



Основан
в 1918
году

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ
САНКТ - ПЕТЕРБУРГ

ISSN 3034-3690

КИНО Культура

№ 3
2025

НАУЧНЫЙ РЕЦЕНЗИРУЕМЫЙ
ЭЛЕКТРОННЫЙ ЖУРНАЛ

КИНО Культура

№ 3
2025

Научный рецензируемый электронный журнал

ЭЛЕКТРОННОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

Федеральное государственное
бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ



Основан
в 1918
году

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ
САНКТ - ПЕТЕРБУРГ

Издание зарегистрировано Федеральной службой по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Регистрационный номер: серия Эл № ФС77-83317 от 03 июня 2022 г.

Журнал издается с сентября 2022 года. Выходит четыре раза в год.
До 16 августа 2024 года выходил под названием «Кинема.Science»

Главный редактор П. М. Степанова

Адрес издателя и редакции:
191119, Санкт-Петербург, ул. Правды, д. 13
Телефон: 8(812) 319-35-01, доб. 1244
Эл. почта: KinoKultura@gikit.ru
Сайт: <http://www.gikit.ru>

Дата выхода в свет 30.09.2025.
Объем издания 2,4 МБ. Тираж 500 электронных оптических дисков (CD-R).
Свободная цена

Минимальные системные требования

Тип компьютера, процессор, частота:
300 MHz или выше
Оперативная память (RAM): 64 МБ RAM
Необходимо на винчестере: 5 МБ
Операционные системы: Windows XP/7

Видеосистема: PAL, SECAM или NTSC
Дополнительное оборудование:
CD-ROM или DVD-ROM
Дополнительные программные средства:
Adobe Acrobat Reader или другая программа
для чтения файлов формата .pdf

При использовании материалов ссылка
на журнал «КиноКультура» обязательна

© Санкт-Петербургский государственный
институт кино и телевидения, 2025

Редакционный совет

Екатерина Владимировна Сазонова, ректор, исполняющий обязанности декана факультета дополнительного образования Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, кандидат экономических наук, доцент

Виктория Николаевна Алесенкова, доцент кафедры мастерства актера, ведущий научный сотрудник Международного центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, доктор искусствоведения

Анжелика Александровна Артюх, профессор кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, доктор искусствоведения

Биргит Боймерс (Великобритания), почетный профессор Аберистутского исследовательского филиала Университета Пассау, редактор журнала *Studies in Russian and Soviet Cinema* (Taylor & Francis)

Любовь Дмитриевна Бугаева, профессор кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета, доктор филологических наук

Татьяна Диомидовна Булгакова, профессор кафедры этнокультурологии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, доктор культурологии, профессор

Марина Владимировна Гаврилова, профессор кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, доктор филологических наук, доцент

Павел Вячеславович Данилов, проректор по учебной и научной работе Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, кандидат экономических наук, доцент

Вадим Игоревич Максимов, заведующий кафедрой зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств, профессор кафедры балетоведения Академии русского балета имени А. Я. Вагановой, доктор искусствоведения, профессор

Светлана Ивановна Мельникова, заведующий кафедрой драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, доктор искусствоведения, профессор

Юлия Всеволодовна Михеева, профессор кафедры звукорежиссуры Всероссийского государственного университета кинематографии имени С. А. Герасимова, доктор искусствоведения, доцент

Елена Анатольевна Русинова, заведующий кафедрой звукорежиссуры Всероссийского государственного университета кинематографии имени С. А. Герасимова, доктор искусствоведения, доцент

Александр Юрьевич Ряпосов, профессор кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств, доктор искусствоведения

Наталья Васильевна Суленева, профессор кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств, доктор культурологии, доцент

Александра Милованович (Сербия), доцент кафедры теории и истории Университета искусств в Белграде, кандидат наук

Юнчэнь Жуань (Китай), преподаватель Хайнаньского педагогического университета, кандидат искусствоведения

Марина Николаевна Цветаева, профессор кафедры филологии и истории искусств Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, доктор культурологии, доцент

Editorial Board

Ekaterina Sazonova, rector St. Petersburg State University of Film and Television, acting dean of the Faculty for Continuing Education, PhD in Economics, Associate Professor

Victoria Alesenkova, associate Professor of the Department of Acting Skills, leading researcher at the International Center for Integrated Artistic Research of the Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov, Dr in Arts

Anzhelika Artyukh, Professor of the Department of Drama and Film Studies at the St. Petersburg State University of Film and Television, Dr in Arts

Birgit Beumers (United Kingdom), Affiliated Research Associate and Adjunct Professor at the Aberystwyth University (The University of Passau), editor of the journal *Studies in Russian and Soviet Cinema* (Taylor & Francis)

Lyubov Bugaeva, Professor of the Department of History of Russian Literature at the St. Petersburg State University, Dr in Philology

Tatyana Bulgakova, Professor of the Department of Ethnocultural Studies, Herzen State Pedagogical University, Dr in Culturology, Professor

Marina Gavrilova, Professor of the Department of Drama and Film Studies at the St. Petersburg State University of Film and Television, Dr in Philology, Associate Professor

Pavel Danilov, Vice-Rector for Research at the St. Petersburg State University of Film and Television, PhD in Economics, Associate Professor

Vadim Maksimov, Head of the Department of Foreign Art of the Russian State Institute of Performing Arts, Professor of the Department of Ballet Studies of the Vaganova Academy of Russian Ballet, Dr in Arts, Professor

Svetlana Melnikova, Head of the Department of Drama and Film Studies at the St. Petersburg State University of Film and Television, Dr in Arts, Professor

Yulia Mikhcheva, professor of the department of sound engineering at the All-Russian State University of Cinematography named after S. A. Gerasimov (VGIK), Dr in Arts, Associate Professor

Elena Rusinova, Head of the Department of Sound Engineering at the All-Russian State University of Cinematography named after S. A. Gerasimov (VGIK), Dr in Arts, Associate Professor

Alexander Ryaposov, Professor of the Department of Russian Theater of the Russian State Institute of Performing Arts, Dr in Arts

Natalya Suleneva, Professor of the Department of Stage Speech at the Russian State Institute of Performing Arts, Dr in Culturology, Associate Professor

Aleksandra Milovanović (Serbia), associate professor at the Department of Theory and History of The University of Arts in Belgrade, PhD

Yongchen Ruan (China), lecturer, associate professor of the Hainan Normal University, PhD in Arts

Marina Tsvetaeva, Professor of the Department of Philology and Art History of the St. Petersburg State University of Film and Television, Dr in Culturology, Associate Professor

Редакционная коллегия

Полина Михайловна Степанова, главный редактор, профессор кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, профессор кафедры режиссуры телевидения Российского государственного института сценических искусств, доктор искусствоведения, доцент

Маргарита Борисовна Капрелова, заместитель главного редактора, доцент кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, кандидат искусствоведения, доцент

Елизавета Владимировна Прохорова, помощник главного редактора, доцент кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, кандидат искусствоведения

Мария Александровна Дробинцева, редактор, старший преподаватель кафедры драматургии и киноведения, специалист по УМР 1-й категории кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения

Элла Юрьевна Павлова, заведующий издательско-полиграфическим комплексом Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, кандидат экономических наук

Editorial College

Polina Stepanova, editor-in-chief, professor of the Department of Drama and Film Studies of the St. Petersburg State University of Film and Television, professor of the Department of Television Directing of the Russian State Institute of Performing Arts, Dr in Arts, Associate Professor

Margarita Kaprelowa, deputy editor-in-chief, Associate Professor of the Department of Drama and Film Studies at the St. Petersburg State University of Film and Television, PhD in Arts, Associate Professor

Elizaveta Prokhorova, assistant editor-in-chief, associate professor of the Department of Drama and Film Studies at the St. Petersburg State University of Film and Television, PhD in Arts

Maria Drobintseva, editor, senior lecturer at the Department of Drama and Film Studies, specialist in the Department of Drama and Film Studies at the St. Petersburg State University of Film and Television

Ella Pavlova, head of the publishing and printing complex of the St. Petersburg State University of Film and Television, PhD in Economics

Дорогие читатели!

24 августа мы вспоминали Юрия Николаевича Клепикова (1935–2021), выдающегося сценариста и прекрасного педагога. В честь 90-летия этого уникального кинотворца было принято решение отдать почти половину страниц этого выпуска работам о нем, о его текстах, о его героях, о фильмах, снятых по его сценариям.

Годы работы Юрия Николаевича на кафедре драматургии и киноведения СПбГИКиТ стали важнейшей базой, которая заложила основы преподавания сценарного мастерства в нашем городе. Ученики, последователи, поклонники творчества Клепикова как драматурга, сценариста, актера и режиссера продолжают учить студентов простым истинам: искать героя совсем рядом, удивляться самым простым проявлениям человеческой жизни, громко говорить о проблемах молодых людей. Кажется, в каждом слове, в каждом художественном образе этого автора продолжает пульсировать кровь молодых, ярких, неравнодушных людей.

Небольшим тематическим блоком стали два материала, обращающиеся к традиционному японскому искусству. Статья Полины Владимировны Самсоновой может заинтересовать искусствоведов и культурологов не только описанием ритуально-театральных практик, но в первую очередь тем, что автор живет и работает в Японии, делает описания и анализ ритуальных форм на примерах современных их представлений. Полина Владиславовна Петкевич, магистр института сценических искусств, напротив, пытается проследить векторы биографии и элементы формирования монтажной теории Сергея Эйзенштейна, рассуждая о японском влиянии на советского автора.

Для редакции журнала необыкновенно важно, что интерес к изданию стали проявлять магистры и студенты из разных городов России. Мы с удовольствием публикуем тексты начинающих исследователей из Москвы и Красноярска.

Приглашаем к сотрудничеству и публикации статей специалистов различных научных областей – искусствоведов, культурологов, историков и филологов.

С искренними пожеланиями научных и практических открытий
главный редактор журнала,
профессор кафедры драматургии и киноведения
доктор искусствоведения, доцент
Полина Михайловна Степанова

Содержание

Междисциплинарные исследования в области кино-, теле- и других экранных искусств

- Баркан Г. М.
Эволюция телевизионного проекта «Жди меня». 9
- Петкевич П. В.
Теория монтажа Сергея Эйзенштейна и японский театр Кабуки 20

Теория и история искусств

- Самсонова П. В.
Смеховая культура японского средневековья в храмовых фарсах Мибу-кёгэ 27

Визуальные искусства и ТЕКСТ

- Холодкова Л. М.
Пастиш произведений русской классической литературы как «ядро»
художественной реальности в фильмах Вуди Аллена 35
- Баркова Е. В.
Юрий Клепиков. Женский вопрос. Мужской взгляд 47
- Еременко Е. Д.
«Незнакомка» Юрия Клепикова: культурное поле киносценания 64
- Прохорова Е. В.
Обстоятельства бунта в киносценариях Юрия Клепикова 75

Требования к оформлению статьи 82

Contents

Interdisciplinary research in the field of film, television and other screen arts

Barkan G. M.

The evolution of TV-project “Wait for me” 9

Petkevich P. V.

Sergei Eisenstein’s theory of Montage and the Kabuki theatre. 20

Theory and History of Arts

Samsonova P. V.

The laughter culture of the Japanese middle ages in the Mibu kyōgen. 27

Visual arts and TEXT

Kholodkova L. M.

Pastiche of Russian classical literature as the «core» of artistic reality
in Woody Allen’s films 35

Barkova E. V.

Yuri Klepikov. The Woman Question. The Male gaze. 47

Eremenko E. D.

“The Stranger” by Yuri Klepikov: the cultural field of screenwriting 64

Prokhorova E. V.

The circumstances of rebellion in the screenplays of Yuri Klepikov 75

Requirements for Article Formatting..... 82

Научная статья
УДК 7.097

ЭВОЛЮЦИЯ ТЕЛЕВИЗИОННОГО ПРОЕКТА «ЖДИ МЕНЯ»

Григорий Михайлович Баркан

Российский университет дружбы народов имени Патриса Лумумбы,
Москва, Россия

1132249444@pfur.ru

Аннотация. Статья исследует трансформацию отечественного телевизионного ток-шоу «Жди меня» на протяжении нескольких десятилетий. В качестве методологии применен исторический и диахронический анализ технологии создания, формы и содержания самой телепередачи, ее предшественников с момента основания и до наших дней. Телепередача рассматривается не только как успешный медиапроект, но и как развитый социальный проект, поскольку в основе проблематики медийной инициативы лежит близкая каждому человеку боль утраты родных, надежда их найти. Военные потери, огромные просторы Родины, сложные историко-политические аспекты на долгие годы определили острую актуальность публичной площадки поиска. Эмоциональная драматичность воссоединения людей в эпоху коммерческого телевидения, являясь самым рейтинговым триггером, обеспечила успех. И потому цифровые технологии, расширив функционал программы, ее контентную ценность, смогли построить единую медийную экосистему.

Ключевые слова: «Жди меня», ток-шоу, диахронический анализ, кроссплатформенность, трансмедийность, цифровизация медиа, эволюция формата, медийная экосистема

Для цитирования: Баркан Г. М. Эволюция телевизионного проекта «Жди меня» // КиноКультура. – 2025. – № 3. – С. 9–19.

Original article

THE EVOLUTION OF TV-PROJECT “WAIT FOR ME”

Grigory Mikhailovich Barkan

Peoples' Friendship University of Russia named after Patrice Lumumba,
Moscow, Russia

1132249444@pfur.ru

Abstract. The article examines the transformation of the Russian television talk show “Wait for Me” over several decades. The methodology employed is a historical, diachronic analysis of the production technology, format, and content of the program itself, as well as its predecessors, from its inception to the present day. The television program is considered not only as a successful media project but also as an advanced social project. This is because the core issue driving this media initiative resonates with the deeply personal pain of losing loved ones and the hope of finding them – an experience close to every individual. Military losses, the vast expanse of the Motherland, and complex historical-political aspects have long defined the acute relevance of this public search platform. The emotionally dramatic nature of reuniting people, serving as the highest-rated trigger, ensured the program’s success in the era of commercial television. Consequently, digital technologies, by expanding the program’s functionality and its content value, have enabled the construction of a unified media ecosystem.

Keywords: Wait for Me, talk show, diachronic analysis, cross-platform, transmedia, media digitalization, format evolution, media ecosystem

For citation: Barkan G. M. The evolution of TV-project “Wait for me”. *Film culture*. 2025; 3: 9–19. (In Russ.).

Телевизионная программа «Жди меня» является самым ярким и востребованным теле-проектом социальной журналистики в российских медиа. За 27 лет вещания в программу было подано более 2,9 миллионов заявок на поиск людей. Из найденных 227 тысяч человек не все стали участниками выпусков, поскольку большая часть остается «за кадром». «Жди меня», «исполняя миссию по воссоединению родных и близких, исследует российскую историю XX в. и шрамы, оставленные ей в судьбах обычных людей», – отмечает старейшая американская газета The Wall Street Journal [1]. Перешагнув порог XXI века, функционируя как всенародный социальный проект, давно вышедший за рамки телевизионного эфира и границ одного государства, «Жди меня» стал масштабным гибридным медиа по поиску людей.

Определяя проблемное поле нашего исследования, зададимся вопросами: как и почему телепроект «Жди меня» трансформировался из небольшого социального телепроекта в устойчивый медийный бренд, службу поиска людей, не ограниченную рамками телевизионного эфира? Какие факторы определили столь успешное развитие этого телепроекта?

Для того чтобы выявить предпосылки и условия успеха «Жди меня», предлагается воспользоваться методологией диахронического анализа, который позволит определить этапы эволюции феномена поиска пропавших людей в отечественных СМИ. Из этого следует обращение к истокам уникальной отечественной телепередачи, выделяя объект исследования – процесс изменений средств коммуникации, применяемых технологий и предмет исследования – жанрово-форматный аспект медиапродукта/произведения (вид СМИ, хронометраж, частота, время выхода и т. д.).

История поиска СМИ людей уходит корнями в советское прошлое, когда вследствие технических, управленческих причин радио и телевидение были единой организацией, которая подчинялась Государственному комитету по телевидению и радиовещанию. И неслучайно именно на радио, самом вездесущем медиа того времени, с появлением радиостанции «Маяк» создается силами очень популярной детской писательницы Агнии Львовны Барто передача «Найти человека». Спустя полвека Татьяна Андреевна Щегляева, ее дочь, рассказывает об этом раннем радиoproекте [2]. С 1964 по 1973 г. в характерном для «Маяка» концепте «5/25» (5 минут новостей, 25 – передача) А. Л. Барто зачитывала в прямом эфире строчки из писем. Основой для поисков послужили детские воспоминания потерявшихся в войну людей, записанные самой Барто из обширной корреспонденции. Письма, служившие источниками, приходили со всех концов большой страны, включавшей пятнадцать республик. Для поэта эта тема была глубоко прожитой. Ее способ пользовался большой популярностью, поскольку официальные органы, милиция и Красный Крест, воссоединяли и искали людей только на основе официальных данных.

Детская память способна выдавать отрывки из событий, которые происходили с человеком в неосознанном возрасте. Такие воспоминания и зачитывала Агния Барто в эфире радиoproграммы. Вот несколько примеров: «Мы с мамой пошли в лес по малину и встретили медведя, а когда я убежала, то потеряла новую туфлю...» [3]; «Отец пришел прощаться, я спряталась под стол, но меня оттуда извлекли. Отец был одет в голубую гимнастерку с самолетами... Огромный кулек яблок (красных, больших) он принес мне... Ехали на грузовике, я крепко держала в руках игрушку – корову...» [3].

Очень часто на базе таких данных в редакцию государственного телерадиовещания приходили письма от родственников этих детей, что позволяло близким найти. На основе этих сюжетов Агния Барто в 1968 г. издала книгу, документальную прозу, под названием «Найти человека» [4].

«... Читаю письма. В одних есть более или менее точные данные, а в других только детские воспоминания. Но ребенок наблюдателен, он видит остро, точно и часто запоминает увиденное на всю жизнь. Пришла мне в голову такая мысль: не может ли детская память помочь в поисках? Не могут ли родители узнать своего взрослого сына или дочь по их детским воспоминаниям?» [4, с. 6]. Агния Барто в своей книге рассматривала не только процесс поисков, публиковала запоминающиеся отрывки из рассказов, отправленных в редакцию, но и подмечала общую взаимовыручку советских граждан, которые готовы были принимать участие в историях, казалось, совершенно их не касающихся. Люди готовы были ходить по адресам в своих населенных пунктах, искать нужных людей, и все ради того, чтобы их соотечественники после долгой разлуки встречались и общались. «Бросается в глаза, что почти все рассказывают о своей беде без жалоб, без позы. Чувство достоинства помогает им быть сдержанными. Не сентиментальны они и в проявлениях своей доброты. Не встречаю в письмах слов “бедный”, “несчастный”, “бедняжка”. Пишут по-другому: “Если мои сведения смогут помочь такому-то, буду рад”. Вмешиваясь в поиск, люди скорее деловиты, чем жалостливы, и потому помощь их действенна. Их вмешательство часто бывает решающим. Их-то я и называю “наша взрослая Тимуровская команда”» [4, с. 91].

Позднее на киностудии имени Горького по ее сценарию выходит фильм о радиопоиске «Ищу человека» (реж. М. Богин, 1973). Важно учитывать, что по последним данным в войне с 1941 по 1945 г. в СССР «пропали без вести либо попали в плен 3,4 миллиона человек» [5]. Этот факт, несомненно, служит доказательством мощнейшей потребности найти своих родных огромному количеству людей. Таков масштаб социального явления, требующего решения и предпосылок возникновения проекта в СМИ.

Все медийные инструменты, которые были созданы радиовещанием для поиска пропавших в войну людей, получают развитие и в телевизионном формате. В 1972 г. за авторством главной редакции программ для молодежи Центрального телевидения на экранах советских зрителей появляется телепередача «От всей души». Стоит отметить, что программа была весьма самобытной – формат, жанр, а главное, цели программы были уникальны для телевидения СССР начала 70-х. Миссию ведущей Комитет Гостелерадио возложил на диктора Валентину Леонтьеву. Ее образ «народной мамы» настолько полюбит советскому зрителю, что Леонтьева станет бессменной ведущей вплоть до закрытия программы. Формат подразумевал многокамерную съемку на внестудийных локациях, чаще всего это были местные дворцы культуры или актовые залы школ. Помимо этого, уникальность данной программы была заключена в апробации на советском телевидении жанра художественной публицистики. Одна из создателей программы, Марианна Краснянская, в своих воспоминаниях даст такое жанровое определение: «От всей души» – это «документальный спектакль», показывавший «историю поколения через судьбы отдельных людей», его героями были «обычные люди с необычной судьбой» [6].

Помимо нового экспериментального формата, был сильно увеличен хронометраж передачи в сравнение с передачей Барто (один выпуск «От всей души» занимал 1,5–2 ч эфирного времени). У программы была важная миссия, определенная политбюро. Взяв за основу биографии и рассказы героев передачи, создателям цикла необходимо было

построить медийный образ поколения советского народа, воспитанного на идеалах социалистической Октябрьской революции, которое пережило Великую Отечественную войну и смогло заново отстроить страну. Неслучайно самыми частыми участниками программы были работники советской промышленности.

Кульминационным моментом каждой записи становилась неожиданная встреча близких людей из прошлого. Участники программы до последнего не догадывались, что именно они являются главными действующими лицами в зале, и именно им предстоит через несколько минут узнать в одном из таких же зрителей, как и они сами, близкого человека, с которым их разлучила судьба. Добиться этого эффекта позволяло в первую очередь мастерство ведущей. Леонтьева выстраивала диалог с героями так грамотно и лаконично, что современники сравнивали происходящее с блистательной театральной постановкой – настолько эмоционально и искренне это было. «Он припадает к ее руке, кладет голову на ее плечо и, потрясенный, рыдает, целует ее заплаканное лицо... <...> И весь зал в благоговейном молчании присутствует при этой великой и мучительной радости» [7, с. 45], – так писал о происходившем во время съемки передач советский литературовед Ираклий Луарсабович Андроников. Программа выходила в эфир до 1987 г., за это время было снято 52 выпуска передачи, а в 1975 г. ведущая проекта удостоилась высшей награды СССР – Государственной премии.

С закрытием программы потребность в поиске давно пропавших людей не исчезла. В конце 1980-х и в 90-е люди по-прежнему искали родных и близких, друзей и знакомых, с которыми их разлучила жизнь. Еще были живы представители поколения, пережившего Великую Отечественную войну. У них оставалось все меньше времени, чтобы найти тех, с кем их разлучила война. Более того, с развалом Советского Союза произошли деструктивные изменения в социальных институтах. Неуправляемая приватизация и рост криминальности породили новых бездомных, пропавших и даже рабство. Обнажило эти проблемы большое количество телепрограмм социальной и криминальной направленности, таких как «600 секунд», «Человек и закон» и др. Кинематограф откликнулся на ситуацию фильмом «Привет, Малыш!» (реж. В. Макеранец, 2001).

В 1987 г. началось вещание телевизионной программы «Взгляд» (1987–1991; 1994–2001), в которую продолжали по инерции и вследствие политики гласности поступать заявки от людей, потерявших своих близких. И потому сюжеты о поиске пропавших время от времени включались в трансформирующийся формат. Неудивительно, что один из основателей телекомпании «ВИД», В. Листьев, имевший уникальную профессиональную интуицию на востребованность, ухватился за эту тему.

