–12. DOI: 10.3389/fpsyg.2021.681125.

7. Barrier J.M. *Hollywood Cartoons: American Animation in Its Golden Age*. N. Y.: Oxford University Press, 2010. 648 p.
8. Beller H. Between the poles of Mickey Mousing and Counterpoint, Siegfried Zielinski, Peter Weibel (eds.). *Flusseriana: An Intellectual Toolbox*, Köln, Walther König, 2015. P. 536–553.
9. Chion M. *Audio-Vision: Sound on Screen*. N. Y.: Columbia University Press, 2001. 239 p.
10. Goldmark D.I. *Tunes for 'Toons: Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley: University of California Press, 2005. 225 p.
11. Jacobs L. *Film Rhythm After Sound: Technology, Music, and Performance* / L. Jacobs. Oakland: University of California Press, 2015. 266 p.
12. Sullivan P. *Hanna-Barbera's Cacophony: Sound Effects and the Production of Movement // Animation*. 2021. Vol. 16. № 1–2. P. 21–35. DOI: 10.1177/17468477211024346.

REFERENCES

1. Krivulya, N.G. *Evolutsiya khudozhestvennykh modeley v protsesse razvitiya mirovykh animatografy* [Evolution of Artistic Models in the Development of World Animation]: diss. ... doc. arts. Moscow, 2009, 495 p. (In Russ.).
2. Sapegina, T.A. *Klassicheskaya muzyka v amerikanskoj i evropejskoj animatsii pervoy poloviny XX veka* [Classical Music in American and European Animation of the First Half of the XX Century]: diss. ... cand. arts. Moscow, 2024, 216 p. (In Russ.).
3. Eyzenshteyn, S.M. *Disney* [Disney]. Moscow, Nauka Publ., 1985, 48 p. (In Russ.).
4. Eyzenshteyn, S.M. *Izbrannye proizvedeniya v shesti tomakh* [Selected Works in Six Volumes], vol. 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964, 567 p. (In Russ.).
5. Eyzenshteyn, S.M. *Izbrannye proizvedeniya v shesti tomakh* [Selected Works in Six Volumes], vol. 3. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964, 672 p. (In Russ.).
6. Li, S. et al. Audio-Visual Causality and Stimulus Reliability Affect Audio-Visual Synchrony Perception. *Frontiers in Psychology*, vol. 12, 2021, pp. 1–12. DOI: 10.3389/fpsyg.2021.681125.
7. Barrier, J.M. *Hollywood Cartoons: American Animation in Its Golden Age*. N.Y., Oxford University Press, 2010, 648 p.
8. Beller, H. Between the poles of Mickey Mousing and Counterpoint. In: Zielinski, S., Weibel, P. (eds.) *Flusseriana, An Intellectual Toolbox*. Köln, Walther König, 2015, pp. 536–553.
9. Chion, M. *Audio-Vision: Sound on Screen*. N. Y., Columbia University Press, 2001, 239 p.
10. Goldmark, D.I. *Tunes for 'Toons, Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley, University of California Press, 2005, 225 p.
11. Jacobs, L. *Film Rhythm After Sound, Technology, Music, and Performance*. Oakland, University of California Press, 2015, 266 p.
12. Sullivan, P. *Hanna-Barbera's Cacophony, Sound Effects and the Production of Movement*. *Animation*, vol. 16, no. 1–2, 2021, pp. 21–35. DOI: 10.1177/17468477211024346.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **07.12.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **20.01.2026**

Принята к публикации / Accepted for publication **05.02.2026**

2 марта 2026 года в Санкт-Петербурге стартовали первые торжественные мероприятия, приуроченные к 120-летию со дня рождения С.А. Герасимова.

Организаторами выступили: РГИСИ, ВГИК им. С.А. Герасимова и киностудия «Ленфильм». ВГИК представила М.А. Пальшкова, старший научный сотрудник НИИКК ВГИКа



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