Программа «Взгляд» изначально была создана по прототипу советской программы «У нас на кухне после 11» теми же авторами из главной редакции молодежных программ ЦТ СССР. В оригинальной идее было предложено уйти от официоза и обсуждать все громкие государственные новости не официально-деловым языком партийных работников, а компаньонским разговором простых людей, рабочих, как они это и делали на своей кухне. Ранее такая программа существовать не могла, а вот в перестроечном СССР конца 80-х проект удалось реализовать. Было проведено множество экспериментов с форматом, темами для обсуждений: от обзора хитов западной эстрады, которые находились под запретом в официальных государственных СМИ, до открытой критики политики президента М. Горбачева, из-за чего программа на некоторое время ушла в подполье (цикл программ в начале 90-х получил соответствующее название «Взгляд из подполья»). Прямые эфиры дискуссий, совмещенные с музыкальными клипами в 1990 г., переросли

в аналитическое, а с 1994-го в информационно-аналитическое ток-шоу [8]. С приходом на 1-й канал Останкино в очередной раз изменился формат программы, появились новые ведущие, и с ростом пула обсуждаемых тем в рамках передачи стали появляться сюжеты о поиске пропавших людей.

Так произошло в истории Алексея Крошина из Красноярска, который отправил письмо в программу Сергея Бодрова-младшего и Александра Любимова с просьбой помочь ему в поисках матери. Программа в этом случае выступила как наглядное доказательство теории «шести рукопожатий»: после объявления о поиске в редакцию откликнулись люди, которые узнали на фотографии маму Алексея. Всего через месяц после отправленного письма Алексей приехал и встретился со своей мамой. Тогда Александр Любимов в эфире программы сказал, что эта история приобрела «совершенно литературные очертания» [9]. На основе все той же теории и станет существовать программа «Жди меня».

Вскоре на телеканале РТР состоялась премьера телепередачи «Ищу тебя». Несомненно, выросшие на советских телепередачах авторы знали опыт экранной драматургии «От всей души», обеспечивающий эмоциональный отклик аудитории, и потому сделали заглавной песню «Нежность» (муз. А. Пахмутовой, сл. С. Гребенникова, Н. Добронравова). Полуторачасовая программа (1998–1999, РТР) выходила раз в месяц по субботам в прямом эфире, а связь с телезрителями осуществлялась посредством телефонных звонков в студию [10]. Уже в конце 90-х во многих крупных программах появятся «горячие линии», по которым можно будет дозвониться в эфир, либо оставить сообщение на столь же модные в те времена пейджеры. Одним словом, студия записи программ перестает быть автономным объектом, связаться с которым можно лишь письмом (без гарантии, что оно будет прочитано). Шло развитие интерактива со зрителями, медиапространство росло, а процесс конвергенции форматов, жанров и медиа уже был запущен.

О процессе конвергенции СМИ размышляла в 1999 г. Елена Леонидовна Вартанова [11]. На стыке веков медиакомпания пытались развивать свои продукты путем подачи их зрителю в «новых формах»: онлайн-газеты, радио и пр. На тот момент «Жди меня», а вернее, передача «Ищу тебя» (1998–2000) оказалась на грани закрытия по причине низких рейтингов. Медиапродукт был представлен только в форме телепрограммы, и единственная возможность взаимодействия редакции и зрителя ограничивалась эфирным временем. Чуть позже у зрителей появится возможность присылать в редакцию письма, однако до процесса полноценной конвергенции еще было далеко. Структура программы была простой и цикличной: человек вставал из зрительного зала и рассказывал коротко историю своего поиска, после чего ведущий резюмировал поиск, и если человека успевали найти к эфиру, происходила долгожданная встреча. Далее алгоритм продолжался на протяжении всей программы. Ведущая программы, журналистка Оксана Найчук, была как бы «над» историей, которую излагали участники. Нельзя не отметить, что «яркость» фигуры ведущего зачастую определяла успех всего проекта. Об этом писал В. Л. Цвик, рассуждая об успехах первых российских ток-шоу («Тема», «Talk-show» и пр.): «Если интересен он [ведущий. – прим.], то можно рассчитывать на внимание публики. Если неинтересен, то безразличие аудитории приходится преодолевать множеством уловок...» [12, с. 31]. Программа «Ищу тебя» имела очень слабый интерактив, который сводился к коротким репликам зрителей из зала с последующим развитием в виде такой же короткой встречи.

Начало конвергенции пришлось на первые годы нового столетия. По утверждению американского социолога Генри Дженкинса, «Под конвергенцией понимается динамический процесс или серия взаимодействий между различными медиасистемами, а не одно взаимодействие» [13, с. 26]. С началом нового тысячелетия у программы появляются:

- полноценный веб-сайт с возможностью подачи заявки и отклика в редакцию;
- «горячая линия» проекта, где можно оставить отклик на заявку (телефон и пейджер);
- новый канал вещания – права на показ программы выкупил Первый канал (ОРТ).

Программу начали упоминать в онлайн-изданиях, к примеру крупная ежедневная газета «Собеседник» в марте 2002 г. сообщила своим читателям, что программа «Жди меня» будет выходить с сурдопереводом [14]. Таким образом, хоть программа продолжала вещание лишь в формате телепередачи, у аудитории появилась возможность прямого контакта с проектом за рамками телеэфира, в Интернете. Вместе с тем увеличивался авторитет и «узнаваемость» программы – начиная от растущего количества упоминаний в информационном поле и рейтинга и заканчивая приглашением на роль ведущих известных актеров – Игоря Кваши и Марии Шукшиной.

Второй этап конвергенции начался в середине 2000-х. Начали издаваться региональные газеты «Жди меня», в которых публиковались заявки от людей по поиску в конкретном регионе, где реализовывалась газета. Благодаря этому программа вышла за рамки телевидения, тем самым сделав первый шаг к кроссплатформенности. У людей появилась возможность принимать участие в жизни проекта путем публикации истории своего поиска в печатном СМИ. В 2008 г. вышел цикл фильмов [15], снятых по мотивам историй, показанных в эфире программы. Теперь зритель мог ознакомиться с поисками, которые ведет программа, в формате документального кино. Помимо кино, ведущим программы Игорем Квашой был выпущен цикл книг по мотивам историй, рассказанных в студии программы. С 2005 г. «Жди меня» становится полноценно интернациональным проектом: в 2005-м свою программу начинает выпускать украинский телеканал «Интер», затем в 2007 г. появляется программа в Казахстане, а далее – в Беларуси, Молдове и Армении. К вышеуказанному можно добавить еще и возрождение такого старого, порядком забытого на тот момент, формата на телевидении, как телемост, что позволяло соединять в прямом эфире студии и локации, находящиеся в разных уголках мира.

Телемосты стали неотъемлемой частью эфиров и помогли объединить все проекты, выходившие под брендом «Жди меня». Повысилась культура соучастия – этот термин обозначен у Дженкинса как «феномен, в рамках которого фанаты и другие пользователи приглашаются к активному соучастию в создании и распространении нового контента» [13, с. 29]. Аудитория почувствовала, что может непосредственно участвовать в создании медиаконтента, который они и сами одобряют. Конвергентность и интернациональность проекта позволили каждому зрителю, даже из самого маленького городка в любой точке земного шара, принять в нем участие. Уже на текущем этапе развития, спустя 10 лет после выхода программы в эфир, видна эволюция формата. И в первую очередь на это повлияла кроссплатформенность. Но в этот момент развития программа стала не только кроссплатформенной, но и трансмедийной.

Термин «трансмедиа» был введен относительно недавно и был определен в 1991 г. Масштабным исследованием феномена трансмедиа занялась американский киновед Марша Киндер. В исследовании она приводила в пример, как крупные медиакорпорации для

увеличения прибыли от созданных мультипликационных персонажей распространяют их через разные виды медиа [16]. Один из самых известных примеров: Микки Маус от компании Disney – мышонок, который изначально появился в мультипликации, теперь встречается и на страницах комиксов, художественных книг, а позднее и в видеоиграх. Этот этап трансмедийности в русской вариации называется «супер-развлекательной системой» [17, с. 17], этот термин вводит русскоязычный исследователь феномена трансмедийности филолог и преподаватель Лейла Алгави. Она выявила, что термин «трансмедиа» в момент появления был родственен по значению «кроссмедиа» и буквально означал распространение контента с помощью нескольких видов медиа на немногих медиаплатформах [17, с. 18]. С развитием медиатехнологий и расширением информационно-коммуникационных технологий «трансмедиа» перестал быть тождественным термину «кроссмедиа». Теперь трансмедийным продуктом считается тот, который имеет «внемедийные произведения» [17, с. 23] – произведения массовой и элитарной культуры. Появление у программы сайта, интернациональность проекта, организация полноценной поисковой службы, которая в рамках розыска сотрудничает с государственными структурами, сделало «Жди меня» не только кроссплатформенным, но и трансмедийным проектом. Одновременно в нем соблюдено и условие наличия внемедийных произведений: по мотивам программы установлены два памятника.

В 2004 г. в эфир вышла программа об удивительном поиске итальянца Луиджи, который искал свою возлюбленную Мокрину [18]. Оба – узники концентрационного лагеря в период Второй мировой войны. Они расстались в нацистском лагере близ городка Сент-Пёльтен в Австрии в 1943 г. Судьба распорядится так, что их следующая встреча произойдет лишь через 60 лет в московской студии программы «Жди меня». По мотивам этой истории позже было установлено два одинаковых памятника: в городе Костель-Сан-Лоренсо (Италия), на родине Луиджи, и в столице Украины Киеве.

Важный критерий трансмедиа, по исследованию Алгави, – продукция должна быть автономной. Проект «Жди меня» отвечает и этому требованию. Появившиеся циклы фильмов и книг полностью автономны и могут потребляться аудиторией без привязки к конкретному эфиру программы «Жди меня». Еще одно доказательство трансмедийности программы – ее интернациональность. Помимо того, что поиски велись и ведутся в разных странах мира, программа выходит в эфир в нескольких странах. И важно отметить, что это не ретрансляция российских выпусков, а самостоятельные программы, располагающие своими студиями, редакциями и корпунктами в разных странах. По состоянию на 2010 г. программа «Жди меня» снималась для пяти разных стран: России, Украины, Казахстана, Беларуси и Молдовы. В том же году был снят пилотный выпуск для Китая – по телемосту соединили студии в Москве и Пекине.

Новым этапом кроссплатформенности стало активное развитие социальных сетей в начале 10-х годов XXI столетия. Во второй половине нулевых в России появляется не только доступ к западным социальным сетям (ICQ, Facebook*, но и разрабатываются и запускаются собственные социальные сети – ВКонтакте и Одноклассники). С развитием феномена социальных сетей и активным переходом в интернет-пространство большей части аудитории крупным телевизионным медиапродуктам стало необходимо быть представленными в новом медиаполе. Именно поэтому развитие социальных сетей – это важнейший фактор не только в контексте трансмедийности, но и притока новой аудитории.

* Принадлежит компании Meta, признанной экстремистской и запрещенной на территории РФ.

Программу стали не только активно смотреть, а главное, в ней стало принимать участие поколение, рожденное в конце 80-х – начале 90-х гг. XX века. Представители этого поколения стали первыми активными пользователями социальных сетей, при этом их взросление происходило в тот период, когда телевидение было главным и очень популярным медиаресурсом. Программу «Жди меня», как признаются многие обратившиеся люди, они смотрели со своими родителями, бабушками и дедушками. Интерес старших поколений позволил программе не утратить актуальность и получить зрительский отклик в эпоху глобальной цифровизации. «Жди меня» стало доступно не только на веб-сайте, но и во всех крупных социальных сетях: ВКонтакте, Одноклассники, YouTube и Телеграм. Молодая аудитория из социальных сетей частично перемещается к экранам телевизоров, другие же все равно получают возможность следить за программой в сети Интернет, тем самым повышая количество суммарной аудитории.

Бытует неверное мнение, что появление и распространение социальных сетей повлияло в худшую сторону на актуальность программы. Однако это в большей мере сказалось на контенте, нежели на актуальности. Действительно, большое количество пропавших людей можно отыскать по «быстрому поиску» в любой крупной социальной сети при условии, что известны даже самые минимальные данные (ФИО человека и его дата рождения). В связи с этим из эфира программы почти ушли истории про друзей, сослуживцев и дальних родственников – обычно в таких розысках авторы обладают достаточным количеством информации, чтобы провести поиски самостоятельно. В современной цифровой эпохе основной акцент в сюжетах программы смещается на тех героев, кто о разыскиваемых людях не знает почти ничего. Зачастую это братья/сестры по одному из родителей, биологические родители, оставившие детей сразу после рождения.

Кроме содержательного аспекта выпусков программы изменилась и его структура. Так, с 2000 по 2010 гг. выпуск открывала объемная история из захватывающе выстроенных нескольких сюжетов. В середине помещались несколько веселых, «легких» встреч. И финал организовывал драматичный рассказ, занимающий большую часть хронометража. Разлука детей и родителей, трагическая любовь, эпизод войны акцентировали на эмоциональную составляющую, а не на поиск. Хронометраж варьировался от 40 до 55 минут экранного времени.

В современной 45-минутной передаче структура претерпела множество изменений. Теперь в центре каждого выпуска 2–3 больших поиска: как правило, два из них заканчиваются встречами и один – объявлением данных пропавшего человека с целью последующего отклика. Кроме того, отказались от практики объявления поиска из зрительного зала – раньше это была неотъемлемая часть программы, которая добавляла ей зрелищности и неожиданности. Для любого из тех, кто вставал объявить свой поиск, это могло закончиться новостями и радостью от последующей встречи. Главная ценность была в том, что лишь ведущий и редакторская группа знали, что уготовлено каждому из людей, кто решался рассказать о своей утрате. Однако судя по рейтингам программы и вещания в вечернем пятничном прайм-тайме на федеральном канале, изменения на фоне цифровизации не нанесли ущерба популярности программы. Так, платформа «Медиаскоп» помещает проект в десятку ведущих [19].

Таким образом, поисковый проект «Жди меня» за 30 лет стал кроссплатформенным и трансмедийным. По классификации трансмедийных продуктов Генри Дженкинса по культуре производства программа относится к «Канадской модели», или к «Общественным трансмедиа» [20]. Эта модель предусматривает главенство культурной

идентичности продукта и общественного блага над финансовым успехом. Главный медиум «Канадской модели» трансмедиа – телевидение, другие медиаформаты второстепенны.

Контент программы за 30 лет претерпел большое количество изменений во многом благодаря цифровизации и кроссплатформенности. В первую очередь важно отметить, что нынешние герои программы чаще всего отыскиваются посредством поисков онлайн. Если раньше у программы был большой штат корреспондентов, которые самостоятельно выезжали на места поисков, то теперь редактор проделывает большую часть работы по поиску людей прямо из стен редакции программы в Москве. Более того, программа активно использует возможности цифровизации: к примеру, для объявления поиска по старой фотокарточке применяются в пробном режиме технологии искусственного интеллекта, который помогает отреставрировать фотографию и повысить узнаваемость человека на старом черно-белом фото. Кроссплатформенность в данном случае является подспорьем, поскольку все фотографии невозможно показать в силу ограниченного эфирного времени, а потому фотоматериалы размещаются на других медиаплатформах: на сайте и в социальных сетях.

Но важно отметить, что не только телевизионный контент программы попадает на другие медиаплощадки, но и цифровой контент из Интернета появляется в рамках эфира телепередачи. К примеру, в эфире передачи от 20.03.2020 были использованы скриншоты из социальной сети WhatsApp* [21]. В эфире программы от 06.06.2025 была применена технология искусственного интеллекта для улучшения качества старых фотографий, показанных в эфире [22].

Подводя итог исследования, можно утверждать, что телевизионная программа «Жди меня» – уникальный пример успешной адаптации поискового концепта XX в. СМИ (аналогового радио и телевидения), традиционного медиаформата к новым вызовам цифрового XXI в. За почти 60 лет своего существования идея проекта прошла несколько этапов: от радиопередачи до локального телевизионного ток-шоу, став в новом веке масштабным трансмедийным и кроссплатформенным феноменом, объединяющим телевидение, интернет-ресурсы, социальные сети, печатные СМИ, документальные фильмы и даже памятники культуры.

Выявлены ключевые факторы трансформации:

1. Конвергенция медиаканалов – создание единой экосистемы (веб-сайт, «горячая линия», социальные сети) расширило функциональность проекта и вовлеченность аудитории.
2. Трансмедийность – автономные производные контента (книги, фильмы, международные версии, памятники) повысили социальную и культурную ценность бренда, выведя его за рамки телевидения.
3. Кроссплатформенность – гибкое использование цифровых инструментов (восстановление фотографий с помощью искусственного интеллекта, социальные сети для поиска) позволило оптимизировать процессы и привлечь новую аудиторию.

* Принадлежит компании Meta, признанной экстремистской и запрещенной на территории РФ.

В основе успеха проекта «Жди меня» лежат факторы не спадающей востребованности аудиторией самого поиска пропавших, ярких эмоциональных переживаний драмы человеческой истории и успешной адаптации традиционного ТВ-формата к быстротекущему развитию современной цифровой среды.

Важно отметить, что цифровизация не отразилась на актуальности проекта, а преобразила его содержание: сместив акцент на сложные случаи (поиск биологических родственников, исторические реконструкции), где технологии выступают в качестве вспомогательного инструмента. Программа сохранила высокие рейтинги благодаря сочетанию эмоциональной глубины сюжетов и адаптации к медиапотреблению разных поколений. «Жди меня» подтверждает теорию Генри Дженкинса и Л. Алгави: проект соответствует модели «публичной трансмедиа», где социальная миссия и культурная идентичность доминируют над коммерческими целями. Опыт проекта показывает, что традиционные телевизионные форматы могут не только выжить в цифровой среде, но и стать ядром устойчивой медиа-экосистемы, объединяющей аудиторию посредством участия и технологических инноваций. Драматический фундамент программы, исчезновение людей продолжают оставаться остро актуальными [23, 24, 25, 26].

Перспективы дальнейшего развития связаны с углублением интеграции искусственного интеллекта, расширением международного сотрудничества и разработкой новых платформ при сохранении гуманистической сути проекта – воссоединения людей несмотря на время и расстояние.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. История проекта // «Жди меня». АО «Телекомпания ВИД» (1987–2025). [Официальный сайт]. URL: <https://poisk.vid.ru/?p=4> (дата обращения: 02.07.2025).
2. О программе «Найти человека», которая выходила на радиостанции «Маяк» с 1964 по 1973 год / 30 сентября 2014, 12:00. URL: <https://smotrim.ru/video/944197> (дата обращения: 02.07.2025).
3. Милютинская С. Агния Барто и ее передача «Ищу человека» // Военное обозрение. 26 марта 2016. URL: <https://topwar.ru/92877-agniya-barto-i-ee-peredacha-ischu-cheloveka.html?ysclid=ltm8z760ky323353919> (дата обращения: 11.07.2025).
4. Барто А. Л. Найти человека. М.: Советский писатель, 1969. 288 с.
5. Кузнецова Е. Росстат раскрыл данные потерь в Великой Отечественной войне // «Эксперт. Медиа». 9 мая 2025. URL: <https://expert.ru/obshchestvo/rosstat-raskryl-dannye-poter-v-velikoy-otechestvennoy-voynе/?ysclid=mcm8vx8ahn954234563> (дата обращения: 02.07.2025).
6. Иванова-Гладильщикова Н. Марианна Краснянская: «Хотелось найти обычных людей с необычной судьбой» // Известия. 31.05.2002. URL: <http://www.izvestia.ru/news/262510> (дата обращения: 13.07.2025).
7. Андроников И. Л. А теперь об этом. М.: Сов. писатель, 1981. 448 с.
8. История телевизионной программы «Взгляд» // РИА Новости. 2 октября 2012. URL: <https://ria.ru/20121002/763558698.html> (дата обращения: 11.07.2025).
9. Взгляд. Выпуск от 13.03.1998 // Rutube. URL: <https://rutube.ru/video/27edoaa7b7ebb38e755153fcee262394/> (дата обращения: 11.07.2025).
10. Программа ТВ // Коммерсантъ. 14 марта 1998. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/194428> (дата обращения: 02.07.2025).
11. Вартанова Е. Л. К чему ведет конвергенция в СМИ // Информационное общество. 1999. Вып. 5. С. 11–14. URL: <http://arch.infosoc.iis.ru/emag/1999/5/b59df6463a315de4c32568fd0038da32/> (дата обращения: 02.07.2025).

12. Цвик В. Л. Журналист с микрофоном: учебное пособие. М.: Издательство МНЭПУ, 2000. 40 с.
13. Дженкинс Г. Конвергентная культура. Столкновение старых и новых медиа. М.: РИПОЛ классик, 2019. 384 с.
14. Программа «Жди меня» будет выходить с сурдопереводом // Собеседник: еженед. газ. 27 марта 2002. URL: <https://web.archive.org/web/20030907031227/http://www.sobesednik.ru/weekly/115/tv/3122.phtml> (дата обращения: 15.07.2025).
15. Кушнерев С. Программа «Жди меня» выходит на международный уровень // Российская газета. 6 нояб. 2008. URL: <https://rg.ru/2008/11/06/kushnerev.html> (дата обращения: 15.07.2025).
16. Kinder M. Playing with Power in Movies, Television, and Videogames: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles. Berkeley: Univ. of California Press, 1991. 276 p.
17. Алгави Л. О. Феномен трансмедиа // Медиакоммуникации и интернет-маркетинг в условиях цифровой цивилизации / под ред. Л. П. Шестеркиной, Л. К. Лободенко. Челябинск: Изд. центр ЮУрГУ, 2021. С. 14–54.
18. Выпуск программы 25 октября 2004 // «Жди меня» [Официальный сайт]. URL: <https://poisk.vid.ru/media/video/airs/2004-10/25/256.mp4> (дата обращения: 15.07.2025).
19. Телевидение. Регион: Россия 0+. Неделя: 30/06/2025–06/07/2025. Отчет: Программы-лидеры по жанрам. Жанр: Развлекательные программы // Медиаскоп. URL: <https://mediascope.net/data/> (дата обращения: 10.07.2025).
20. Jenkins H. Transmedia storytelling 101. URL: http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html (дата обращения: 12.07.2025).
21. Выпуск программы от 16 марта 2020 // «Жди меня» [Официальный сайт]. URL: <https://poisk.vid.ru/media/video/airs/2020-03/16/2733.mp4> (дата обращения: 13.06.2025).
22. Выпуск программы от 06 июня 2025 // «Жди меня» [Официальный сайт]. URL: https://poisk.vid.ru/?p=2&id_air=3088 (дата обращения: 13.06.2025).
23. Не бомжи и не психи, однако 70 000 человек ежегодно пропадают без вести // Аргументы и факты. 17.05.2006. URL: <https://archive.aif.ru/archive/1659609?ysclid=md4kgmwgrr895007303> (дата обращения: 15.07.2025).
24. Иванушкина П., Кодзасова И., Кузнецова Т., Котельникова А. Потерянные не навсегда. Почему пропадают люди и как их искать? // Аргументы и факты. 20.03.2015. URL: <https://aif.ru/society/people/1469141?ysclid=md4ksjseba881208072> (дата обращения: 15.07.2025).
25. Емельяненко В. Почему пропадают без вести люди на глазах у других людей? // Российская газета. 21.03.2019. URL: <https://rg.ru/2019/03/21/reg-cfo/pochemu-liudi-propadaiut-bez-vesti-na-glazah-u-drugih-liudej.html?ysclid=md4kpce280871665644> (дата обращения: 15.07.2025).
26. Гнединская А., Криган Ю. Пропавшее дело // РИА Новости. 16.12.2021. URL: <https://ria.ru/20211216/propavshie-1763852688.html?ysclid=md4kqdam3s80460575> (дата обращения: 15.07.2025).

Статья поступила в редакцию 20.07.2025;
одобрена после рецензирования 25.08.2025;
принята к публикации 01.09.2025.

The article was submitted 20.07.2025;
approved after reviewing 25.08.2025;
accepted for publication 01.09.2025.

Информация об авторе:

Г. М. Баркан – магистрант кафедры массовых коммуникаций Российского университета дружбы народов имени Патриса Лумумбы.

Information about the Author:

G. M. Barkan – graduate student of the Department of Mass Communications Peoples' at the Friendship University of Russia named after Patrice Lumumba.

Научная статья
УДК 791.43-2

ТЕОРИЯ МОНТАЖА СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА И ЯПОНСКИЙ ТЕАТР КАБУКИ

Полина Владиславовна Петкевич

Российский государственный институт сценических искусств, Санкт-Петербург, Россия
polya.petkevich@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена влиянию японской культуры и театра Кабуки на теоретические труды Сергея Эйзенштейна. В ней рассматриваются гастроли японской труппы в СССР в 1928 г., написанная под их впечатлением статья Эйзенштейна «За кадром», а также его труды, посвященные киномонтажу. Помимо театра Кабуки, актерской игры и устройства сцены, объектом его изучения стала японская иероглифическая письменность. Проанализировано, как проведенные Эйзенштейном исследования повлияли на создание вертикального монтажа.

Ключевые слова: Япония, Кабуки, монтаж, иероглиф

Для цитирования: Петкевич П. В. Теория монтажа Сергея Эйзенштейна и японский театр Кабуки // Кино-Культура. – 2025. – № 3. – С. 20–26.

Original article

SERGEI EISENSTEIN'S THEORY OF MONTAGE AND THE KABUKI THEATRE

Polina Vladislavovna Petkevich

Russian State Institute of Performing Arts, St. Petersburg, Russia
polya.petkevich@gmail.com

Abstract. This article explores the influence of Japanese culture and Kabuki theatre on Sergei Eisenstein's theoretical works. The 1928 tour of a Japanese theatre troupe in the Soviet Union, Eisenstein's article "Behind the Scenes", which was inspired by these performances, and his works devoted to film montage are examined. In addition to Kabuki theatre, acting and stage, he also studied Japanese hieroglyphic writing. The article analyses how Eisenstein's research influenced the development of Vertical Montage.

Keywords: Japan, Kabuki, montage, hieroglyph

For citation: Petkevich P. V. Sergei Eisenstein's theory of Montage and the Kabuki theatre. *Film culture*. 2025; 3: 20–26. (In Russ.).

В течение XX в. наблюдался интерес европейских режиссеров к театру Востока. По мнению исследовательницы Елены Шахматовой, автора книги «Искания европейской режиссуры и традиции Востока», причиной внимания к театру Индии, Китая, Японии стало явление синкретизма. В отличие от европейского театра, в котором как раз на рубеже веков в связи с появлением фигуры режиссера возникла проблема синтеза составных художественных элементов, театр Востока был синкретическим с древних времен [1]. Сергея Эйзенштейна вопрос синтеза интересовал в связи с изучением теории монтажа, и одним из объектов его исследования стал японский театр Кабуки.

Сложно определить, в какой момент у Эйзенштейна возник интерес к Востоку и что послужило поводом к этому. Однако в его мемуарах можно найти заметку о том, что в детстве много лет подряд у изголовья его кровати ставили японскую трехстворчатую ширму, на которой была

изображена «ветка... писанная, наполовину рисованная, наполовину вышитая шелком и золотой нитью». «Так до знакомства с Хокусаи, до увлечения Эдгаром Дега приобщался я к прелести первопланной композиции» [2, с. 35]. До поступления на режиссерские курсы Эйзенштейн некоторое время изучал японский язык. В 1920 г. (в этот период Эйзенштейн находился на фронте и состоял в должности декоратора при передвижном фронтовом театре) он познакомился с Павлом Аренским, в будущем известным востоковедом, от которого вскоре узнал о возможности уехать в Москву, поступив на Отделение восточных языков Академии Генерального штаба. В мемуарах, вспоминая тот период своей жизни, Эйзенштейн писал: «... но мне так хочется видеть со временем японский театр. Я готов еще зубрить и зубрить слова. И эти удивительные фразы другого мышления (как я благодарен [и японскому языку!])» [2, с. 404]. Через несколько месяцев он ушел оттуда, причин этому было две: учеба мешала работе художником-декоратором в Первом рабочем театре Пролеткульта; как раз в это время шел выпуск спектакля «Мексиканец». Кроме того, в заявлении Эйзенштейна о принятии в Академию внезапно была найдена ошибка, послужившая поводом к отчислению. В его архивах сохранились тетради с записанными в них японскими словами; к моменту отчисления он успел выучить около 1500 слов и 150 иероглифов [3, с. 45], что позволило ему понять принципы, заложенные в основу этой письменности. Впоследствии Эйзенштейн писал в своих дневниках о японской иероглифике: «Именно этот “необычайный” ход мышления помог мне в дальнейшем разобраться в природе монтажа» [4, с. 281].

Монтажный принцип лежит в основе театра Кабуки. Все средства художественной выразительности развивались в Кабуки параллельно, что и определило его синкретический характер. Кабуки возник в начале XVII в. Изначально представления состояли из небольших сценок, в которых «главную роль играли любовные песни и танцы» [5, с. 46], но уже в них постепенно возникали элементы драматической композиции. Его драматургия начала формироваться примерно в 1660-х гг. Номерная структура сменилась многоактным представлением. Такое относительно позднее возникновение специально созданного для этой театральной формы драматического материала во многом обусловило специфику актерской игры: «В отличие от характерной для западных театров техники игры актеров, которая родилась непосредственно из самих пьес, исполнительское искусство кабуки с самого начала существовало независимо от пьес... к моменту зарождения кабуки уже существовали песенные и танцевальные традиции, традиции эстрады (карувадза) и сольных выступлений. И поскольку пьеса появилась для того, чтобы связать эти отдельные номера и сделать представление более эффектным, эта задача, можно сказать, окончательно определила характер пьес кабуки» [5]. Вероятно, что в том числе вот эта особенность – возникновение драматургии намного позже самого театра – определило главенство формы над содержанием в Кабуки. «Музыка сопровождает представление театра кабуки с того момента, когда раздвигается занавес; она продолжается в течение всей пьесы, независимо от того, вышли актеры на сцену или еще нет, и не прекращается, пока не закроется занавес. Она умолкает лишь тогда, когда пауза помогает создать более сильное впечатление. Музыкальное сопровождение носит подчас общий характер, но, как правило, представляет собой описание происходящих событий. Оно тесно связано с типом драмы и ролью актера» [6, с. 58]. Кроме того, музыкальные инструменты использовались для создания эффектов, изображающих тот или иной реальный звук. Применяя, например, палочки из разных видов дерева и варьируя их толщину, на одном и том же большом барабане можно точно воспроизвести шум дождя и стук града, и шелест падающего снега, гул снежного обвала и грохот морских волн, журчание ручейка и плеск волн на озере, свист ветра и бурные порывы горных ураганов и многое-многое другое.

В 1758 г. Сёдзо Намики, драматургом, который способствовал развитию театра, была изобретена вращающаяся сцена, которая позволила быстро и динамично менять декорации, а также создавать многоплановую сценографическую композицию. Благодаря названным сценическим средствам в спектакле Кабуки стало возможно осуществление монтажа, который так заинтересовал Сергея Эйзенштейна, о чем будет сказано далее.

В 1925 г. была подписана советско-японская конвенция об основных принципах взаимоотношений, которая положила начало дипломатическим отношениям между СССР и Японией. Благодаря этому стало возможно установление и культурных отношений, результатом которых стали гастроли труппы Кабуки под руководством Ицикавы Садандзи в Советский Союз в 1928 г. Гастроли имели большой резонанс в культурной среде и хорошо отражались театральной прессой, так как вплоть до 1960-х гг. это был единственный случай, когда настоящая труппа Кабуки выехала с гастрольями за границу. Труппа планировала в дальнейшем совершить гастрольную поездку по странам Европы, даже был опубликован анонс об этом в советской прессе, но поездка так и не была реализована: «Кабуки не выезжал даже в соседние страны Азии¹, да и в самой Японии, за исключением нескольких крупных городов, вряд ли можно увидеть хороший спектакль Кабуки. Поэтому поездка театра Кабуки в 1928 году в Москву – факт исключительно большого значения в его многолетней истории» [6, с. 149].

Еще за несколько месяцев до гастролей в выпуске № 17 журнала «Современный театр» от 24 апреля была помещена статья, рассказывающая историю возникновения Кабуки и об его устройстве (продолжение статьи было опубликовано в № 19 и № 28–29). В программе гастролей было запланировано 18 спектаклей: двенадцать показов должно было состояться в Москве и шесть – в Ленинграде. В Москве, куда труппа актеров приехала 26 июля, для показа спектаклей представителем театра Асари было выбрано помещение МХАТ II: «Обязательна вертящаяся сцена, при которой легче осуществить быструю смену сценической обстановки. Нужно соорудить “ханамици” (цветочная дорога) – помост, идущий от входа к сцене через зрительный зал» [7, с. 491]. В репертуар гастролей входили шесть спектаклей Кабуки: «Мастер масок», «Любовь самурая» и «Самоубийство влюбленных» Окамото Кидо, «47 самураев» Такедо Идзумы, «Роща Судзугамори», «Наруками» Ицикавы Садандзи II, руководителя труппы; а также четыре «балета»: «Пантомима», «Марионетка», «Белая цапля», «Танец змеи». В программке использовался именно термин «балет», что никак не соотносилось с техникой и содержанием этих представлений; скорее всего это была попытка дать понять европейскому зрителю, что эти четыре представления будут пластические.

Сергей Эйзенштейн не только видел все гастрольные спектакли, но даже смог поприсутствовать на репетициях некоторых из них. Помимо этого факта, о том, с каким уважением к нему как к профессионалу своего дела относились актеры Кабуки, можно судить по их сохранившимся воспоминаниям. Например, на выставке в Токио исследователь творчества Эйзенштейна Наум Клейман встретился с кинорежиссером и бывшим актером Кабуки Тэйноскэ Кинугасой, который рассказывал, как в 1928 г. он приехал в Москву специально для встречи с Сергеем Эйзенштейном, как он гулял с ним на Чистых прудах, и тот объяснял ему, почему Кинугаса играет именно таким, а не иным образом: «Так нас учили, а почему надо делать так – не объясняли... Это Эйзенштейн объяснил мне каноны нашего театра... Эйзенштейн понимал в японском театре больше меня, японца и бывшего оннагата²!» [8, с. 76].

¹ Речь идет о ситуации на момент 1965 г., времени публикации книги «Кабуки».

² Оннагата – ампула главного женского персонажа в театре Кабуки.

Еще за пять лет до гастролей Кабуки в 1923 г. Эйзенштейн написал статью «Монтаж аттракционов», приуроченную к выходу спектакля «Мудрец». Эту постановку пьесы Александра Островского «На всякого мудреца довольно простоты» можно считать одним из первых шагов Эйзенштейна из театра в кино, потому что, помимо включения в спектакль кадров кинофильма (автором которого был Эйзенштейн), сам «Мудрец» был выстроен по принципу киномонтажа и состоял из сцепленных между собой аттракционов. Термин «аттракцион» Эйзенштейн называл театральной единицей и понимал под ней «всякий агрессивный момент театра», воздействующий на тот или иной орган чувств зрителя. В связи с этим закономерно, что спектакли Кабуки, в которых прямое воздействие на аудиторию является формообразующим, произвели на Эйзенштейна большое впечатление.

В выпуске журнала «Жизнь искусства» от 19 августа 1928 г. была опубликована статья Сергея Эйзенштейна «Нежданный стык». «Стыком» была названа общность, лежащая в структурной основе театра Кабуки и кинематографа, конкретно – звукового кино, которое появилось менее чем за год до гастролей японской труппы: 6 октября 1927 г. в Нью-Йорке состоялся показ фильма «Певец джаза». Все сценические средства выразительности в театре Кабуки, начиная с игры актеров и заканчивая звучащей музыкой, развиваются параллельно друг другу, потому равны в спектакле по своей важности. Создание художественного образа достигается не акцентированием на визуальном или звуковом художественном ряду, а переходом от одного выразительного способа к другому. «Юраносукэ¹ покидает осажденный замок. И идет из глубины сцены к переднему краю. Внезапно задник с воротами в натуральную величину (крупным планом) складывается². Виден второй задник. На нем маленькие ворота (общим планом). Это значит, что он отошел еще дальше. Юраносукэ продолжает свой путь. Задник затягивается буро-зелено-черным занавесом, то есть замок скрылся из глаз Юраносукэ. Еще шаги. Юраносукэ выходит на “цветочную дорогу”. Новое удаление подчеркивает... “самисэн”, то есть звук!!!

Первое удаление – шаги, то есть *пространственное* [курсив здесь и далее С. М. Эйзенштейна. – П. П.] удаление актера.

Второе удаление – *плоская живопись*: смена задника.

Третье удаление – *интеллектуально обусловленный знак*: “колдоговор” с занавесом, “стирающим” видимость.

Четвертое удаление – *звук!*» [9, с. 306].

По мнению Эйзенштейна, то, по каким принципам организован синкретизм Кабуки, схоже с правилами, которые можно применить к только зарождающемуся звуковому кино. В связи с этим результаты воздействия на зрителя в обоих случаях могли быть схожи: «В “Кабуки”... имеет место единое, монистическое ощущение театрального “раздражителя”. Японец рассматривает каждый театральный эксперимент не как несоизмеримые единицы разных категорий воздействия (на разные органы чувств), а как единую единицу театра. Адресуясь к различным органам чувств, он строит свой расчет (каждого отдельного “куска”) на конечную сумму раздражений головного мозга, не считаясь с тем, по которому из путей он идет...» [10, с. 8]. По сути, уже здесь Эйзенштейн, развивая заданные в «Монтаже аттракционов» тезисы о способах воздействия на зрителя

¹ Герой пьесы «47 самураев».

² Такой эффект был возможен, скорее всего, благодаря Гандо-даэси – механизму, представляющему собой платформу, которая могла откидываться и закрываться, как крышка шкатулки.

и его восприятие, формулирует мысль о единстве зрительских ощущений, визуальных и аудиальных, которая позже будет воплощена в теории вертикального монтажа в кино. Его описания отдельных сцен и эпизодов кажутся похожими на описания кинофрагментов: «Я не знаю, как иначе назвать невиданное сочетание движения руки Ицикава Энсио, перерезающего горло в сцене харакири, с рыдающим звуком за сценой, графически совпадающим с движением ножа» [10, с. 8].

Спустя год после гастролей Кабуки, в 1929-м, Сергей Эйзенштейн написал статью «За кадром». Он анализировал разные направления японской культуры на предмет наличия в них кинематографических элементов. Парадокс заключался в том, что в самом японском кино, по мнению Эйзенштейна, отсутствовали черты кинематографии. Он был недоволен тем, что японцы, создавая фильмы, ориентируются на европейскую мелодраму, в то время как в их культуре достаточно самобытных и уникальных художественных средств для создания собственного киностиля, но они никак их не используют. Главные претензии сводились к проблеме монтажа. Во время гастролей труппы Садандзи Эйзенштейн видел японский фильм «Каракули-мусмэ» и отзывался впоследствии о нем негативно: «Кинематография – это прежде всего монтаж... И японское кино совершенно не знает монтажа. Между тем принцип монтажа можно было бы считать стихией японской изобразительной культуры» [11, с. 283].

В своей статье, помимо письменности и живописи, Сергей Эйзенштейн говорил о театре Кабуки и приводил конкретные примеры из гастрольных спектаклей. Он сформулировал термины «беспереходной игры» и «разложенной игры». Под первым явлением он понимал внезапное прерывание актером игры, например, для смены элементов костюма или грима при помощи курого¹: «... прием “резанной” игры дал возможность выстраивания совершенно новых приемов. Замена одного меняющегося лица гаммой разнонастроенных лиц – типажа, – всегда более заостренно выразительных, чем слишком податливая и лишенная органической сопротивляемости поверхность лица профактера» [11, с. 294]. Прием «разложенной игры» подразумевал задействование актером для выражения той или иной эмоции какой-то одной части тела. Таким образом, появлялась возможность разложить сцену на отдельные планы, как в фильме, когда вместо целого снимается только часть, благодаря чему создается более интересный и сильный художественный образ: «Высвобождаясь из-под примитивного натурализма, актер этим приемом всецело забирает зрителя “на ритм”, чем и делается не только приемлемой, но чрезвычайно привлекательной сцена, в общей своей композиции построенная на последовательнейшем и подробнейшем натурализме (кровь и т. д.)» [11, с. 295].

Идея «разложенной игры» подтверждается современниками Эйзенштейна. Примеры «игры», описанной, но не названной таковой, встречаются в рецензиях на гастрольные спектакли: «У Энсио же всегда великолепная маска² Кабуки, с подчеркнутой игрой отдельного мускула, но без общей “мимики чувства” европейского актера. Вспомните хотя бы его взгляд в сцене харакири в “47 самураев”, когда он в белых предсмертных одеждах ждет с цветочной тропы своего друга. Он сделан игрой ресницы и особой тренировкой зрачка на совершенно гладком поле белой маски. А сколько в этом приеме истине трагической лирики последнего взгляда! Такой простой и такой сильной!» [12, с. 6].

¹ Курого – ассистент в театре Кабуки, одетый в черный закрытый костюм. Отвечает за смену реквизита и декораций. Курого присутствует на сцене в течение всего спектакля, но остается «невидимым» для персонажей.

² Важно отметить, что здесь под словом «маска» Бескин имеет в виду характерный для Кабуки способ мимической выразительности, а не маску как таковую, потому что в Кабуки, в отличие от того же Ногаку, она не используется.

Как еще одну кинематографическую черту, Эйзенштейн отмечал особенность отношения с ритмом в Кабуки. Критиками отмечалось умение японской труппы взаимодействовать с музыкальным содержанием постановки: «Его актеры не только изумительно ритмичны, ибо они абсолютно музыкальны, но и математически точны в применении тех скупых внешних приемов, с помощью которых они развертывают сложнейшие переживания» [12], «в конце концов кажется, что первенствующее место в этом театре принадлежит ритму. Его прихотливым скачкам послушно повинуются актер на сцене, чутко улавливая указания в той мелодии музыкального аккомпанемента, который, окутывая весь спектакль, составляет его атмосферу» [13, с. 528]. Эйзенштейн же обращал особое внимание на характерный для спектаклей Кабуки медленный темпоритм отдельных эпизодов, который также соотносится с художественными средствами кино и сравним с приемом замедленной съемки в современном киноязыке, имеющем название «слоу-мо»: «нормально сыгранные состояния, заснятые ускоренной съемкой, давали необычайное эмоциональное нагнетение своей замедленностью на экране» [11, с. 295]. В качестве примера он приводил сцену совершения героем харакири из первого сыгранного на гастролях спектакля «47 верных»¹ по одноименной пьесе Такеды Идзумы. Сцена была также упомянута сразу в нескольких статьях, каждый критик писал о непривычном для зрителей замедленном темпе эпизода, следовательно, он произвел на зрителей по-настоящему сильное впечатление. Но только Эйзенштейн в своем тексте, помимо описания, рассматривал ее с теоретической точки зрения.

По мнению Эйзенштейна, японская иероглифика содержит элементы кинематографии, а конкретно – строится по принципам монтажа. В японском языке существуют три азбуки: хирагана, катакана и кандзи. Первые две состоят из знаков, каждый из которых обозначает определенный слог. Кандзи состоит из иероглифов, заимствованных из китайского языка, каждый из которых имеет в среднем минимум два способа чтения, онное и кунное; выбор чтения чаще всего зависит от того, соединен ли иероглиф с другим или же является одиночным. Слово в японском языке может быть записано несколькими способами: или при помощи соответствующего ему иероглифа, или при помощи одной из двух азбук. Но в большинстве случаев на письме используются все три существующие азбуки. Помимо того, что каждый отдельный иероглиф несет в себе определенное семантическое значение (или несколько значений), в сочетании с другим иероглифом он может образовать новое. Иногда новое значение никак не связано со значениями тех двух иероглифов, из которых строится само слово. Например, иероглифы «предыдущий» и «рождаться» в сочетании становятся словом «учитель», то есть тем, кто был рожден раньше и, следовательно, имел больше времени для освоения определенного навыка. Этой особенности письменности Сергей Эйзенштейн давал определение монтажа: «Сочетание двух иероглифов простейшего ряда рассматривается не как сумма их, а как произведение, то есть как величина другого измерения, другой степени; если каждый в отдельности соответствует предмету, факту, то сопоставление их оказывается соответствующим понятию. Сочетанием двух “изобразимых” достигается начертание графически неизобразимого» [11, с. 284].

В дальнейшем мысль о создании «графически неизобразимого» используется уже применительно к киномонтажу. В статье «Монтаж» 1938 г. Эйзенштейн писал, что соединение двух монтажных кусков в итоге дает их произведение, а не сумму, потому что «результат сопоставления качественно (измерением, если хотите, степенью) всегда отличается от каждого слагающего элемента, взятого в отдельности» [11, с. 163]. Подобным свойством обладают не только произведения киноискусства. Монтаж возможен и в актерской игре. В этом случае актер должен «в двух, трех, четырех чертах характера или

¹ Еще одно название спектакля «47 самураев».

поступка выразить основные элементы, которые в сопоставлении создадут целостный образ, задуманный автором», т. е. актер раскладывает образ на составные элементы, которые сливаются вновь воедино уже в сознании зрителя.

Вот как Эйзенштейн описывал процесс возникновения образа, любого, не только художественного, в человеческом сознании: «Этот образ входит в сознание и ощущение, и через совокупность каждая деталь сохраняется в нем в ощущениях и памяти неотрывно от целого. Это может быть звуковой образ – некая ритмическая и мелодическая звукокартина, или это может быть пластический образ, куда изобразительно вошли отдельные элементы запоминаемого ряда. Тем или иным путем ряд представлений укладывается в восприятие, в сознание, в целостный образ, в который складываются отдельные элементы» [11]. Неразрывность в восприятии целого и частей, из которых оно складывается, визуальных и аудиальных – то, в чем выражается конгениальность театра Кабуки и звукового кино.

Подход Эйзенштейна к изучению и освоению художественных практик отличался стремлением не только проанализировать отдельные приемы и технику театра Кабуки, но самое главное – понять его природу и то, как она устроена. Эйзенштейн выявил принципы монтажа в искусстве, которое возникло задолго до появления кино, и смог применить их в только что появившемся звуковом кинематографе.

Список источников

1. Шахматова Е. В. Искания европейской режиссуры и традиции Востока / предисл. д. филол. н., проф. Т. П. Григорьевой. М.: Изд-во ЛКИ, 2013. 173 с.
2. Эйзенштейн С. М. Уо. Мемуары: В 2 т. Т. 1 / сост., предисл., коммент. Н. И. Клеймана. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019. 495 с.
3. Булгакова О. Л. Судьба броненосца: Биография Сергея Эйзенштейна. СПб.: Издательство Европейского университета, 2017. 391 с.
4. Иванов Вяч. Вс. Эйзенштейн и культуры Японии и Китая // Восток – Запад: Исследование. Переводы. Публикации. М.: Наука, 1988. С. 279–289.
5. Гундзи М. Японский театр Кабуки. М.: Прогресс, 1969. 230 с.
6. Кабуки / вступ. ст. и примеч. Л. Д. Гришелевой; пер. с англ. Б. П. Лаврентьева. М.: Искусство, 1965. 204 с.
7. Богомазов С. Японский театр // Современный театр. 1928. 15 июля. № 28–29. С. 490–491.
8. Клейман Н. Глаза Каварадзаки // Киноведческие записки. 2004. № 75. С. 62–77.
9. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. Т. 5. М.: Искусство, 1968. 599 с.
10. Эйзенштейн С. М. Нежданный стык // Жизнь искусства. № 34. 19 авг. 1928. С. 6–9.
11. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. 566 с.
12. Бескин Эм. Искусство японского театра // Новый зритель. 1928. № 29–30. С. 2–4.
13. Соболев Ю. Гастроли театра Кабуки // Современный театр. 1928. № 32–33. С. 528–529.

Статья поступила в редакцию 10.07.2025;
одобрена после рецензирования 08.09.2025;
принята к публикации 09.09.2025.

The article was submitted 10.07.2025;
approved after reviewing 08.09.2025;
accepted for publication 09.09.2025.

Информация об авторе:

П. В. Петкевич – магистрант кафедры театрального искусства
Российского государственного института сценических искусств.

Information about the Author:

P. V. Petkevich – graduate student of the Department of Theater
Arts of the Russian State Institute of Performing Arts.

Научная статья
УДК 792.03

СМЕХОВАЯ КУЛЬТУРА ЯПОНСКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В ХРАМОВЫХ ФАРСАХ МИБУ-КЁГЭН

Полина Владимировна Самсонова

Университет Кансай,
Осака, Япония
polina_spb@mail.ru

Аннотация. Храмовые фарсы Мибу-кёгэн практически не изучены российскими исследователями. Теоретических трактатов, посвященных смеховой культуре японского средневековья, не сохранилось. В мировой культуре есть подробные исследования европейского и древнерусского смеха (работы М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» и Д. С. Лихачева «Смех в древней Руси»). В них выделены основные черты средневековой смеховой культуры: ритуальность и праздничность смеха, его всенародность, его направленность не вовне, а на самого смеющегося. Представления Мибу-кёгэн содержат элементы религиозного учения, пародии на храмовые обычаи, фамильярные шутки. Среди героев храмовых фарсов есть и бодхисаттвы, и легендарные герои, и монахи, и простые торговцы. Автор применяет для анализа смеховой японской культуры методы и терминологию, разработанные в трудах М. М. Бахтина и Д. С. Лихачева, и приходит к выводу, что в храмовых фарсах присутствуют ритуальность, праздничность, всенародность и амбивалентность смеха.

Ключевые слова: Мибу-кёгэн, японский фарс, смеховая культура, средневековая культура, ритуальный смех, праздничный смех, бодхисаттва Дзидзо

Для цитирования: Самсонова П. В. Смеховая культура японского средневековья в храмовых фарсах Мибу-кёгэн // КиноКультура. – 2025. – № 3. – С. 27–34.

Original article

THE LAUGHTER CULTURE OF THE JAPANESE MIDDLE AGES IN THE MIBU KYŌGEN

Polina Vladimirovna Samsonova

Kansai University,
Osaka, Japan
polina_spb@mail.ru

Abstract. The Mibu kyōgen (is properly called “Mibu Daenenbutsu kyōgen”) have hardly been studied by Russian researchers. Theoretical treatises devoted to the laughter culture of the Japanese Middle Ages have not survived. But European laughter culture of the Middle Ages detailed studies in works by Mikhail Bakhtin “Rabelais and His World” and Dmitry Likhachev “Laughing World of Ancient Rus”. They highlight the main features of medieval laughter culture: the ritual and festive nature of laughter, its public character, its orientation not outwards, but towards the laughing person himself. Mibu kyōgen performances contain elements of religious doctrine, parodies of temple customs, and familiar jokes. The heroes of temple farces include bodhisattvas, legendary heroes, monks, and simple traders. The author applies the methods and terminology developed in the works of Mikhail Bakhtin and Dmitry Likhachev to study laughter culture of the Japanese Middle Ages and concludes that Mibu kyōgen are ritualistic, festive, and ambivalent laughter.

Keywords: Mibu kyōgen, Japanese farce, laughter culture, medieval culture, ritual laughter, celebratory laughter, bodhisattva Jizō

For citation: Samsonova P. V. The laughter culture of the Japanese middle ages in the Mibu kyōgen. *Film culture*. 2025; 3: 27–34. (In Russ.).

Важнейшими центрами культуры в японском средневековье (с основания сёгуната Камакура до эпохи Адзуты-Момояма, 1185–1573) были буддийские монастыри. В период Камакура в храмах Киото зародились Три Великих Молитвенные Безумные Речи, *кё:но сандай нэнбуцу кё:гэн*. Среди них – храмовые фарсы Мибу-кёгэн (полное наименование Мибу Дайнэнбуцу кёгэн, нематериальное культурное наследие Японии). Это пантомимические театральные представления народного характера, рассказывающие о буддийском учении и легендарных событиях средневековья. Слово *кёгэн* точно переводится как «безумные речи» и имеет несколько значений: «пьеса, представление» (в контексте истории театра кабуки), «средневековый фарс» (в контексте истории театра ногаку и храмовых фарсов), «трюк, проделка».

В Японии до начала периода Эдо не существовало трактатов, где были бы сформулированы особенности культуры смеха (первый трактат о смехе – «Варанбэ куса», 1660). Помимо фарсов и комедийных представлений, в XII в. возник иллюстрированный «Свиток о хворях», созданный в жанре буддийской свитковой живописи *рокудо:э*, где различные недуги представлены иронично и олицетворяли возможные последствия, вызванные несоблюдением учения. Так как в японской средневековой историографии нет теоретических трактатов, посвященных смеху, то для изучения комического аспекта данного документа некоторые японские исследователи обращаются к европейским теоретикам (например, Уэда Мицунэ [1]). В европейской и российской историографии средневекового юмора существуют множество исследований, концепции которых возможно применить и к изучению японских храмовых фарсов. Среди них фундаментальные труды российской ритуально-мифологической школы, такие как работы М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» [2] и Д. С. Лихачева, А. М. Панченко «Смеховой мир» Древней Руси» [3], В. Я. Пропп «Проблемы комизма и смеха» [4]. Опираясь на терминологический аппарат и методы исследования этих авторов, рассмотрим особенности храмовых фарсов Мибу-кёгэн.

Сложно однозначно определить природу смеха, так как у него много функций, и в зависимости от эпохи его качества меняются. Изучая смеховую культуру европейского и древнерусского средневековья, Бахтин и вслед за ним Лихачев выделяют следующие особенности: ритуальность смеха, его праздничное (карнавальное) начало, амбивалентность, особого рода двумерность, всенародность и универсальность смеха. Смех, связанный с христианской культурой, и «буддийский» смех, естественно, отличны, однако в некоторых аспектах они пересекаются. Рассмотрим разные виды смеха, выделенные европейскими исследователями, в контексте храмовых фарсов Мибу-кёгэн.

Ритуальность смеха

На первый взгляд нет прямой связи между театральной, тем более смеховой, культурой и буддийским учением, ведь ни в одной из буддийских сутр, известных в Японии, не говорится о благодетельности смеха [5, с. 50]. Однако, например, комедийный театр одного актера *ракуго* зародился из монашеских проповедей [5, с. 50]. Также в историографии буддийских школ часто встречаются упоминания о талантливых (то есть обладающих хорошей речью, способных увлечь внимания слушателей историей) проповедниках (например, монах *Дзё:эн*, период Камакура). В начале японского средневековья театральное искусство перестало быть только аристократическим и стало народным. По Японии гастролировали бродячие монахи *рансо:*, которым не хватало квалификации проводить

службы, но они были посвящены в учение. Они переходили от одного храма и святилища к другому, исполняли в праздничные дни танцы с участием местных детей с целью благопожелания эннэнбукёку, тем самым формируя группы, которые разучивали ритуальные танцы и занимались организацией увеселений [6, с. 19–20]. Представления Мибу-кёгэн также берут свое начало от буддийских проповедей и народного искусства прихожан.

В храмовой хронике «Мибудэра енки» сохранилась запись о том, что в 1300 год Энкаку Дзё:нин (1223–1311) провел обряд Хана сидзумэ-но мацури («Усмирение душ цветков») по правилам школы ю:дзу:нэнбуцу. В записях сказано, что он преследовал две цели: отстроить храм после пожара, привлекая больше прихожан, и восстановить традицию проведения обрядов одной из первых буддийских школ Чистой земли ю:дзу:нэнбуцу (основатель – Рёнин (1073–1132)). Как именно проходил данный обряд – достоверно не известно. По главной идеи ю:дзу:нэндуцу молитва одного человека связана с молитвами всех людей, поэтому важно коллективное вхождение в состояние экстаза во время восхваления имени Будды. Также сохранилась запись о том, что «местные верующие разыгрывали небольшие комедийные сценки вперемешку с молитвами во славу Будды» [Цит. по: 7, с. 153]. На основании этих данных исследователи делают предположение, что Энкаку Дзё:нин, выступая лидером группы, проводил коллективные танцы под ритмы барабанов и гонга, участники которых входили в экстаз, пропевая молитву, славящую Будду. В перерывах между молитвами прихожане-актеры «разряжали атмосферу» комедийными сценками [8, с. 132]. Представления другого театрального действия ногаку, также зародившегося в средневековье, имеет похожую структуру: между требующими сосредоточения и внимания сценками Но разыгрываются «расслабляющие» фарсовые истории кёгэн.

В. Я. Пропп в статье «Ритуальный смех в фольклоре» на примере сюжетов сказок и мифов разных народов мира определил связь смеха с загробным миром и выделил «животворящую» силу смеха. «Итак, при вступлении в мир смеется богиня родов, смеется мать или беременная, смеется юноша, символически возрождающийся к миру, смеется божество, создающее мир» [4, с. 197]. Такой смех очищает пространство, оберегает и подготавливает его к новой жизни.

Средневековые японцы верили, что цветы сливы и сакуры, опадая, превращаются в злых духов, которых необходимо успокоить и задобрить. В их представлении мира именно из-за «буйства» духов первых весенних цветов распространяются эпидемии и болезни. Поэтому смех во время проведения обряда Хана сицумэ-но мацури с вкраплениями комедийных сценок позволял не только усмирить «вредоносных духов» цветов, но и помочь символически уйти от смерти, болезни, несчастья к воскрешению весенней зелени и жизни. С тех пор храмовые фарсы Мибу проводят три раза в год в соответствии с циклом выращивания риса: первые представления приходятся на сэцубун («пробуждение» земли после зимы), вторые – в мае (высадка саженцев на рисовые поля) и третьи – в сентябре (сбор урожая).

В современный репертуар Мибу-кёгэн входят два представления, основной функцией которых является изгнание злых духов. Первая сценка – Юдатэ, где разыгрывается синтоистский обряд очищения пространства кипятком и связь с богами для уточнения их воли. Обряд представлен точно, главное отличие от синтоистского заключается лишь в том, что его исполняют актеры в масках, хотя на территории храма Мибу есть святилище Рокусё. Здесь встречаются слова-пожелания: «Мё:нэн-мо, мё:нэн-мо, и в следующем году, и в следующем году».

Вторая сценка – Бо:фури также представляет собой обряд очищения пространства от скверны и изгнания злых духов. На сцене выстраиваются все исполнители Мибу-кёгэн без масок, на авансцене актер, прикрывший лицо тканью, демонстрирует свои цирковые способности: умело очень быстро вращает палкой по направлению всех сторон. Его подбадривают другие участники, размахивая веерами и методично произнося какэгоэ «Тё-о-о ха сассай». Данные выкрики ритмично и функционально напоминают какэгоэ «Вассёй!» при синтоистских обрядах с обносом «повозки» с божеством микоси. В финале этого представления общая атмосфера радости переходит и в зрительный зал, который подбадривает исполнителя на авансцене аплодисментами.

В современный репертуар входят такие истории, как «Сумо голодных духов, гакидзумо:» и «Сай-но кавара», где среди героев появляются бодхисаттвы Дзидзо и судья мертвых Эмма. Дзидзо – бог-психопомп, путешествующий по всем буддийским мирам, спасая души грешников, главное божество храма Мибу. В этих двух фарсах рассказываются истории о милосердии Дзидзо, который помогает голодным духам и младенцам бороться с демонами ада (в «Сумо голодных духов» Дзидзо даже сам борется с Эмма и побеждает того). Исследователь Мибу-кёгэн Умэхара Такэси считает, что особенно кёгэн «Сумо голодных духов» ярко передает суть бодхисаттвы Дзидзо – у него есть сила, с помощью которой он может воскрешать. «Дзидзо – бодхисаттва, преобразующий мир смерти в мир жизни. Даже из значения иероглифов, которыми записывается его имя, видно, что он символически представляет силу Земли. Возможно, Дзидзо каким-то образом связан с древнегреческим культом плодородия и поклонением Богини-матери. То есть он олицетворяет силу, дающую новую жизнь увядшим растениям. Кёгэн “Сумо голодных духов” один из видов “драм о воскрешении” (фуккацу-гэки)» [9, с. 30].

Неизвестно, с какого момента появилась театральная игра с подражанием и цирковыми элементами, когда и как именно произошел переход от «Молитв, восславляющих Будду с вкраплениями увеселяющих сценок, ю:ги соку нэнбуцу» в сторону храмовых фарсов, но уже в 1495 г. в «Санэтака ко:ки», дневнике придворного аристократа, встречается упоминание о «Мибу-саругаку». Скорее всего переход произошел в период с 1300 по 1495 г., ведь словом «саругаку» обозначали развлекательные сценки с участием животных, с цирковыми и театральными элементами. С момента проведения обряда Хана сицумэ-но мацури до наших дней существует группа прихожан-актеров, имеющих отношения к учению, которые помогают монахам. Своей игрой в маске они славят имя Будды. Хотя это пантомимические представления, исполнители соблюдают основное правило: произносят про себя молитву во славу Будды или сутру Дзидзо (Дзидзо:сингон) на санскрите и внешне передают пластику иконографических статуй будд и бодхисаттв [8, с. 134]. Сутра Дзидзо звучит как «Он какака бисанмаэй совака», где «какака» – «смеяться звонким смехом, какатайсё:», то есть бодхисаттвы Дзидзо готовы привести всех жаждущих в мир радости и счастья. Прихожане-актеры берут на себя функцию бодхисаттвы и, молясь, играют фарсы, символически провожают зрителей в мир веселья, смеха и благодати [8, с. 136–137]. Однако прихожане-актеры именно играют, то есть подражают животным и людям, представляя в доступной и понятной форме истории из повседневной жизни и буддийских проповедей.

Праздничный смех

Бахтин в своей работе о творчестве Рабле размышляет о праздничности: «Празднество (всякое) – это очень важная первичная форма человеческой культуры. ... Чтобы они [дни. – П. С.] стали праздничными, к ним должно присоединиться что-то из иной сферы

бытия, из сферы духовно-идеологической. Они должны получить санкцию не из мира средств и необходимых условий, а из мира высших целей человеческого существования, то есть из мира идеалов. Без этого нет и не может быть никакой праздничности. Празднество всегда имеет существенное отношение к времени. В основе его всегда лежит определенная и конкретная концепция природного (космического), биологического и исторического времени. При этом празднества на всех этапах своего исторического развития были связаны с кризисными, переломными моментами в жизни природы, общества и человека. Моменты смерти и возрождения, смены и обновления всегда были ведущими в праздничном мироощущении» [2, с. 14].

Представления храмовых фарсов – это всегда мацури, то есть празднество, во время которого важно «обновиться», получить новые силы. Мибу-кэгэн имеет не только сакрально-ритуальное значение очищения и воскрешения (об этом подробно было сказано выше), но и важную функцию объединения людей, ведь ничего так не объединяет и не вызывает доверия, как смех. Лихачев пишет: «Психологически смех снимает с человека обязанность вести себя по существующим в данном обществе нормам – хотя бы на время. ... Смех снимает психологические травмы, облегчает человеку его трудную жизнь, успокаивает и лечит. Смех в своей сфере восстанавливает нарушенные в другой сфере контакты между людьми, так как смеющиеся это своего рода “заговорщики”, видящие и понимающие что-то такое, чего они не видели до этого или чего не видят другие» [3, с. 3–4].

Храмовый фарс «Разбивание глиняных тарелок, *хо:ракувари*» – образец праздничного, то есть разгульного смеха, в то же время это и ритуальный смех, ведь в нем встречается элемент апотропической магии, изгоняющей злых духов [9, с. 117]. Сюжет его несложен и понятен прихожанам, ведь главные герои и ситуации встречались в повседневной жизни. Открывается новый рынок, и чиновник приносит табличку, на которой сказано, что первый продавец будет освобожден от налогов. Приходит торговец барабанов и радуется данному распоряжению, однако до открытия еще есть время, поэтому он ложится отдохнуть и засыпает. В это время появляется пройдоха торговец глиняных тарелок, решает обмануть чиновника и торговца барабанами, забирает табличку с разрешением себе. Когда торговец барабанами просыпается, он пытается доказать перед чиновником свое первенство, однако ему это не удастся. Торговец тарелок выставляет в ряд на авансцене свой товар (более 5 тысяч тарелок). Его противник тайком подкрадывается и сбрасывает все тарелки, те разбиваются вдребезги.

Помимо бытовой ссоры торговцев на рынке, интерес вызывают глиняные тарелки *хо:раку*. Они созвучны с буддийским понятием *хо:раку*, которое означает «наслаждение от познания учения», также развлечение богов и Будд чтением сутр, игрой, танцами и музыкой. В храме Мибу глиняные тарелки подносят богам, пишут на них свои пожелания и информацию о себе, чтобы боги смогли ответить на молитвы прихожан. В этом тоже важная функция празднества – помечтать о будущем, попросить поддержки и защиты богов, повеселиться вместе с соседями (ведь в средние века основными прихожанами были приписанные к данному храму люди), посмеяться над бытовыми проблемами и ситуациями, «отогнать» звуком разбивающихся тарелок несчастье и злых духов, отдохнуть. Повседневная жизнь средневекового горожанина была нелегкой, опасной, полной обид и давления со стороны чиновников и военных, поэтому мацури, как раньше, так и сейчас, помогали снять стресс.

Всенародность, универсальность и амбивалентность смеха

Бахтин пишет: «Отметим важную особенность народно-праздничного смеха: этот смех направлен на самих смеющихся. Народ не исключает себя из становящегося целого мира. Он тоже не завершен, тоже, умирая, рождается и обновляется. В этом одно из существенных отличий народно-праздничного смеха от чисто сатирического смеха нового времени. Чистый сатирик, знающий только отрицательный смех, ставит себя вне осмеиваемого явления, противопоставляет себя ему, этим разрушается целостность смехового аспекта мира, смешное (отрицательное) становится частным явлением. Народный же амбивалентный смех он веселый, ликующий и – одновременно насмешливый, высмеивающий, он и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает, выражает точку зрения становящегося целого мира, куда входит и сам смеющийся» [2, с. 17].

Среди героев храмовых фарсов Мibu встречаются торговцы, ремесленники, буддийские монахи, священники, самураи, слуги, хозяйки постоянных дворов. Никто не имеет преимуществ перед смехом, смеются надо всеми. Однако это не злой смех, порицающий пороки общества или разоблачающий ухищрения власть имущих. Эти комедийные истории предназначены лишь для радостного, расслабляющего, дающего новые жизненные силы смеха.

Кёгэн «Поиски жены монаха, дайкоку-гари» основан на истории изгнания из монастыря монаха с семьей, нарушившего обет безбрачия. Монах трогательно заботится о своей жене и младенце (кукле), а когда приходит проверка, он прячет их в алтаре, надев на жену маску бодхисаттвы Дзидзо. Однако впопыхах он надевает маску наоборот, поэтому проверяющие обнаруживают женщину и выгоняют всю семью из монастыря. В этом представлении используется маска монаха с округлыми чертами и большими глазами, также в сцене заботы о младенце актеры специально создают атмосферу счастливой любящей семьи, поэтому зрительские симпатии на стороне монаха. Во время сцены изгнания с монаха снимают верхнее кимоно, он остается только в нательном белье, его связывают, прикрепив к спине младенца и единственные его пожитки – бумажный зонтик. Эта нелепая фигура вызывает смех, хоть и печальный.

В Мibu-кёгэн сформировался особый язык пантомимы. Есть специальные жесты для обозначения людей («я», «он», «красивая девушка»), места («храм», «колодец») и действия («думать», «бояться», «выпивать»), с помощью которых актеры могут рассказывать достаточно сложные истории. Этот условный язык быстро и естественным путем усваивается зрителями. Он объединяет и уравнивает смотрящих, ведь через жесты невозможно показать вежливые обороты или выражения, передающие социальный статус говорящего и слушающего. Когда какое-то понятие сложно выразить пантомимой, используются надписи. Социальное положение героя выражается в маске, костюме и реквизите (например, монах одет в коричневое кимоно со специальной сумкой для пожертвований, а у самурая за поясом мечи). Часто юмор передается через несоответствия: например, актер одет изысканно – в расшитое дорогое кимоно с длинными рукавами, что выдает в нем девушку на выданье, а на лице у него маска отафуку с перекошенным ртом или маска старухи.

В фарсе «Красавицы из Охара, охарамэ» шутки, основанные на несоответствии, переданы и в канве повествования, и в не свойственных роли (роль матери) жестах. Один богач пошел со своим спутником Дураком (ахо:) полюбоваться сакурой в деревеньку

Охара, что на севере Киото. Он замечает красивых девушек с матерью (вариация маски *отафуку*), собирающихся в дорогу, и приглашает их немного повеселиться под сакурой. Женщины соглашаются. В процессе веселья происходят разные комические ситуации: дочери несдержанно и жадно поедают предложенные угощения, а их мать мочится по-мужски, стоя, что вызывает презрение у красавиц и буйный смех у зрителей. Когда все пьянеют, девушки начинают танцевать. Богачу нравится вторая дочь, и он хочет уединиться с ней, но прозорливая мать замечает это и удаляется с дочерью за сцену. Когда они возвращаются, богач уводит приглянувшуюся девушку в сторону и пытается разжать руки, которыми она закрывает свое лицо. В финале оказывается, что мать переоделась в кимоно дочери и тем самым не оправдала надежд богача. Он в ужасе убегает от нее со сцены.

Особый интерес вызывает кёгэн «Окэтори». Одна молодая красавица (маска красавицы) родилась с тремя пальцами на руке и пришла в храм помолиться бодхисаттве Дзидзо, чтобы он ей помог. Во время паломничества ее красоту замечает богач (маска «темного старика», вариация маски из *самбасо*), который недвусмысленно тыкает в девушку зонтиком и пытается купить ее расположение подарками. Девушка пресекает домогательства и продолжает молиться Дзидзо, но в какой-то момент поддается на ухаживания богача. Они начинают танец, сближающий героев, темп которого ускоряется, тем самым символизируя сексуальные отношения. В этот момент появляется жена богача (вариация маски *отафуку*) и начинает выяснять отношения, после чего богач возвращается с женой, но делает знак красавице, что еще вернется. Жена упрекает мужа в измене, тем более что ей скоро рожать. Муж пытается забыть красавицу, но в итоге уходит из дома. Жена страдает, считает, что муж ушел из-за ее уродства, пытается отбелить кожу лица и накрасить губы, но ничего не получается, и она в слезах уходит со сцены. В современности история заканчивается здесь, а раньше было продолжение, где богач и красавица просили заступничества от разъяренного духа жены у бодхисаттвы Дзидзо, принимали постриг и тем самым получали прощение. Эта история не может быть трактована однозначно. Она высмеивает семейные измены, ссоры, разногласия. Смех над женой и «непристойные» дурачества, свойственны и европейской средневековой смеховой культуре [3, с. 31].

В репертуар Мibu-кёгэн входят истории, перешедшие из театра Но: «Фунэ бэнкэй», «Цути-гумо», «Додзёдзи» и другие. Однако эти заимствования произошли уже в период Эдо и имеют другое художественное значение. Они представляют самурайскую культуру, и в них нет комедийных сцен или смеха.

В репертуар Мibu-кёгэн входит тридцать историй, отражающих мировоззрение горожан средневековья. Храмовые фарсы проводятся в праздники и важные для сельского хозяйства периоды. Главная их цель – вызвать много «жизнетворящего» «обновляющего» смеха и прославить силу бодхисаттвы Дзидзо, который (по мнению некоторых исследователей) имеет отношение к культу плодородия. Можно выделить три основные особенности средневековой японской смеховой культуры: это ритуальный обрядовый смех, функция которого – очистить пространство, изгнать болезни, смерть, вредоносных духов; это праздничный разгульный смех, который помогает расслабиться, отстраниться на время от бытовых проблем и неурядиц, помечтать и подготовиться к новому сельскохозяйственному циклу или делу; это уравнивающий амбивалентный смех, позволяющий прихожанам забыть про социальные условности и иерархии, оказаться на время в мире «антикультуры», как определил его Д. С. Лихачев.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Уэда Мицуэ. «Ямай-но со:си» ни мизу нихондзин-но сисэйкан. Надзэ хитобито ва вараттэи-зу-нока [Взгляд японцев на жизнь и смерть в «Свитке о хворях»: почему люди смеются?] // То:кё: цу: ин дайгаку кийё: [Журнал токийского онлайн-университета]. 2020. № 3. С. 133–149.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 545 с.
3. Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л.: Наука, 1976. 204 с.
4. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М.: Лабиринт, 2007. 186 с.
5. Миура До:мё:. Буккё:-то варай-но кудоку [Благодеяние буддизма и смеха] // Варай-гаку кэнкю: [Исследования науки о смехе]. 1996. № 3. С. 50.
6. Мурай Кэн. Ё:тэн нихон энгэки-си ко: дай кара 1945 нэн мадэ [Главные события в истории японского театра с древних времён до 1945 года]. Токио: Синкокурицу гэкидзё дзё:хо: Сента:, 2012.
7. Ногами Тосико. Мибу-кё:гэн-но ко-исё: мибудэра со:кэн ити сэн нэн кинэн [Старинные костюмы Мибу-кёгэн: к 1000-летию основания храма Мибу]. Киото: Сибункаку, 1992.
8. Сибата Минору. Дзю:ё: мукэй миндзоку бункадзай мибу дайнэнбуцу кёгэн [Важность нематериального культурного наследия Японии Мибу Дайнэнбуцу кёгэн]. Токио: Гакугэй сёрин, 1976.
9. Умэхара Такэси, Нисикава Тэруко. Мибу-кёгэн-но мирёку [Привлекательность Мибу-кёгэн]. Киото: Анко:-ся. 1997.

Статья поступила в редакцию 12.07.2025;
одобрена после рецензирования 12.08.2025;
принята к публикации 26.08.2025.

The article was submitted 12.07.2025;
approved after reviewing 12.08.2025;
accepted for publication 26.08.2025.

Информация об авторе:

П. В. Самсонова – кандидат искусствоведения, преподаватель
Университета Кансай (Осака).

Information about the Author:

P. Samsonova is PhD in Arts, Lecturer at Kansai University (Osaka).

Научная статья
УДК 791.43-2

ПАСТИШ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КАК «ЯДРО» ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ В ФИЛЬМАХ ВУДИ АЛЛЕНА

Лизавета Мариновна Холодкова

Сибирский федеральный университет,
Красноярск, Россия

lizavetakhodkova@gmail.com

Аннотация. В статье представлен анализ кинофильмов американского режиссера Вуди Аллена как произведений, использующих пастиш русской классической литературы. Представлен анализ работ «Любовь и смерть» (1975), «Преступления и проступки» (1989), «Матч Поинт» (2005), «Иррациональный человек» (2015), «Великая ирония» (2023) с точки зрения проявления сюжетных и идейных заимствований из русской классики, а также их взаимопроникновения внутри киномира Аллена. Был сделан вывод о наличии в творчестве Вуди Аллена категории фильмов-пастишей, в которой каждая работа отражает реальность культурной эпохи и сопряженную с ней структуру чувства.

Ключевые слова: Вуди Аллен, пастиш, русская классическая литература, структура чувств, современная интерпретация классики

Для цитирования: Холодкова Л. М. Пастиш произведений русской классической литературы как «ядро» художественной реальности в фильмах Вуди Аллена // КиноКультура. – 2025. – № 3. – С. 35–46.

Original article

PASTICHE OF RUSSIAN CLASSICAL LITERATURE AS THE «CORE» OF ARTISTIC REALITY IN WOODY ALLEN'S FILMS

Lizaveta Marinovna Kholodkova

Siberian Federal University,
Krasnoyarsk, Russia

lizavetakhodkova@gmail.com

Abstract. The article presents an analysis of American director Woody Allen's films as works of pastiche of Russian classical literature. An analysis of the works "Love and Death" (1975), "Crimes and Misdemeanors" (1989), "Match Point" (2005), "Irrational Man" (2015), and "Coup de chance" (2023) from the point of view of the presence of plot and ideological borrowings from the Russian classics, as well as their interpenetration within Allen's film world is presented. It was concluded that there is a category of pastiche films in Woody Allen's oeuvre, in which each work reflects the reality of a cultural era, and the structure of feeling associated with it.

Keywords: Woody Allen, pastiche, Russian classical literature, structure of feelings, modern interpretation of classics

For citation: Kholodkova L. M. Pastiche of Russian classical literature as the «core» of artistic reality in Woody Allen's films. *Film culture*. 2025; 3: 35–46. (In Russ.).

Кинематограф, как и другие виды искусства, относящиеся к системе произведений постмодерна, перерабатывает, высмеивает, деформирует и гиперболизирует другие кинопроизведения, а также смешивает кино с различными видами искусства, раскрывая поставленные в них проблемы в новом ключе. Американский режиссер Вуди Аллен в свои фильмы неоднократно «вшивает» реальность и стиль, заимствованные из произведений русской классической литературы, исторически, географически и контекстуально далекие, но становящиеся понятными и близкими для зрителя в рамках кино. В фильмографии режиссера в разные хронологические периоды литературные заимствования проявляют себя по-разному, благодаря чему можно проследить изменения в способах передачи и трансформации заимствованных образов и в современном искусстве в целом.

Пастиш – важное явление эпохи постмодернизма, с приходом которой капитализм и этика потребления проникли во все сферы жизни общества, в том числе в сферу культуры и искусства. Изменилось восприятие произведений искусства и образа жизни в целом. «Восприятие» и «потребление» приобрели синонимичный характер, а «продукты» культуры стали продуктами в буквальном смысле, вследствие чего у потребителя появился запрос на упрощение. Новый тип взаимоотношений продукта искусства и его потребителя влечет за собой нехватку глубины и поверхностность, которые становятся ключевым формальным качеством постмодернизма [1].

Пастиш являет собой имитацию, он состоит из множества отсылок, заимствований, упоминаний и повторений произведений других авторов. Это намеренное воссоздание одного произведения внутри другого, при котором потребитель не вводится в заблуждение, а самостоятельно считывает воспроизводимый продукт [2].

Ричард Дайер выделяет три формальных элемента, характеризующих пастиш. Первый – это сходство, которое выражается в близости пастиша к объекту, который он имитирует; второй проявляет себя в деформации стиля своего референта, т. е. пастиш отбирает особенные черты, которые впоследствии видоизменяет, подчеркивая или преувеличивая; третье – расхождение, заключающееся в противоречии или сбое одного из заимствованных аспектов, которые позволяют стилю нового произведения ярче проявляться [2].

Произведение кинематографа постмодернизма выражает себя как социальный институт. Кинокартиной конструируется не столько образ, сколько действительность. Об этом заявляет В. О. Пигулевский, который рассматривает особенности вымысла и иронизирующей фантазии в различных направлениях искусства в эпоху постмодерна. По его мнению, радикальная ирония в кино – инструмент преобразования не только формы, но и смысла [3].

Пастиш наиболее ярко проявляется в произведениях киноискусства, в том числе в фильмах американского режиссера Вуди Аллена, у которого «ностальгия» по произведениям литературы русской классики, географически, исторически и контекстуально удаленных, проявляется в воссоздании стилистики, заимствования сюжетов и персонажей, но в видоизмененном, иронически-деформированном ключе.

Большинство фильмов Вуди Аллена – это комедии, поэтому многие исследователи в своих работах поднимают вопрос юмористической составляющей его кинофильмов. Кинокритики сходятся во мнении, что Вуди Аллен является мастером интеллектуальной комедии. Комический эффект в его фильмах достигается преимущественно посредством гиперболы, иронии, аллюзии и каламбура [4]. Большинству персонажей, воплощаемых

самим Алленом в собственных фильмах, присуща запредельная самоирония, граничащая с самоуничтожением [5]. Вуди Аллен по праву считается гением сатирической комедии благодаря своему умению сочетать психологическую драму с абсурдом и сатирой [6]. Исследователи также задавались вопросом философской составляющей в фильмах Аллена. Так, фильм «Полночь в Париже» интерпретируется как отражение культуры в современном кинематографе [7].

Немаловажную роль в фильмографии Вуди Аллена, по мнению исследователей, играет образ города. Режиссер в своих фильмах дает возможность зрителю увидеть не только Америку, родину самого режиссера, в особенности Нью-Йорк и его районы, но и европейские города. Город в творчестве Аллена приобретает особое значение, его образ выступает как отдельный герой, наделенный своими уникальными чертами характера [8].

Творчество Вуди Аллена рассматривается различными культурологами также с позиции интертекстуальности и интермедиальности. Например, режиссер прячет отсылки даже от наиболее внимательных зрителей в фильме «Матч Поинт» (2005) [9]. Нельзя не упомянуть очевидность заимствования Вуди Алленом некоторых мотивов из произведений Ф. М. Достоевского, которые служат для него источником творческого вдохновения [10]. В фильме «Любовь и смерть» (1975) на протяжении всего фильма можно увидеть мотивы, так или иначе связанные с русской культурой и литературой [6; 4].

Анализ кинофильмов

Фильм «*Любовь и смерть*» (1975) Вуди Аллена – наиболее яркий пастиш в фильмографии режиссера. Он в одном кинофильме заимствует из русской классической литературы множество образов и мотивов, синтезируя различные литературные произведения и их героев. Пастиш в данном случае – инструмент, которым Аллен пользуется, чтобы воссоздать реалии России девятнадцатого века в Америке середины 70-х. «Любовь и смерть» – не пародия или карикатура, но пастиш, иронически заимствующий стилистику, но не высмеивающий великие произведения.

В отличие от пародии, критикуя, подражая оригиналу, где юмористическая составляющая и комический эффект являются неотъемлемой частью произведения, пастиш не оценивает, а нейтрально воспроизводит уникальный стиль первоисточника. Он не всегда обращается к комизму и иронии, его приемы и способы взаимодействия с оригиналом лишены насмешки и грубой критики. Пастиш в данном кинопроизведении проявляется в сюжетных заимствованиях из произведений Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого. Так, режиссер обращается к романам «Преступление и наказание» и «Война и мир», а также использует музыкальные темы композитора С. С. Прокофьева.

Важнейшим элементом пастиша в фильме «Любовь и смерть» является сюжетная составляющая и временное пространство. Помещая героев фильма в имперскую Россию, режиссер наделяет их именами, отсылающими к героям известных классических произведений. Однако режиссер не боится не быть аутентичным, а имена, которые он выбирает для своих героев, не только отсылают, но и иронизируют над оригиналами.

Вуди Аллен также использует образы персонажей русской классической литературы. Например, Соня Аллена заимствует у Сони Достоевского не только имя, но и характер, который в руках режиссера получает новую сатирическую и гиперболизированную

интерпретацию. В отличие от героини Достоевского Соня Аллена полностью комедийный персонаж, а ее образ скорее комичен, нежели трагичен. В этом прослеживается использование режиссером пастиша. Имитируя Соню Достоевского, образ Сони Аллена не является плагиатом – зритель прекрасно понимает, на какую героиню автор ссылается.

В одной из сцен фильма между героями происходит диалог, в котором упоминается сразу семь произведений Достоевского. Автор прямо цитирует названия известных произведений, указывая источники, на которые он ссылается и не скрывая пастишность такого приема. Отсылки вплетаются в диалог, создавая каламбур, на основе которого строится комический эффект.

Помимо Ф. М. Достоевского, Вуди Аллен ссылается на произведение Л. Н. Толстого «Война и мир». Во-первых, режиссер помещает героев фильма в условия войны с Наполеоном. Во-вторых, главный герой фильма Борис Грушенко является собирательным мужским образом из произведений русской литературы, в котором угадываются черты Пьера Безухова.

На самом деле фильм «Любовь и смерть» – это большая сатира на русскую классическую литературу. Вуди Аллен высмеивает стереотипы о русской классике и России в целом, используя устоявшиеся представления. Излюбленный режиссером жанр комедии позволяет преломить классическую русскую литературу в новом комедийно-сатирическом свете. Таким образом, пастиш в фильме проявляет себя узнаваемо благодаря сочетанию контекстуальных и текстуальных маркеров.

Фильм «Любовь и смерть» соответствует одному из трех формальных элементов пастиша, выделяемых Р. Дайером. Деформация проявляет себя наиболее полно, так как Вуди Аллен не просто воспроизводит произведения русской классической литературы, но отбирает особенные черты и детали, которые деформирует в комедийном, а также удобном и понятном для современного зрителя ключе.

«Преступления и проступки» (1989). В данной работе Вуди Аллен снова обращается к произведению Ф. М. Достоевского. Режиссер по-своему интерпретирует известное произведение, делая отсылку уже в самом названии кинофильма. В таком пересечении названий также проявляется пастишность фильма, которая автоматически «схватывается» зрителем.

На протяжении всего фильма главный герой, решившийся пойти на сделку со своей совестью, пытается найти ответ на мучающий его вопрос. Суть морального вопроса также заимствована из «Преступления и наказания». Аллен признается в том, что, ссылаясь на известного писателя, он стилизует свое произведение как произведение Достоевского, однако предлагает зрителю решить этическую дилемму «преступление или все-таки проступок?» без опоры на Достоевского.

Фильм «Преступления и проступки» также сложно назвать классической комедией Аллена, на что повлияло пастишируемое режиссером произведение литературы. В этом прослеживается трансформация пастиша в творчестве Аллена. В каждой из его работ пастиш проявляется по-разному, видоизменяясь и трансформируясь.

Главный герой фильма Джуд Розенталь, как и Родион Раскольников, пытается сам себе ответить на вопросы, можно ли любить и радоваться жизни, если на совести лежит смерть другого человека, существует ли большая и маленькая моральная проблема, или у морали нет размеров и пределов? Главной темой обоих произведений являются душевные терзания, беспокоящие совершивших убийства. И, хотя мотивы убийств у героя Аллена и Достоевского не совпадают, оба автора с особой красочностью описывают душевные терзания, испытываемые героями.

Таким образом, Вуди Аллен позволяет взглянуть на успешного, но запутавшегося в своей жизни человека, повторяющего судьбу Раскольникова. Связь главного героя фильма с героем произведения «Преступление и наказание» прослеживается не только в убийствах, но и в последующем переживании тяжелых мук совести, вокруг которых развивается драма фильма и книги.

«Преступления и проступки» Аллена не только перерабатывает произведение Ф. М. Достоевского, но и заимствует его стиль и атмосферу. Для этого режиссер отказывается от излюбленного жанра комедии, что позволяет зрителю «читать» Аллена как Достоевского. Оба произведения имеют схожий стиль повествования. Фильм заимствует мрачную атмосферу книги, с развитием сюжета возрастает общее напряжение героев произведения и самого зрителя. «Преступление и наказание» метафорически окрашено в темные, постоянно сгущающиеся краски. Кинопроизведение Вуди Аллена буквально выкрашено в спокойные и однотонные краски осени, а постоянно прогрессирующая нервозность главного героя перекликается с его книжным оригиналом. В этом проявляет себя пастиш: в заимствовании не столько сюжетной основы произведения, сколько уникального взгляда автора, который считывается зрителем как возможность увидеть знаменитое произведение Достоевского через призму современного режиссера Вуди Аллена.

Сюжет фильма «Преступления и проступки» стал для Аллена отправной точкой к фильму «Матч Поинт».

В фильме **«Матч Поинт» (2005)** режиссер снова обращается к «Преступлению и наказанию» Ф. М. Достоевского, а также повторяет собственные мотивы из фильма «Преступления и проступки». Зрителю снова представляется возможность увидеть переосмысление знакомого образа Родиона Раскольникова, а также поставленного главным героем произведения морального вопроса. В «Матч Поинт» также присутствуют элементы пастиша, «вшитые» в канву фильма. Фильм снова деформирует лежащее в его основе произведение. «Преступление и наказание» в данном случае обыгрывается скорее с морально-философской стороны, чем с сюжетной, хотя Аллен и заимствует мотив убийства как точку, от которой разворачивается главный вопрос фильма.

Уже на четвертой минуте фильма «Матч Поинт» Вуди Аллен использует отсылку к роману «Преступление и наказание», демонстрируя, как главный герой фильма в кадре читает эту книгу. Так, не проговаривая вслух и вербально никак не обозначая, Аллен делает роман точкой входа в кинопроизведение. Такой прием дает зрителю возможность «увидеть» пастишность фильма. Таким образом, визуальное представление произведения литературы в фильме становится новым приемом пастиша, который Аллен будет использовать не раз. Впоследствии русский классик все-таки проникает и в диалоги героев, укрепляя зрителя в необходимости поиска связи в произведениях Достоевского и Аллена.

В «Матч Поинте» Вуди Аллен использует идейные и философские отсылки к «Преступлению и наказанию» преимущественно в первой половине кинокартины. Именно поэтому фильм несколько раз визуально и вербально «проговаривает» литературные произведения Достоевского. Зритель имеет возможность обнаружить, что у главного героя «Матч Поинта» Криса Уилтона и Родиона Раскольникова намного больше общего, чем кажется на первый взгляд. Хотя пастиш привык проявлять себя более ясно и поверхностно, Вуди Аллен «зарывает» его глубоко, давая зрителю возможность самостоятельно свести две точки.

Главный герой фильма, как и Раскольников Достоевского, одержим идеей, которую сам для себя создал. Теория Раскольникова о делении людей на две категории и теория Криса об удаче как необходимом и основном условии успеха являются основой действий обоих героев. Крис, как Раскольников и Джуд из «Преступлений и проступков», терзает себя вопросом о том, сможет ли он пойти на преступление. Однако мотивация этих убийств – не получение выгоды, а созревшая до крайней степени и мучившая героев идея. Крис практически повторяет убийства, совершенные Раскольниковым, и их мотивы, но зритель знает, что на самом деле преступление, совершенное Крисом, – это инверсия преступления Раскольникова, так как основной целью главного героя являлось именно убийство любовницы, а не ее пожилой соседки, которая стала для героя прикрытием. Снова в кинопроизведении Вуди Аллена приемом пастиша становится не только прямое сюжетное пересечение, но и вопрос о нравственной стороне совершаемого преступления. Пастиш снова закладывается и обыгрывается на более глубоком, чем сюжетный, уровне. Здесь также обнаруживается сюжетное и идейное пересечение с фильмом «Преступления и проступки». Таким образом, в фильмографии Аллена можно выделить целую категорию фильмов-пастишей, стилизующихся под произведения русской классической литературы.

Режиссер также использует оперную музыку, позволяющую достичь максимального эмоционального напряжения. Вуди Аллен напоминает, что перед нами разыгрывается настоящая трагедия, а главный герой фильма – актер, играющий свою роль.

«Матч поинт» дает зрителю возможность поразмыслить о состоятельности теории, выдвигаемой главным героем. Теория Криса о везении и сопутствующем ему успехе находит свое подтверждение. Так, благодаря крайне удачному стечению обстоятельств, совершенно не зависящих от главного героя, он избегает наказания за убийство, получая полное оправдание, что укореняет в герое чувство собственной правоты. Таким образом, Аллен показывает разницу между своей версией Раскольникова и оригиналом, который несет наказание за совершенное убийство и признается в несостоятельности и глупости своей теории, отказываясь от нее. Аллен снова использует новый для него прием пастиша: он не просто заимствует или деформирует определенный элемент произведения, а демонстрирует инверсированную версию событий. При этом зритель не только не перестает легко считывать пастишность фильма «Матч Поинт», но и убеждается в его связи с произведением Достоевского.

Фильм **«Иррациональный человек» (2015)** Вуди Аллена – пастиш, в основе которого лежит «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского. Аллен снова отсылает к знаменитому произведению классика, но не повторяет самого себя. Он помещает героев фильма в обстоятельства, отличные от тех, которые зритель наблюдал в «Преступлениях

и проступках» и «Матч Поинт». Данный фильм также отличается тем, что является комедией. Все вышеперечисленные особенности демонстрируют изменения приемов пастиша, его вариативность и изменчивость в фильмах Аллена.

Режиссер снова использует несколько приемов пастиша, которые позволяют зрителю «увидеть» пастишируемое произведение. Аллен сразу дает зрителю понять, что Достоевский и его произведения играют в фильме не последнюю роль. Персонажи снова как бы невзначай упоминают писателя, а главный герой, Эйб Лукас, в монологе соглашается с его жизненной философией. Далее произведение «Преступление и наказание» несколько раз появляется в кадре и даже играет важную в сюжете роль, так как именно на страницах этой книги главный герой «расписывается» в совершенном преступлении. Таким образом, Достоевский визуально, вербально и даже сюжетно представлен в кинофильме. Использование в сюжете книги «Преступление и наказание» можно назвать одним из приемов пастиша, который ранее режиссером не использовался.

Как и «Матч Поинт», «Иррациональный человек» многое заимствует из произведения Ф. М. Достоевского, но не столько сюжетно, сколько идейно. Главный герой в лице Эйба Лукаса снова представляет собой переработанный Алленом образ Родиона Раскольникова. Режиссер в очередной раз добавляет в фильм элементы пастиша и даже преподносит пастишируемое произведение как комедию, от чего отказывался в более ранних фильмах, исключая «Любовь и смерть».

Главный герой фильма – очередная пастишная версия Раскольникова, которая задается вопросом «право ли он имеет». Эйб спрашивает себя, сможет ли он совершить «идеальное преступление», прикрываясь мотивом благого дела. На самом деле главный герой одержим идеей собственного превосходства, а убийство, которое он совершает, – воплощение сводившей его с ума идеи в жизнь. В очередной раз обыгрывая сюжет и идейное содержание романа «Преступление и наказание», Вуди Аллен не боится быть комедийным. Снова пастиш проявляет себя более явно, режиссер иронизирует над пастишируемым произведением.

Здесь также обнаруживается пересечение фильмов «Матч Поинт» и «Иррациональный человек». Зритель снова наблюдает персонажа, одержимого собственноручно выведенной теорией, граничащей с безумием. Таким образом, в фильме сохраняется идейное содержание «Преступления и наказания». Образ Раскольникова легко считывается с главного героя в том числе благодаря вербальному и визуальному представлению киноматериалом важности произведения Достоевского для понимания кинофильма.

В своей фильмографии Вуди Аллен несколько раз берет за основу «Преступление и наказание», обыгрывая главный образ совершенно по-разному. В этом проявляется вариативность представления пастиша в кинопроизведениях режиссера. Идейное содержание и сюжет едины, но стилизация и способы передачи совершенно разные, однако всегда узнаваемы. В зрелой фильмографии Вуди Аллена произведение Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» пастишируется всегда по-новому и по-особенному, пастиш в его фильмах раскрывается как трагедия, драма, комедия, при этом сохраняя свою пастишную узнаваемость.

«Великая ирония» (2023). В данной работе Вуди Аллен обращается к роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Это самое свежее произведение в фильмографии режиссера, и «Анна Каренина» впервые становится основой его фильма. Сюжетно Аллен многое

заимствует у Толстого, он практически сразу обозначает, что все совпадения с его произведением не случайны. Пастиш в фильме легко узнается и воспринимается зрителем, потому что режиссер не боится явно отсылать к оригинальному произведению литературы.

Вуди Аллен снова использует прием «проговаривания» произведения, обозначая, в какую сторону зрителю следует смотреть. Герои фильма упоминают книгу «Анна Каренина» в диалоге, делая акцент на схожести главных героинь. И это действительно так. Главная героиня Фанни вступает в брак с человеком, которого не любит, но который помог ей в трудной жизненной ситуации, а также обеспечил безбедную жизнь в светском обществе. Сама себя она называет «трофейной женой» и осознанно выбирает обеспеченную жизнь с нелюбимым мужчиной. Героиня говорит: «Счастье и брак несовместимы, потому что брак превращается в рутину, а должно быть что-то, что ждешь с нетерпением». Невозможно не увидеть параллель между Фанни и Анной Карениной, но именно этого Аллен и добивается. Режиссер заигрывает со зрителем, сразу раскрывая основные сюжетные повороты. На этом в очередной раз строится комедийный эффект. Аллен снова иронизирует не только над героями фильма, но и над зрителем. Имитируя «Анну Каренину», «Великая ирония» представляет себя как пастиш, основанный на принципе сходства, который Р. Дайер выделяет как один из трех формальных элементов пастиша.

Еще одной важной отсылкой к «Анне Карениной» является наличие в квартире Фанни и ее мужа Жана модели электрической железной дороги, которая отсылает к пастишируемому произведению. Это любимая «игрушка» мужа главной героини, который оказывается обманут своей неверной женой. И снова режиссер не отказывает себе в возможности посмотреть на оригинальное произведение с юмористической точки зрения.

Главная героиня фильма, как и Анна Каренина, осуждает себя за измену и чувства, которые она не может контролировать. Она пытается вернуть свое душевное равновесие и не провалиться в бездну запретной любви, но Аллен, мужчина с которым у Фанни завязывается роман, постоянно склоняет ее к близким отношениям. Героиня поддается своим чувствам и заводит роман, будучи в браке. Вуди Аллен практически дословно повторяет Толстого, он не только ссылается на него, но открыто цитирует. Таким образом режиссер высмеивает произведение классика и самого зрителя, который воспринимает фильм как явный пастиш.

В фильме «Великая ирония» большое значение играет удача. Этот мотив в фильме является центральным, и даже оригинальное название фильма «*Coup de Chance*» («Счастливым случаем») указывает, насколько большая роль отводится удаче. Здесь прослеживается связь фильмов «Великая ирония» и «Матч Поинт», где везение играло важную сюжетную роль.

Недвусмысленно намекая на связь «Великой иронии» и «Анны Карениной», практически дословно цитируя Л. Н. Толстого, Вуди Аллен представляет переложение романа «Анна Каренина» в современной пастишной интерпретации. В данном случае пастиш выступает как техника упрощения оригинального произведения. «Анна Каренина» становится более ясна и близка современному зрителю. Режиссер позволяет увидеть в произведении классика не только драму, но и комедию.

Общий обзор и сравнение

Пастиш в фильмографии Вуди Аллена проявляет себя в разные периоды творчества режиссера и охватывает сразу несколько культурных этапов. Начиная с 1975 г. и заканчивая 2023-м Аллен пародирует знаменитые произведения русской классической литературы, находя новые способы взаимодействия со зрителем. В фильмографии режиссера можно выделить целую категорию фильмов-пастишей русской классической литературы, в которой каждая кинокартина не повторяет другую и является уникальным произведением.

В фильме «Любовь и смерть» Вуди Аллен пастиширует сразу всю русскую классическую литературу в одном кинопроизведении, прибегая к иронии и сатире. Режиссер беззлобно высмеивает и подшучивает над русской классикой. Для него это способ выражения уважения, а не критики. Пастишируя русскую классику, режиссер не отвергает ее истинность, серьезность и значимость, но подтверждает глобальность ее влияние на его творчество. Таким образом, иронизируя над известными произведениями и персонажами, Вуди Аллен сохраняет целостность русской классической литературы, в том числе благодаря воссозданию в фильме «Любовь и смерть» исторической эпохи, которая отражает стиль русской классики благодаря сочетанию контекстуальных, текстуальных и стилевых маркеров.

За «Любовью и смертью» хронологически следуют «Преступления и проступки». Вуди Аллен размывает границу между произведениями русской классики и современным кинематографом, стилизуя свои фильмы под классические произведения. Аллен также отказывается от жанра комедии, чтобы преподнести «Преступления и проступки» как «Преступление и наказание». Аутентичность теперь воссоздается не благодаря стилизации декораций и костюмов, а путем передачи содержания произведения на глубоком идейном и концептуальном уровне. Главные герои произведений также объединены не дословным повторением одним другого, а неоднозначностью и сложностью характеров и жизненных ситуаций.

Следующий фильм-пастиш Вуди Аллена на произведение русской классики – «Матч Поинт». Он также берет свое идейное содержание из «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского. На этот раз Аллен демонстрирует инверсированную версию событий из литературного произведения. Перед зрителем является еще одна версия «Раскольников», которая вписывается Алленом в современный контекст. Несмотря на большие сюжетные отличия «Матч Поинт» легко считывается как пастиш. Вуди Аллен также не забывает напомнить зрителю о комичности ситуаций и сюжетов, но на этот раз используя приемы тонкой иронии над самим зрителем, напоминая, что перед ним разворачиваются события в некотором роде театральные. К своим персонажам Вуди Аллен также подходит иронически.

Поздние фильмы-пастиши Аллена отличаются наличием принципиально новых приемов и техник пастиша, а также подходов к работе с оригинальным текстом. Фильм «Иррациональный человек» снова сюжетно и идейно цитирует произведение Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Начиная с этой работы, Аллен возвращается к близкому ему жанру комедии, а также начинает прямо цитировать классические романы. Режиссер «вытаскивает» аллюзивность сюжетов и персонажей своих пастишей на поверхность. Аллен помещает первоисточники в диалоги персонажей и сюжет самого фильма. Книга не только фигурирует в кадре, она играет свою небольшую, но важную для сюжета роль.

Фильм Вуди Аллена «Великая ирония» во многом повторяет приемы и техники пастиша из «Иррационального человека». На этот раз режиссер пастиширует «Анну Каренину» Л. Н. Толстого, превращая свою героиню в современную французскую версию Карениной. Пастиш в поздних работах Вуди Аллена выступает как способ упрощения оригинального произведения. «Анна Каренина» становится более ясна и близка современному зрителю, и для этого режиссер возвращается к комедийному жанру.

Таким образом, категория фильмов-пастишей Вуди Аллена хронологически охватывает почти полвека, поэтому видение пастиша режиссером сменяется, а арсенал используемых приемов расширяется. Пастиш в творчестве Аллена охватывает сразу несколько состояний современной для конкретных фильмов культуры. Алленовский пастиш отражает выведенную Р. Уильямсом «структуру чувства» актуального для кинофильма исторического периода. Кинопроизведение становится отражением коммуникации внутри сообществ, а также общего ощущения эпохи, в которую оно было создано [11].

Каждая из представленных в анализе кинокартина ненамеренно выражает особенности культуры, которые не осознаются человеком, находящимся внутри нее. Так, фильм Вуди Аллена «Любовь и смерть», снятый в 1975 г., охватывает переходный период от модерна к постмодерну. «Преступления и проступки» (1989) и «Матч Поинт» (2005) отражают тенденции периода постмодерна, а снятые в 2015 и 2023 гг. «Иррациональный человек» и «Великая ирония» демонстрируют особенности культуры метамодерна. Каждый из этапов формирует в фильмографии Вуди Аллена уникальные для него способы и техники передачи пастиша.

«Любовь и смерть», попадая в переходное между модерном и постмодерном состояние, признает значимость и масштабность пастишируемых произведений в духе модерна. Вуди Аллен использует постмодернистскую иронию как основной прием пастиша. Однако он также сохраняет строгость и целостность фильма как модернистского искусства в том числе благодаря воссозданию в фильме «Любовь и смерть» исторической эпохи произведений русской классической литературы.

Уже в устойчивой системе постмодерна созданы фильмы «Преступления и проступки» и «Матч Поинт». Главное, что отражает в них постмодерн, – смешение стилей и жанров путем «закапывания» режиссером пастиша глубоко в произведение. Аллен воспроизводит копируемое произведение на идейном и концептуальном уровнях, а комичность своих пастишей передает, используя приемы тонкой иронии над самим зрителем.

Поздние работы Вуди Аллена были созданы под знаком метамодерна, в них прослеживается интерес режиссера к перезапуску традиционных для него самого форм и появлению новых, вписывающихся в контекст метамодерна способов передачи пастиша. Метамодернистские фильмы Аллена выражают структуру чувств, находя баланс между иронией постмодерна и искренностью модерна.

Метамодерн также проявляет себя в двойственности кинопроизведений Аллена. Во многом она строится на совмещении драмы и комедии внутри одного произведения. Таким образом, его работы претендуют не только на глубокую драматическую составляющую, но и на мягкое и ненавязчивое высмеивание элементов драмы. В этом снова отражается ирония, которая в поздних фильмах перетекает в постиронию, проявляющуюся в искренности и открытости произведения как произведения пастиша.

В фильмографии Вуди Аллена выделяется целая категория фильмов-пастишей на произведения русской классической литературы, где каждая работа самостоятельна и уникальна в техниках пастишизации.

Пастиш позволяет воссоздавать и переизобретать различные культурные явления и феномены не только современности и ближайшего прошлого, но и исторически и контекстуально далекие. Именно такая тенденция намечается в пастишах Вуди Аллена, когда американский режиссер XX–XXI в. обращается к русской литературе XIX в. Пастиш в творчестве Аллена, выступает «посредником» между зрителем и пастишируемыми произведениями литературы.

Пастиш Вуди Аллена делает сами произведения и образы персонажей более понятными, ясными и доступными для восприятия зрителя. Так, в фильмах Аллена не раз обыгрываются и переосмысляются образы Родиона Раскольникова и Анны Карениной. Режиссер снабдил своих героев «ядром», которым Достоевский и Толстой оделили своих, и выстраивает сюжет, формируя пространство вокруг него, в результате чего произведение выступает как полностью самостоятельное и уникальное.

Пастиш в творчестве Аллена соприкасается со вшитой в него структурой чувств, которая видоизменяет общее видение режиссером пастишируемых произведений. Она также меняет восприятие пастишируемых персонажей. Например, «Раскольниковы» Аллена в период постмодерна и метамодерна как персонажи раскрываются по-иному, в них отлично идейное содержание и его глубина. В разные периоды режиссер вариативно подходит к юмористической составляющей фильмов, он то оголяет юмор и не скрывает иронии и насмешки над персонажами и зрителем, то совсем отказывается от использования юмора или «закапывает» его в глубину повествования.

Пастиш в фильмах Аллена выступает как «зеркало», в котором отражаются не только особенности того, что он пастиширует, но и культурная реальность с ее структурой чувств. Структура чувств самопроизвольно заключена в работах пастиша, и сам пастиш способен видоизменяться под ее влиянием вследствие ее изменений. Это позволяет режиссеру не просто имитировать произведения русской классики, но перерабатывать и заново открывать их для восприятия современного зрителя. На примере работ-пастишей Вуди Аллена становится ясно, что имитация – не единственная и не конечная цель пастиша, который отражает актуальную историческую и культурную ситуацию, особенности которой не осознаются ее участниками, но проявляются в произведениях искусства.

Заключенная в работах пастиша Вуди Аллена структура чувств позволяет сделать более доступным для восприятия зрителя произведения русской классической литературы, а для исследователя – отследить изменения и тенденции современности и актуальной культурной и исторической ситуации. Особенности структуры чувств, которые в себе содержат фильмы Вуди Аллена и другие произведения пастиша, – большое поле для исследования во многом потому, что структура чувств в пастише не рефлексруется самим автором и зрителем, а выявляется в сопряжении с использованными художественными приемами. Таким образом, пастиш и содержащаяся в нем структура чувств, открываются для исследования самого феномена пастиша, его приемов, техник и особенностей, а также как «зеркало современности», отражающее реальную культурную ситуацию.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М: Издательство Института Гайдара, 2019. 808 с.
2. Дайер Р. Пастиш. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2021. 344 с.
3. Пигулевский В. О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. Ростов-на-Дону: Фолиант, 2002. 418 с.
4. Купряхина А. А. Интермедиаальные исследования кинотекста: анализ фильма Вуди Аллена *Love and Death* // Педагогические мастерские: Сб. науч. тр. Межрегиональный центр инновационных технологий в образовании. 2023. С. 82–87.
5. Глембоцкая Я. О. Комизм диалогов в сценарии Вуди Аллена «Манхэттен» и в сценарии Александра Володина «Осенний марафон» // Театр и драма: эстетический опыт эпохи. 2020. № 7. С. 105–111.
6. Петросян А. А. Русская тема в фильме Вуди Аллена «Любовь и смерть» // Наука глазами молодых: Сб. науч. тр. Липецк: Изд-во ЛГПУ имени П. П. Семенова-Тян-Шанского, 2021. С. 81–85.
7. Бажанова Р. К. Культура в зеркале современного кинематографа: парижские встречи Вуди Аллена // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 2. С. 38–42.
8. Ершова Е. В. Образ города в творчестве Вуди Аллена // Ученые записки УО ВГУ им. П. М. Машерова. 2016. Т. 21. С. 154–159.
9. Купряхина А. А. Интертекстуальность в фильмах Вуди Аллена // Научно-исследовательская работа обучающихся и молодых ученых: Материалы 73-й Всерос. (с междунар. участием) науч. конф. обучающихся и молодых ученых. Петрозаводск, 05–25 апреля 2021 г. Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 2021. С. 99–101.
10. Цыркун Н. А. Преступление и наказание в фильмах Вуди Аллена и романы Ф. М. Достоевского: адаптация и трансфигурация // Артикульт. 2024. № 2 (54). С. 61–72.
11. Williams R. *Marxism and Literature*. New York: Oxford University Press, 1977. 128 p.

Статья поступила в редакцию 03.06.2025;
одобрена после рецензирования 15.08.2025;
принята к публикации 18.08.2025.

The article was submitted 03.06.2025;
approved after reviewing 15.08.2025;
accepted for publication 18.08.2025.

Информация об авторе:

Л. М. Холодкова – студент кафедры культурологии и искусствоведения Сибирского федерального университета.

Information about the Author:

L. M. Kholodkova – Student of Department of Cultural and Art Studies of the Siberian Federal University.

Научная статья
УДК 791.43-2

ЮРИЙ КЛЕПИКОВ. ЖЕНСКИЙ ВОПРОС. МУЖСКОЙ ВЗГЛЯД

Елена Владимировна Баркова

Школа «Сеанс»,
Санкт-Петербург, Россия
barkovalena@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена анализу женских образов в кинодраматургии Юрия Клепикова на примере фильмов «История Аси Клячиной...» (1967), «Мама вышла замуж» (1969) и «О любви» (1970). Автор анализирует вопрос замужества как центральный для всех героинь Клепикова, определяющий их духовное перерождение. Особое внимание уделяется биографическим истокам творческого метода сценариста, основанного на работе с личной памятью, подключению к памяти матери, работе с подлинными переживаниями, что позволяет создать Клепикову глубокие, подлинные женские характеры. Мужской взгляд сценариста позволяет создать уникальный женский образ земной женщины, воплощающий в себе архетип чистой любви, укорененный в русской культурной традиции.

Ключевые слова: кинодраматургия, женские образы, советское кино 1960-х, мужской взгляд, любовь, замужество, образ матери, перерождение

Для цитирования: Баркова Е. В. Юрий Клепиков. Женский вопрос. Мужской взгляд // КиноКультура. – 2025. – № 3. – С. 47–63.

Original article

YURI KLEPIKOV. THE WOMAN QUESTION. THE MALE GAZE

Elena Vladimirovna Barkova

School “Seans”,
St. Petersburg, Russia
barkovalena@gmail.com

Abstract. The article analyzes the specifics of female characters in Yuri Klepikov’s screenwriting, using the films “The Story of Asya Klyachina...” (1967), “A Mother Got Married” (1969), and “About Love” (1970). The author considers the question of marriage as a central issue for all of Klepikov’s heroines, one that defines their spiritual rebirth. Special attention is paid to the biographical origins of his creative method, which is based on working with personal memory, connecting to his mother’s memory, allowing Klepikov to create profound, authentic female characters. The author argues that the screenwriter’s male gaze enables the creation of the unique female image of an earthly woman, embodying the archetype of pure love rooted in the Russian cultural tradition.

Keywords: screenwriting, female characters, Soviet cinema of the 1960s, male gaze, love, marriage, image of the mother, rebirth

For citation: Barkova E. V. Yuri Klepikov. The Woman Question. The Male gaze. *Film culture*. 2025; 3: 47–63. (In Russ.).

«Загляни в самого себя опирайся на память, уходи в глубину, до самого детства, докопайся до влаги, намокни ею ...» [1], – такой принцип работы с текстом начинающий кинодраматург Юрий Клепиков сформулировал во время учебы во ВГИКе в середине 60-х. Герои сценариев Клепикова в большинстве работ – его современники, но для осмысления настоящего автор погружается внутрь себя, в прошлое. Возвращается к первооснове, к источнику самых чистых, самых сильных переживаний, которые и становятся основным материалом его текстов. Клепиков неоднократно говорил в интервью [2, 3], что в основе каждой его работы лежат именно «подлинные переживания» [1], что для него принципиально важно писать о том, что болит, что волнует, касается лично его. Первая киноповесть Клепикова «Год спокойного солнца» поставлена Андреем Кончаловским. Режиссер очень точно сформулировал особенности всей кинопрозы автора: «Сценарий Юрия Клепикова заинтересовал меня глубоким знанием духовного мира наших современников, интересным раскрытием характеров героев, поразительной чистотой и искренностью их чувств и нравственных поисков» [4]. В центре работ Клепикова всегда человек, стоящий перед развилкой, застигнутый в момент совершения нравственного выбора, поступка. Клепиков – мастер портрета. Он не приукрашивает, не демонизирует и не идеализирует своих героев. Они подлинны и современны. Причем природа подлинности основана не на социальной роли советского человека и не на психологической достоверности, но на духовном мире героя, который является неизменным стержнем, базисом характера.

По воспоминаниям учеников Клепикова, он часто повторял: «Самое трудное в написании сценария – сделать интересным простого человека. Значит, воплотить его в ином качестве, ином статусе. Значит, найти в нем выдающиеся черты... Значит, попросту говоря, поставить его в центр и направить на него художественный свет» [5, с. 9]. Направить художественный свет и, значит, поставить героя перед сложным нравственным выбором. В текстах Клепикова этическое становится мерой подлинности, лучом, проявляющим, просвечивающим одновременно и сложную устроенность «простого человека» в условиях обыденной жизни, и его цельность.

Место действия сценариев Юрия Клепикова – пространство восстановления («О Любви», 1970), ремонта и реконструкции («Мама вышла замуж», 1969). Пространство времени года, цикличного природного обновления («Ася», 1967; «Не болит голова у дятла», 1974; «Летняя поездка к морю», 1978 и др.). Как говорил сам автор про «Асю», герои «обитают <...> не в домах, а на природе, как бы в гнездах. Местом действия становилось время года. Это была моя главная догадка...» [1]. Смена времен года, истощение старого, приход нового заданы фактически в каждом сценарии. И герои, их жизнь, вписанные в пространство перерождения, являются его неотъемлемой частью.

Женщины и дети

Подростковый возраст, превращение мальчика в мужчину – частые сюжеты работ Клепикова. В 70-е подростки станут центральными героями кинодраматургии автора. В сотрудничестве с Динарой Асановой созданы фильмы «Не болит голова у дятла» (1974) и «Пацаны» (1983). Герои совершают поступки, сталкиваются с испытаниями, которые и запускают медленный и мучительный процесс перерождения мальчика в мужчину. В 1975–1976 гг. Юрий Клепиков совместно с Ларисой Шепитько пишет сценарий к фильму «Восхождение», экранизацию повести Василя Быкова «Сотников» – кино о сложном духовном выборе, который вынужден сделать мужчина перед лицом смерти, о цене и последствиях этого выбора.

В середине XIX в. датский философ Сьерен Кьеркегор от имени своего героя в «Дневнике обольстителя» пишет о разной природе созревания мужского и женского: «Молодая девушка вообще развивается не так, как юноша: он вырастает в мужчину, она перерождается в женщину. Юноша развивается постепенно и очень медленно; жизнь девушки со дня рождения не что иное, как подготовка к перерождению в женщину, и перерождение это совершается мгновенно, когда она выходит замуж. Только с этой минуты она становится цельным законченным творением, перестает готовиться к перерождению, – она наконец возрождена!» [6, с. 56]. Несмотря на некий пафос данное высказывание очень точно работает для кинопрозы Клепикова с той поправкой, что перерождение героинь вызывает не только замужество, но и отказ от него. Спустя почти 10 лет работы в профессии взрослый Клепиков, зрелый автор, работает над сценариями о подростках, о мужчинах. Фильмы поставлены режиссерами-женщинами. В 60-е, в начале пути, он пишет три киноповести, где центральный герой – женщина.

Три героини: деревенская повариха Ася (20–25), маляр-штукатур Мама Зина (35–40) и ленинградский скульптор Галя (30). Разные возраст, профессия, социальный статус, но каждая из них явлена художником в тот сокровенный момент, когда она беззащитна и уязвима, когда она любит. И перед каждой встает роковой вопрос перерождения, требующий осуществления выбора: выходить или не выходить замуж? Слова «любовь», «любить» и «замуж» фигурируют даже на уровне названия фильмов. Причем в случае «Аси» эти слова находятся в конфликте. «В женщине меня интересует надлом» [8, с. 126], – поучительно говорит здоровый прямолинейный подросток Леонард, друг главного героя фильма «Мама вышла замуж». За иронической репликой скрывается сам автор, который проговаривается о сути сакраментального вопроса о женском счастье: о божественном даре – способности любить и невозможности отдать любовь тому, кого любишь. О странном выборе между любовью и перспективой замужества.

Уж замуж невтерпёж?

В середине XX в., в 60-е, когда Клепиков пишет три киноповести, советские женщины уже обладают и правом на образование, и обязанностью трудиться, что оказывает влияние на вариативность судьбы женщины. Женщины защищают научные диссертации, снимают кино, управляют заводами, летают в космос. Но вопрос замужества не утрачивает ценности в глазах общества. При этом, если экономическая необходимость замужества нивелируется, то социальная, уходящая и вырастающая из давней культурной традиции, рассматривающая замужество как устроенность женщины в обществе, не ослабевает.

С точки зрения исторического контекста две мировые войны, революция приводят к дефициту мужского в количественном отношении. Прекрасной половины поистине много – больше половины. Мужчин на всех просто не хватает. Именно поэтому замужество становится неким показателем успешности женщины, лотерейным билетом на возможность обладания земным счастьем. Очень точный образ предъявлен в фильме этого периода «Начало» (1970, реж. Глеб Панфилов) – панораме по веренице беспокойных, жадно вглядывающихся в темноту женских лиц на танцах. Глаза женщин являют собой одновременно передающие и принимающие антенны. Напряженное безмолвное излучение и улавливание радиоволн в надежде стать счастливицей, которой поступит предложение хотя бы на танец.

В повести «Записки бывшего мальчика» Клепиков, описывая детские воспоминания, упоминает соседскую женщину, у которой муж не вернулся с фронта: «Вскоре после войны эта женщина выйдет замуж. Первая во всем дворе <...> она расцвела, как цветок среди мусорной кучи. Ее светлые кудряшки, яркие тряпки и верткая попка, ее веселость, резкие словечки, пренебрежение к мнению мусорной кучи, ликующая жизнерадостность – все говорило: вот идет счастливая женщина» [7]. То есть замужество после войны, с учетом исторического и социального контекста, относится даже не к категории нормы, а к категории счастья. Отказ от замужества в глазах общества равносителен отказу от счастья. Это поступок иррациональный. Отказ выйти замуж за положительного, удобоуженимого мужчину умножает иррациональность. Любой потенциальный кавалер фактом своего появления вызывает у самой женщины благодарность, а у окружающих ее женщин – взгляды восхищения и зависти, радости и надежды на собственное счастье.

Галерея женских лиц, массовых, однонаправленных взглядов часто встречается в кинодраматургии Клепикова. Когда Чиркунов приносит Асеньке-хромоножке в подарок туфли на каблуках, работа, которая кипела, останавливается, бабы кидают лопаты и собираются вокруг Чиркунова и Аси на туфли посмотреть, порадоваться и позавидовать. В «Маме» женщины-работницы бросают обед, чтобы поглазеть на долговязого (в сценарии рыжего) Витю – «хахаля» Мамы Зины, ввернуть какое-то острое словцо в качестве защитной реакции, причаститься к ее потенциальному счастью. Или трогательная сцена как Мама Зина и Витя раскачиваются на качелях-лодочках, а рядом сидят две женщины «в одинаковых платьях, с одинаковыми выражениями лиц». Автор описывает их взгляд: «... глаза их качались, следя за лодкой, в которых качались мужчина и женщина...» [8, с. 123].

Замужество – категория общественного, и женщины в 60-е хотят выйти замуж, но по-настоящему женщины мечтают о любви. Конфликт замужества и любви – это конфликт общественного и личного. Мечта совместить замужество и любовь – конфликт внутренних. Именно в середине 60-х, спустя 20 лет после войны, появляется много фильмов, где женщина выходит на первый план, становится главным героем, именно в этих картинах и происходит переключение фокуса с общественного на личное. Во второй половине десятилетия рождаются «Крылья» (реж. Лариса Шепитько, 1966), «Июльский дождь» (реж. Марлен Хуциев, 1966), «Еще раз про любовь» (1967, реж. Георгий Натансон), «Асино счастье» (реж. Андрей Кончаловский, 1967 – показательно, что фильм вышел именно с этим названием), «О любви» (реж. Михаил Богин, 1970) и многие др.

Надежда Петрухина (Майя Булгакова) в фильме Шепитько «Крылья» – представлена в начале фильма как волевая, сильная натура. Директор училища, герой войны, бывшая боевая летчица. Она категорична. Непробиваема. Ее тонкая женская сущность, ее одиночество, ее трагичность, невозможность вписаться в новую жизнь проявляются постепенно, через конфликт с учеником, сложные отношения с дочерью, через отношения с настоящим товарищем, который всю жизнь любит Надежду, но не решается позвать ее замуж, через, наконец, так и непережитую смерть любимого на войне. И все это накапливается, и зритель, и сама Надежда узнает себя настоящую лишь к финалу. Фильм снят Ларисой Шепитько по сценарию Натальи Рязанцевой. И кажется, что этот двойной женский взгляд на женщину работает по принципу отождествления, как взгляд на отражение в зеркале, на внешний образ, который постепенно с течением фильма, заглядыванием внутрь, в прошлое, раскрывается в своем полном объеме. Клепиков по мере развития действия не рассказывает о героинях ничего нового или неожиданного. У них будто нет прошлого. Они начинаются в первых кадрах. Они с самого начала заданы цельным образом, включающим в себя всю свою сложность и противоречивость.

«Июльский дождь» по поэтике и проблематике похож на фильм «О любви». Свободная камера, документальные съемки города. В центре – женщина. Умная, красивая, молодая Лена (Евгения Уралова). Она тоже не выходит замуж. Мужчина, с которым Лена долго встречалась и (в начале), казалось, была с ним счастлива, все никак не сделает ей предложения, а Лена не поднимает вопрос, хотя ее родные живо интересуются. В кульминации фильма, когда он все же решится, она резюмирует: «при всех твоих достоинствах я не смогу объяснить своей двоюродной сестре (т. е. близкому обществу), почему я не выйду за тебя замуж». Она не молчит (как у Клепикова), а артикулирует, что не может объяснить. Она перечисляет достоинства, но не проговаривается о любви. При сходствах проблематики и поэтики, любовь не созревает в Лене, она скорее теряет чувство, осознает эту потерю по мере развития действия. И фильм получается о другом. Об усталости ожидания, о потере смысла, о потере любви. О том, как благополучное время оттепели обнаруживает опустошение и неустроенность человека.

Наташа (Татьяна Доронина) из фильма «Еще раз про любовь» – одаренная способностью любить. Безмерно, сильно, невыносимо. Это небесная (она и работает бортпроводницей), неземная женщина. Инопланетянка. Наташа рассказывает о себе сама. О своих чувствах, переживаниях, пророческих снах, объясняет влюбленному в нее летчику, почему не может быть с ним. Она спит с любимым мужчиной, но проявлений ее телесности фактически нет в кадре. Героини Клепикова одарены той же способностью – любить! Но они молчаливы. Они не рассказывают ни о себе, ни о своих чувствах. Они ничего не объясняют, они даже не отвечают, когда их обижают. Они уходят. Они молчат. Непротивление, полное достоинства. Они земные и телесные. Ася рождает прямо на земле, в поле, кусает себя, роет землю ногами. Галя («О Любви») неосознанно прикасается к незнакомому мужчине, который помог принести ей тяжелую лестницу, жадно обнимает детей подруги, касается деревьев в парке, работает с глиной, мнет ее руками, восстанавливает амурят (как их называет сама Галя) – ангелов любви на реставрации в Екатерининском дворце. Ей важно потрогать руками все, что она любит. Мама Зина нежно обнимает Витю: «Зина приласкалась к его плечу» [8, с. 145]. И несколько раз силой пытается обнять сына, который вырос, обижен и вырывается, отчего Зина чувствует свою беспомощность. Автор работает с тактильностью как с проявлением любви. Невозможность тактильности становится страхом ее потери.

Время 60-х, время оттепели, время послевоенное, присутствует во всех работах Клепикова на уровне визуальных образов: «с плеча на спину перекинулся рубец фронтового ранения» [8, с. 24] у Чиркунова, «грозный железный лязг», а затем и сами танки [8, с. 45] в «Асе». Искалеченные скульптуры амурят («О любви»): гипсовые фрагменты детских ручек и ножек в холодном пространстве разрушенного дворца в Пушкине. Время существует в ткани фильмов и незримо, на уровне звуковой партитуры. Сцена первой встречи Аси и Чиркунова, когда он делает ей предложение, еще не зная, что Ася ждет ребенка, лицо героини чистое и открытое впервые выходит на крупный план, а воздух в кадре будто вздрагивает от звуков выстрелов на танкодроме. В фильме звучат три мужских монолога о любви к женщине во время и после войны, два из которых документальны. Это реальные истории реальных людей. Когда Галя и ее несостоявшийся муж Митя («О любви») сидят рядом в герметичном пространстве машины, Агния Барто читает по радио письмо женщины о расстреле семьи и жажде найти родного человека. Все это еще раз напоминает, о тотальном одиночестве и потерянности людей, о том, что спустя двадцать лет после окончания войны, люди не могут найти своих близких. И стрельба на танкодроме, которая раздается на фоне созревания и уборки хлеба, разговоров о замужестве, попытке усыновить Чирковым беспризорника Женьку, и радиопередача

«Найти человека» напоминает о времени, когда разворачиваются события. Это еще больше подчеркивает сложность выбора главных героинь, которые отказываются от замужества. Примечательно, что в случае сценария «Мама вышла замуж», написанного в то же время, эхо недавней войны появляется лишь единожды в маленькой детали, неакцентированно: «Они оба были по-воскресному принаряжены. У Вити на лацкане юбилейная медаль двадцатилетия победы» [8, с. 143].

Ася любила, да не вышла замуж

«Год спокойного солнца» – дипломный сценарий Клепикова, который превратился в фильм «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (1967, реж. Андрей Кончаловский). В рассказе «Лицейские дни» Клепиков описывает рождение замысла дебютной работы: «Это были подробности и впечатления моей давней, послевоенной поездки с матерью на ее Родину, в деревню. Я с волнением вглядывался в эти подробности. Вдруг явилось нечто, что мне показалось названием – “Год спокойного солнца”. Я тут же его написал. Наверное, с этого момента я “забеременел” сценарием» [1]. Метафора «беременности» оказывается для Клепикова принципиально важной (автор неоднократно использует ее в интервью и текстах, в том числе по отношению к себе [2]). Она многослойна. Метафора работает и на сюжетном уровне сценария «Аси», и на тематическом (беременность как созревание – сквозная тема всех текстов автора), и на методологическом, поскольку сочетание слова «забеременел» со словом «впечатление», воспоминаниями о матери, о поездке на Родину, возвращает к принципам написания текстов (опираться на память, уйти в глубину, докопаться до влаги), что иллюстрирует отношение автора к творческому процессу как физиологическому вынашиванию. Тема беременности, женского созревания и перерождения представлена в тексте сценария столь же многомерно. Внутри главной героини Аси (Ия Саввина) созревает ребенок, рождение которого обновляет саму героиню – Ася перерождается, становится матерью. Это рифмуется с женской природой земли, которая созревает, щедро родит, дает урожай, который принимают люди. Зерно превращается в хлеб: «С хлебом, бабы, с первым» [8, с. 26]. История Аси, ее переживания, ее перерождение вписаны в природное обновление.

В воспоминаниях Кончаловский пишет, что сценарий ему понравился, «за ним виделась обаятельная и нежная картина – история любви» [9, с. 37], значит, история личная. Режиссер искал эстетическое решение. В то время Кончаловский был вдохновлен Годаром «с его открытой камерой и неактерами в кадре» [10, с. 141]: «Я понял, что если буду снимать профессионалов, не преодолёю штампа примелькавшегося “киноколхоза” ...» [9, с. 37]. Реальные люди и реальность не являются объектами, но становятся эстетическим средством. Материал, вырастающий из впечатлений, режиссер превращает в фильм, воспевающий красоту повседневности, изображает мгновения человеческой жизни, как высшую ценность, что делает фильм по методу и по сути своей реализмом не социальным, но импрессионистским.

Клепиков вспоминает, что в начале работы, когда еще не было истории, его более всего «занимали атмосфера, пейзаж, краски, интонации <...> я интуитивно осваивал место действия, пространство, куда собирался поместить каких-то героев» [1]. И в сценарии, и в фильме все начинается с пространства. В первом «кадре» киноповести автор задает место действия. «Большое ржаное поле. Ветер гоняет тяжелые волны хлеба. Во ржи сидит пятилетний пацан. Он крепко выгорел на солнце и кажется пушистым» [8, с. 13].



Мальчик – не контрапункт, он часть бесконечного поля. Первые кадры фильма – крупные планы героев. Они не выглядят, как ничтожные песчинки на фоне природы. Они равновелики бесконечному полю ржи. Они вписаны в море хлеба, которым беременна земля. Море – циклическое время. Время людей, их жизнь подчинены природному циклу, смене времен года. Рождение нового человека и смерть старого, безответная любовь Аси к непутевому Степану и отказ выйти замуж за положительного удобоужимого Чиркунова, зарождающаяся любовь юных Кати и Гриши, праздник первого хлеба и уборка урожая, – у Клепикова все идет через запятую, все происходит в настоящем времени, в хронологическом порядке. За сценой рождения ребенка следует сцена окончания вывоза урожая: «Ночь. На току заканчивается вывоз хлеба... Затих зернопогрузчик... Отъехала последняя машина. Хлеб вывезен до последнего зерна... Медленно погасла лампа на столбе. Затих движок. Короткая тишина. И вот появились простые звуки: заплакал и затих новорожденный, капала вода из умывальника, треснул сучок, тяжело прошла лошадь» [8, с. 47–48]. Клепиков не ставит ни ударений, ни акцентов. Автор лишает историю социальности, не наделяет события ни пафосом, ни трагизмом. Завершение одного цикла отмечается лишь короткой тишиной, после которой сразу начинается новая жизнь, где и плач младенца, и треск сучка – все одинаково подлинно, однородно, все через запятую. Все существует в едином поэтическом потоке. Все – мгновения человеческой жизни, соединенные воедино автором через внутрикадровый монтаж, через звук.

Клепиков подводит итог смыслообразующей ремаркой, уводящей за грани повествования, открывающей начало нового цикла: «... и никто не думал о том, что через год они снова приедут сюда на жатву, чтобы принять хлеб у разродившейся земли» [8, с. 50]. В таких казалось бы «неснимабельных» ремарках рождается пространство для истинной режиссуры – «акта одухотворения» [1]. Кончаловский придумывает снять в финале деревенский праздник. Он дает кадры одиноких маленьких фигур тепло одетых людей на фоне пустого тока. Пространство кадра вдруг заполняется цыганами, песнями, шумом. Карнавальный финал Феллини (как признается Кончаловский), «где смех сквозь слезы и слезы сквозь улыбку» [9, с. 45]. Сильные бабы качают испуганного и счастливового бригадира-горбуна. Вагончик, в котором жили все лето, летит в овраг, разбивается в щепки. Так режиссер одухотворяет пространство перерождения и снимает ремарку сценариста «и никто не думал» ...

В сценарии Ася появляется впервые, когда купается, рядом с самодельной баней «за кустами <... > отодвигает ветку. У нее милое большеглазое лицо с мокрыми бровями» [8, с. 14]. Асина беременность еще вне «кадра». Когда в следующей сцене появится Чиркунов делать Асе предложение, у нее не просохли волосы. Она чистая! В фильме Чиркунов режет лук и плачет. Он щурится и трет глаза. Просит Асю выйти за него. Она не отвечает, ничего не объясняет. Вместо слов просто выходит к нему, прихрамывая, раскачивая кадр открытым лицом в косынке, загадочно улыбаясь кончиками рта. Ее лицо в легком расфокусе выходит за рамки кадра. Это не субъективный взгляд Чиркунова через



луковые слезы, а объективный взгляд камеры, за которой стоит оператор Рерберг. Асино лицо высвечивается через вибрацию света и дрожание воздуха как в работах импрессионистов. Это появление героини. Ее прошлое не задано. У нее есть только настоящее: она чистая, она любит, она ждет ребенка.

Взгляд Клепикова на свою героиню похож на объективный взгляд камеры. Он не описывает, что Ася чувствует (как сделает в «Мама вышла замуж»), не отождествляет себя с героиней (как сделает сильно позже в «Незнакомке», написав сценарий от первого лица). Автор – наблюдатель, который фиксирует свои впечатления, при этом не пытается все понять и расшифровать: «на ее лице <...> какой-то свет, идущий из глубины ее непонятого существа» [8, с. 39]. Когда Степа обижает Асю, она «... хочет, да не может заплакать. Потому что плачет она не тогда, когда ее обижают, а когда погладят по голове» [8, с. 39]. Она малословна. Она не борется за свое счастье. Не бросает вызовы судьбе. Она тихо проходит свой путь, слушая свое сердце, которое часто болит, но никогда не обманывает.

Вся деревня говорит: «Кто ее такую возьмет?». Ася – нерациональна и непрактична. Она несколько раз молча отказывает новоиспеченному горожанину, искренне любящему ее Чиркунову. Причину Ася лаконично формулирует в разговоре со Степаном лишь в самом конце киноповести: «Не люблю» [8, с. 49]. Она отказывает очнувшемуся после рождения ребенка Степану без объяснений. Когда до Степана дойдет, он взорвется: «Постой, что ты хочешь сказать? Я тебе, получается, вроде не нужен?» [8, с. 39]. В ответ Клепиков дает лишь привычную ремарку наблюдателя: «Ася молчала» [8, с. 39]. И точного ответа почему не вышла за Степана нет. Но перерождение в женщину уже случилось через рождение новой жизни: «Ася лежит на постели с распущенными волосами. В ней появилось что-то спокойное, матерински счастливое» [8, с. 48], и через отказ от замужества. Она мать. Она любит. Любить важнее, чем выйти замуж. Таково ее, Асино, счастье.

Галя любила, да не вышла замуж

В 1970 г. на экраны вышел фильм Михаила Богина «О любви» по сценарию Клепикова. Главная героиня – тридцатилетняя скульптор-реставратор Галя (Виктория Федорова), красивая, одинокая женщина. Она работает на реставрации Екатерининского дворца (пространство обновления) в Пушкине, она всерьез увлечена своей работой. У нее есть непутевый младший брат-студент, с которым они делят комнату в коммуналке и заботливая подруга, которая пытается устроить Гале счастье – выдать ее замуж. Подруга знакомит Галю с приятелями мужа. Гале предназначается Митя (Сергей Дрейден) – перспективный молодой ученый, человек нового времени, кузнец своей жизни, практичный, уверенный в себе, но Гале нравится другой – женатый Андрей (Олег Янковский), молчун, не проронивший за вечер почти ни слова. Клепиков вновь создает историю женщины, историю любви и отказа от замужества. Как и Ася, Галя одарена способностью любить. Однако если Ася с самого начала любит, точно знает и артикулирует это, то Галя весь фильм существует в состоянии предчувствия, ожидания любви. Чувство живет внутри Гали. Любовь созревает, прорастает и рождается из нее. Предчувствие, созревание

и рождение вписаны в полный годовой цикл: осень, зима, весна, лето. Острое осознание любви, которое рождается летом (любимое время года Клепикова) становится одновременно и кульминацией, и развязкой. Так проявляется тема созревания в этой картине. И вновь любовь для героини оказывается важнее замужества, важнее общественной устроенности.

Место действия – Екатерининский дворец в Пушкине, архитектурный памятник барокко, архитектура-праздник, архитектура-триумф. Ничего этого в фильме нет. В первом кадре – небольшая комната, стены которой обшиты коричневатой бумагой, где множество женщин механистично отбивает ритм на печатных машинках. Это может оказаться редакцией газеты, бухгалтерией, но это дворец. Камера следует за героиней сквозь захламленные коридоры и попадает в пространство разрушения. Руины. Галя наклоняется и собирает один к одному множество фрагментов ручек и ножек амуров – ангелов любви, упавших и разбившихся. Амур – ребенок богини любви и красоты Афродиты и бога войны Ареса. В одном из первых кадров Галя поднимается вверх, в мир божественный, она вписана в этот мир на уровне композиции кадра. «Хватит летать, по земле ходить надо», – говорит Гале подруга.



Но Галя не богиня, а реальная, земная женщина. Она – мастер, она титанически много работает. В своем рассказе Мите она упоминает, что работать во дворце на реставрации можно еще восемнадцать или двадцать лет! Этапы работы с гипсом, глиной показаны в фильме документально. Галя восстанавливает маленьких амуров, она даже по роду деятельности специализируется на любви.

В фильме «О любви» ключевые слова «любовь», «люблю», «не люблю» принципиально не артикулируются. Митя не делает ни предложений, ни признаний в кадре, Галя не отказывается. И уж тем более нет объяснений с Андреем. В фильме вообще мало реплик. Все понятно без слов, на уровне визуальных образов, устройства кадра, монтажа. Так, единственный кадр, в котором Галя и Андрей появляются вместе, – кадр неинтимный, их случайная встреча в городе, в толпе, среди людей. Герои расходятся в разные стороны. Их взгляды, направленные друг на друга – всегда в разных кадрах. Монтаж в фильме устроен не по принципу плавного перетекания кадров один в другой, время между сценами движется скачкообразно. Такой монтаж похож на принцип памяти детства, который описывает Клепиков в своих воспоминаниях: память «работает так, будто я переносюсь из одного места в другое <...> в забытии, отрешенно» [7]. Вот Митя катает Галю на санках, она падает в снег, смотрит на небо, вот сцена в интерьере, крупный план Гали, она сушит разлетающиеся волосы, и вот уже на фоне неба шумит весенний лес, гибкие молодые зеленые ветви раскачиваются под порывами ветра. Красота повседневности, мгновения человеческой жизни напоминают о взгляде сценариста и режиссера, об импрессионизме в кадре. Почти документальная съемка обеденного перерыва с бутылками молока между скульптурами во дворце. Счастливое лицо летящей по парку Гали с развевающимися волосами в расфокусе монтируется с лицами детей подруги. Они бегут наперегонки. И Галя, и дети, и деревья, и белые скульптуры дворца, – все существует в едином поэтическом потоке, все через запятую! Этот импрессионистский взгляд и становится главным языком, на котором говорит любовь в этом фильме.

Влияние французской новой волны на фильм в источниках не обнаружено, но заметно не менее, чем в «Асе». Поэтика фильма с ее акцентами на мизансцены, крупные планы, натурные съемки, где природа (дождь, снег, ветер, солнце) отражает внутреннее состояние героев, позволяет провести параллель с одним из ключевых фильмов о чувственности и любви того времени – картиной Клода Лелуша «Мужчина и Женщина» (1966). Фильмы Михаила Богина и Клода Лелуша будто сотканы из ощущений. И в одной, и в другой картине есть сцены в кафе, где мужчина и женщина сидят на расстоянии, подчеркнутым вертикальными линиями расчерченного пространства.



Есть и сцены в герметичном пространстве машины, где звучит радио. Обмен взглядами показан через монтаж крупных планов лиц героев. В обоих фильмах звучит вопрос мужчины: «Куда Вас отвезти?» и ответ женщины, называющий адрес в Ленинграде и в Париже. Наконец, есть кадр, объединяющий героев вместе в замкнутом пространстве машины. Течение времени показано через кадры улиц ночного города, который герои видят из лобового стекла.

Движущийся, уходящий поезд – образ, который появляется в фильме Михаила Богина несколько раз. Например, сцена зимой в Пушкине. Кадр, где Галя видит Андрея с женой (она не знала, что он женат). Галя жадно прижимает к себе маленького мальчика (сына Андрея), просит его: «Димочка, поцелуй меня». Кадр монтируется с движущимся, неумолимо идущим куда-то (как время жизни человеческой) поездом. Перрон метро в фильме Богина становится конечной точкой разъединения Гали и Мити. Она принимает решение без слов, без объяснений. Режиссер размещает крупный план Гали на фоне уходящего поезда и отдельно крупный план Мити, растворяющегося в толпе. Его лицо сменяется множеством других мужских лиц. Перрон вокзала в фильме Лелуша становится местом единения Анны (Анук Эме) и Жан-Луи (Жан-Луи Трентиньян). В потоке людей они узнают друг друга, вместе выходят на крупный план и закрепляются на нем в объятиях в финальном аккорде фильма.



Обе героини в фильмах существуют в ожидании любви, в обоих случаях осознание любви происходит в финале. Сравним крупные планы героинь. Анна пережила смерть любимого мужа, но в ее жизни появляется другой мужчина. Она сомневается, колеблется, но все же рождение и осознание новой любви превращает ее визуально в источник женского тепла, очарования. Финальная проходка Гали переходит в крупный план. Режиссер показывает чуть заметную улыбку сквозь слезы и взгляд через мокрое от недавнего дождя стекло на Андрея. В размытом импрессионистском кадре на фоне лица Гали живет город, мимо проносятся машины и автобусы. Интровертный взгляд, направленный внутрь. Очистительные слезы созревшей, осознанной любви. Образ женской духовности, святости, который в русской культуре неотделим от страдания.



Фундаментальное различие осознания любви в финальных кадрах двух фильмов – объятия Анны и Жана-Луи и одинокие слезы Гали – имеет глубокие культурные корни. Паола Волкова в цикле передач об искусстве «Мост над бездной» (позже вышла серия книг «Мост через бездну») анализировала портреты двух известных актрис (Жанны Самари и Пелагеи Стрепетовой), написанных двумя художниками-мужчинами (французским – Ренуаром и русским – Ярошенко). Волкова высказала потрясающую мысль: образ женщины в искусстве восходит к главной Деве – Богородице, идеалу женщины. Тысячу лет назад во время разделения Католической (Латинской) и Православной (Греческой) церквей, одним из ключевых, непреодолимых разногласий стал вопрос о сути Богородицы. Греческая традиция утверждает, что Богородица есть Приснодева, абсолютное очистительное начало мира. Латинская церковь чтит Богородицу как Царицу Небесную. На иконах XI–XII вв. в западной традиции даже появляется сюжет «коронование Богоматери», когда Сын коронует Богородицу. Она – Царица. Таким образом, в западной традиции Богородица – прежде всего прекрасная дама, предмет восхищения, предмет преклонения. Брызжащая земная красота. Идеал женщины в русской культуре есть чистота, любовь и жертвенность [11, с. 638–639].



Юрий Клепиков – продолжатель долгой культурной традиции. Его образ женщины вырастает из образа Приснодевы, отдавшей свою земную жизнь служению. Земная женщина, созданная для любви, но не для земного счастья, скорбящая за всех, со взглядом, всегда направленным внутрь. Это ангел чистой красоты, который живет внутри каждой женщины.



Такова и главная героиня фильма «О любви» Галя. Она скорбит за всех. Заботится о всех. О своем взрослом младшем брате, о подруге, которая пытается выдать ее замуж, научить жизни, но при этом не может справиться со своей собственной. «О любви» выводит историю личной любви Гали на уровень любви к жизни, к своему делу, любви ко всем людям. В фильме есть несколько сцен, где показаны этапы работы по вос-

становлению фигур путти. Галя лепит сына богини Любви, головку, кудряшки, глазки. Эти кадры монтируются с кадрами живого теплого младенца, которого Галя взяла для вдохновения у сослуживицы. На уровне монтажа происходит рождение скульптуры маленького Бога и ее оживление. Галя со смиренными глазами в платочке в визуальном и метафорическом смысле и является Богородицей, рожденная на пересечении взглядов режиссера Богина и сценариста Клепикова.

Описывая Асю, и Клепиков, и Кончаловский используют слово «святая» [2; 9, с. 46]. В одном из интервью Клепиков рассказывает о том, как режиссер в 90-е предложил написать продолжение «Аси»: «Речь сразу шла о том, что Ася – алкоголичка. Но у меня она была по-прежнему святой» [2]. И Клепиков с увлечением берется за разработку поэпизодного плана. И только когда Кончаловский расскажет свою историю, которая впоследствии

и станет «Курочкой Рябой» (1994), Клепиков откажется писать сценарий. Героиня больше не святая. История становится жанровой. Исчезает авторский мир и уникальный авторский взгляд Клепикова. Для него чистота и святость являются сутью женского образа. Причем фокус взгляда художника на женщину направлен не на внешнее (не так важно выпивает ли героиня, спит ли с мужчиной до замужества), а на внутреннее – ее честность по отношению к себе, невозможность притворства, способность любить безусловно. Таким образом, Клепиков последовательно создает образ женщины не как социальную героиню, но как вместилище, как воплощение Любви.

Мама Зина любила и вышла замуж

Киноповесть «Мама вышла замуж» была написана в 1965-м, всего год спустя после «Аси». Автор развивает знакомый женский образ, но в ином возрасте и статусе. Главная героиня – Мама Зина (Люсьена Овчинникова) – мать-одиночка, воспитывающая подростка Борю (Николай Бурляев). Зина – земная женщина, одаренная способностью любить и такая же непрактичная, как и другие героини Клепикова. Ее мужчина – не выгодный жених (как Чиркунов или Митя, у которых есть своя новая жилплощадь), а немолодой, смешной, пьющий и совершенно неустроенный Виктор (Олег Ефремов). Замужество для мамы Зины не связано с необходимостью обрести общественный статус, как для Аси (потому что ждала ребенка / или когда уже родила ребенка) или Гали (потому что уже прошло время, приличное для замужества). Зина мечтает о счастье, она собирает счастливые билеты. И вопрос замужества становится для нее сложнейшим нравственным испытанием. Она вынуждена выбирать между возможностью реализовать способность любить (подарить любовь мужчине и почувствовать его любовь) и вероятностью потерять любовь сына, который выбор мамы отказывается принять. Клепиков так и называет героиню в тексте – «Мама Зина», тем самым обозначая принадлежность Зины, неразрывную связь с сыном и ее несвободу, ответственность в принятии решения. «Мама вышла замуж» – первый киносценарий Юрия Клепикова, где в центре возникает фигура мальчика, которому через прощение и сочувствие предстоит переродиться из эгоистичного подростка в мужчину.

Как и в других работах, все начинается с пространства и времени перерождения. Первые строки киноповести «Дом был большой и по-старинному красивый. Время обломало об него зубы <... > Дом будут ремонтировать...» [8, с. 107]. Автор вновь задает переходное состояние: старое время сменяется новым. Клепиков вводит героиню в сцене обеда женщин-маляров, начиная ее с безличного предложения: «Однажды было жарко» [8, с. 107]. Автор задает место действие – лето (как и в «Асе»). Во втором предложении населяет пространство, дает общий план: «Женщины-ремонтёры загорали на крыше. Обедали. Молодые поснимали рубахи, оставшись в лифчиках и мазанных известью брюках» [8, с. 107]. Появление героини описывает с точки зрения объективного наблюдателя: «... из-за дымохода вышла женщина; дородная и, видимо, очень сильная» [8, с. 108]. Слово «видимо» подчеркивает внешнюю, фиксирующую точку зрения. В этой сцене Клепиков еще не называет героиню «Мама Зина», не наделяет субъективностью, а изображает ее среди множества других женщин-маляров, она одна из них. Этот подход соответствует тому, что Клепиков называл «гипотетической режиссурой»: «Образ в сценарии – это описание того, что на самом деле должно стать образом, сутью кинематографического» [3], а задача режиссера – «расколдовать сценарий, застывший в своей литературной форме, то есть одухотворить его во время постановки» [3]. Режиссер Виталий Мельников блестяще с этим справляется. Он начинает фильм не со сцены обеда, а с добавленной черно-белой хроникальной заставки: дом, с обвалившейся

штукатуркой, мужчины, которые выполняют тяжелую работу, возводят конструкцию лесов возле здания, укладывают доски. Поднимают блоки высоко вверх! Шум города, грохот работ вытесняет летящая духовая музыка. И под эту музыку появляются титры и женщины. Старые и молодые, красивые и не очень, улыбающиеся и сосредоточенные, они поднимаются по только что возведенным лесам вверх – над Ленинградом, над рекой, над мостами. Они превращаются в небожительниц! Важно, что героиня появляется не первой, не второй, а четвертой. После нее поднимаются еще две женщины. Камера не выделяет ее, а документально фиксирует всех подряд, тем самым визуализируя клепиковский принцип – она одна из них... одна из многих женщин. Затем музыка вновь сменяется оглушающим отбойным молотком и вернувшимся шумом города, появляется цвет. Небожительницы, созданные для любви, предстают в своей реальности: они кашляют от пыли, прикрывают рты платками, вкалывают, как мужчины! Сцена обеда снята панорамами по фигурам женщин на крыше, над Ленинградом, на фоне города. Когда появляется главная героиня, камера недолго провожает ее, но не задерживается, а остается с другими, которые свешиваются с высоты поглядеть на «хахаля Зинки». Самого «хахаля» камера не показывает. Есть только этот взгляд. Мельников чувствует текст сценария и по-настоящему одухотворяет его. И добавленная хроникальная сцена тяжелой работы женщин еще больше подчеркивает этот массовый однонаправленный взгляд на мужчину – как образ, как мечту о любви.



В сценарии 1964-го Клепиков пишет Асю исключительно с точки зрения объективного, фиксирующего взгляда. Однако уже в 1965-м для создания образа Мамаи Зиной автор использует описание чувств героини и добавляет два субъективных взгляда: сына Борьки и влюбленного в нее Вити. Это позволяет автору показать внутренний мир героини и ее перерождение с разных «точек съемки». Например, сцена выхода во двор к Вите после перепалки с сыном построена на смене ракурсов: «Только что она была сварлива, а сейчас идет смущенная, как девочка. Ей было неловко за эту публичность, и за халатик, и за голые ноги, и за стоптанные туфли. А Витя видел в ней красивую здоровую женщину» [8, с. 118–119]. Первое предложение дано с точки зрения объективного взгляда, далее – переход к описанию чувств Зиной. Автор фиксирует мгновенное превращение и природу данного превращения, возрождения: из матери, взрослой женщины в девушку на выданье. И, наконец, закрепляет эту перемену субъективным взглядом Вити, взгляд которого – константа. Это взгляд любящего мужчины. Взгляд сына более сложный, рефлексивный, конфликтный, отражающий изменения отношений с матерью. После теплой полной любви сцены между Зиной и Витей во дворе Клепиков дает точку зрения Бори: «... он смотрел на них сверху, из окна кухни и в эту минуту не любил мать» [8, с. 119]. А когда Зина вернется домой, счастливая, заряженная Витиной нежностью, и насильно обнимет Борю,

Клепиков дает ключевую ремарку: «...его голова лежала на ее груди и впервые за всю свою жизнь Борька почувствовал, что это не материнская грудь и сама мать не просто мама, а женщина, горячая, пугающая, еще молодая» [8, с. 121]. Это и есть начало болезненного, медленного перерождения мальчика в мужчину через осознание матери как отдельного человека, имеющего право любить еще кого-то, кроме него.

Режиссер Виталий Мельников тонко чувствует полифонию взглядов. Он снимает Зину в летящих простынях, на которую с восторгом смотрит Витя, целует ее, не может оторваться. Зина рядом с Витей (под взглядом Вити) – сияющая, красивая, молодая женщина. Под взглядом сына – она выглядит растерянно и беспомощно. Мельников часто снимает влюбленных с точки зрения Бори. Когда влюбленные смотрят друг на друга, их лица сияют, когда они смотрят на Бору, то улыбка сменяется растерянностью.



Впервые Клепиков назовет героиню двойным именем «Мама Зина» в любовной сцене с Витей: героиня в нарядной кофте сидит на газете, голова Вити у нее на коленях. Важно, что эта сцена следует за сценой, где сын обнаружит утром пустую заправленную кровать матери – визуальный образ разрыва их связи. История запускается обнаружением этого разрыва. У Зины, как и у других героинь Клепикова, нет прошлого. Автор не рассказывает историю рождения Бори, не говорит о причинах разрыва с его отцом. У Мама Зины есть только настоящее: мучительный выбор между двумя взаимными чувствами. После этого представления Зины объективный взгляд режиссера меняется: камера выделяет героиню, определяет ее исключительность. Она больше не одна из многих женщин, она «в луче художественного света», она поставлена перед выбором. Это ее история. Она ступает (будто летит) по воздуху, по лесам под музыку Баха на размытом фоне города, застывает в раме окна квартиры одинокого старика словно Мадонна на картине. Окон-

чание ремонта (после замужества и отъезда Бори в деревню) написано и снято как праздник, как переход к новой жизни, символизирует обновление героини. Авторы вновь создают красоту повседневности: кадры в летнем кафе с Витей, во дворе перед домом. В этих сценах проявлено возрождение Зины как женщины. Показательно, что Клепиков больше не называет героиню «Мама Зина», когда она с мужем Витей.

Выбор Зины запускает перерождение для сына Бори, которое приходит с окончанием лета. Клепиков прописывает это не так явно, как в «Асе». Приближение осени задано через наступление вечерней темноты в Ленинграде «в темноте перемигивались светофоры» [8, с. 145], через реплику тетки: «Твой отчим тебе купил пальто <...> ты слышишь, демисезонное пальто» [8, с. 146]. Финальная сцена встречи мамы и потерявшего Бори и становится кульминацией: моментом перерождения подростка, моментом прощения, принятием выбора мамы и моментом соединения их разорванной связи – преображением их отношений.

Начало

В 1970 г. на экраны вышел фильм Глеба Панфилова «Начало». Автор сценария о Паше-Жанне д'Арк (Инна Чурикова), которая любила, да не вышла замуж, – Евгений Габрилович, мастер Юрия Клепикова во ВГИКе. Клепиков сыграл в картине одну из ключевых ролей, но не в качестве кинодраматурга, а непосредственно как актер, который исполнил роль Федора Игнатьева, режиссера-постановщика фильма о Жанне д'Арк. Игнатьев – честный, принципиальный большой художник, готовый отстаивать свою позицию, бороться. Но что еще важнее, он единственный, кто разглядел в Паше ее талант, ее способность любить безусловно, ее человеческую драму. Он сочувствует ей, он ее истинный защитник. Возможно, Глеб Панфилов пригласил на роль режиссера своего товарища Юрия Клепикова, которого хорошо знал не только как «принципиального» художника, «цельного, бескомпромиссного в работе» [8, с. 9], но и как мужчину, которого волновал характер одинокой женщины, не дождавшейся счастья, не отдавшей свою созревшую любовь. Женский образ, который видел и писал автор Клепиков.



Чтобы понять, почему характер одинокой женщины волновал Клепикова, необходимо вернуться, «уйти в глубину», в детство. В начале «нулевых» вышла автобиографическая повесть «Записки бывшего мальчика», где автор описывает воспоминания первых 15 лет своей жизни. Юрий Клепиков родился в 1935 г. в Челябинске. Он рос с мамой, без отца.

Во время войны они жили в коммунальной квартире в доме с разбитыми окнами, без отопления. Мужчин в квартире не было. Трое мужчин на большой дом из четырех подъездов. Детские военные воспоминания автора – зимние, холодные, голодные. Изнуряющая работа матери, потеря продуктовых карточек, ожидание победы, надежда... Послевоенные воспоминания становятся теплее, «будто расположились только в летней поре» [7]. Однако, в отличие от текстов автора, это потепление не приносит изменений, не вызывает перерождения: «Матери было немного за тридцать. <...> Бывало, наскоро вымоет голову, соорудит прическу, нарядится, влезет в туфли на каблучках. Как будто ее где-то ждут. Но выкурит папиросу, походит туда-сюда и увядает» [7]. На страницах повести мелькает целая галерея портретов женщин: тетка, мамыны немногочисленные подруги, нервные соседки, сварливые старухи, случайно встреченные женщины – все, в сущности, одинокие, несчастные. Детские воспоминания будут написаны спустя 15 лет после выхода последнего художественного фильма по сценарию автора. После того, как он потеряет интерес к постановочному кино [3]. Повесть Клепикова – тот самый концентрат «впечатлений», той «влаги», которыми были напитаны все сценарные работы. Клепиков очень интересно пишет об устройстве памяти в детском возрасте: «память <...> работает от энергии впечатлений, являя только чувственные образы <...> и, конечно, моя память подключена к памяти матери...» [7].

Воспоминания автора – это и эмоциональное сочувствующее присоединение к женщине, и точка зрения, взгляд мальчика и затем подростка на маму (на других многочисленных женщин), и самые сильные впечатления, которыми он пропитался и которые станут импульсом для написания текстов. Его героини – Ася, Галя, Мама Зина – прямые

наследницы женщин из детства и в первую очередь образа матери. Показательно, что выбор имени Ася и обращение Чиркунова «Асенька» оказывается неслучайным. Автор проговаривается и упоминает, как смешной нелепый мужчина, который долго ходил к маме, называл маму Клепикова «Асенька». А вот пример конкретного чувственного образа, который перетекает из воспоминаний в текст сценария (хотя в хронологическом смысле – наоборот). В повести автор описывает возвращение мамы с работы во время войны, ее усталость и беспокойство за него: «Она поднималась по лестнице медленно, как старуха. Кашляла. Войдя в комнату, мать прикоснулась ко мне двумя озабоченными движениями. Первым – нет ли температуры. Вторым – ловила кожу на щеке, не слишком ли исхудал» [7]. В сценарии «Мама вышла замуж» автор задает точку съемки и «художественный свет»: «В свете фонаря под деревом он увидел мать» [8, с. 147]. А после этого использует почти дословный повтор в реплике Мама Зины: «Похудел, – она шепоткой ловила его щеку...» [8, с. 147].



Финальная сцена киноповести «Мама вышла замуж», где Борька бежит в автомат за стаканом воды для мамы, становится ключевой метафорой всего творчества Клепикова. «Борька чувствовал себя виноватым за многие боли, которые он причинил матери. <...> Он нес эту воду, как если бы хотел донести стакан до всех, напрасно обиженных или не дождавшихся счастья женщин. Это была щедрость мальчишки, к которому медленно и мучительно приходила зрелость. Он шел через дорогу со стаканом воды...» [8, с. 148]. В финале кинопове-

сти соединяется реализация дара женщины – способности любить, принятие сыном выбора матери. Это щедрый подарок автора не только героине Маме Зине, но вообще всем одиноким женщинам, чьи судьбы отпечатались в его памяти. Сочувствие и сопереживание сразу всем женщинам через конкретную героиню становится художественным принципом работы с образом.

Героини Клепикова – это сложные, цельные натуры, осуществляющие выбор. Они молчаливы, они не рассказывают историй, не говорят о своем прошлом, не видят пророческие сны, не описывают свои внутренние переживания. Они тактильны. Они живут. Дышат. Чувствуют. Они не социальны, не пафосны и не трагичны. Происхождение автора (выросшего в мире одиноких женщин), метод работы с памятью детства, «энергией впечатлений» и «влагой» (описание чувств героини), сочувствие и сопереживание к женщине, сложная система взглядов и переходы между ними приводят к созданию сильного, подлинного, уникального женского образа. Субъективные взгляды сына на свою маму, взгляд мужчины на возлюбленную перерождаются в объективный взгляд художника, который воспекает внешнюю и более всего внутреннюю красоту, чистоту, святость, способность женщины любить безусловно. Объективирующий мужской взгляд автора становится взглядом одухотворяющим, обожествляет женщину! Героини Клепикова, телесные, теплые, земные, под взглядом автора становятся архетипическим воплощением самой Любви.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Клепиков Ю. Лицейские дни, 1993 [Сайт]. URL: <https://chapaev.media/articles/13937> (дата обращения: 10.09.2025).
2. Клепиков Ю., Савельев Д. «Я из церемонных читателей, да и зрителей тоже...» // Сеанс. 2008. [Сайт]. URL: <https://seance.ru/articles/klepikov/> (дата обращения: 08.09.2025).
3. Клепиков Ю., Иенсен Т. Гипотетическая режиссура // Искусство кино. 1986. № 8. С. 67–75. URL: <https://chapaev.media/articles/14453> (дата обращения: 05.09.2025).
4. Амбарцумян Г. Настоящие, некартинные страсти: история Аси Клячиной // Мосфильм. 2022 [Сайт]. URL: <https://mosfilm.ru/about/news/nastoyashchie-nekartinnye-strasti-istoriya-asi-klyachinoy-chast-pervaya/> (дата обращения: 01.09.2025).
5. Эссе выпускников разных лет в память о мастере [Сайт]. URL: <https://www.gikit.ru/news/2021/12/pamyati-yuriya-klepikova/> (дата обращения: 10.09.2025).
6. Кьеркегор С. Дневник обольстителя / пер. с датск. П. Ганзена. М.: РИПОЛ классик, 2021. 262 с.
7. Клепиков Ю. Записки бывшего мальчика // Искусство кино. 2002. № 5. С. 118–145. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2002/05/n5-article12> (дата обращения: 11.09.2025).
8. Клепиков Ю. Не болит голова у дятла: [киносценарии] / вступ. ст. Г. Панфилова]. СПб.: Сеанс, 2008. 448 с.
9. Кончаловский А. С. Возвышающий обман. М.: Коллекция «Совершенно секретно», 1999. 352 с.
10. Кончаловский А. С. Низкие истины. М.: Коллекция «Совершенно секретно», 2000. 384 с.
11. Волкова П. Мост через бездну: полная энциклопедия всех направлений и художников. М.: АСТ, 2018. 688 с.

Статья поступила в редакцию 10.08.2025;
одобрена после рецензирования 08.09.2025;
принята к публикации 09.09.2025.

The article was submitted 10.08.2025;
approved after reviewing 08.09.2025;
accepted for publication 09.09.2025.

Информация об авторе:

Е. В. Баркова – студент Школы «Сеанс».

Information about the Author:

E. V. Barkova – Student of School “Seans”.

Научная статья
УДК 791.43:82-293.7

«НЕЗНАКОМКА» ЮРИЯ КЛЕПИКОВА: КУЛЬТУРНОЕ ПОЛЕ КИНОСЦЕНАНИЯ

Евгений Дмитриевич Еременко

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,
Санкт-Петербург, Россия
eder57@yandex.ru

Аннотация. История экранизации «Незнакомки» актуальна в изучении творческого наследия Юрия Клепикова, одного из мастеров ленинградской школы отечественного кинематографа. Анализ культурного поля сценария предполагает обращение к контексту кинематографической и культурной среды, выступающих фоном на пути от драматургической основы к готовому фильму на протяжении 1985–1988 гг. Основные вопросы, поднимавшиеся в сценарии, связаны с потребительскими, конформистскими тенденциями в среде советских старшеклассников на фоне усугубляющегося социального расслоения общества. Съемки фильма «Незнакомка», активно начатые Динарой Асановой, были остановлены в связи с внезапной смертью режиссера. Попытка Валерия Огородникова возродить работу над картиной также не получила продолжения по указанию Госкино. В экранизации, предпринятой Вячеславом Сорокиным, изменились характеры персонажей и атмосфера сюжета. Причиной были общественные и культурные сдвиги, вызванные перестройкой 1980-х гг. Фильм, получивший итоговое название «Соблазн» (1987), стал созвучен своему времени, дистанцировавшись от изначального сценарного замысла. Отклик, вызванный картиной В. Сорокина, остается важным для осмысления позднего советского кинопроцесса. Сценарием «Незнакомка» подведены итоги работы Ю. Клепикова в драматургии игрового кино. Это лишь часть культурного поля, охватывающего творчество выдающегося представителя «Ленфильма».

Ключевые слова: культурное поле киносценария, подростково-юношеская проблематика в советском кинематографе, перестройка, творческое наследие Ю. Н. Клепикова

Для цитирования: Еременко Е. Д. «Незнакомка» Юрия Клепикова: культурное поле киносценария // КиноКультура. – 2025. – № 3. – С. 64–74.

Original article

“THE STRANGER” BY YURI KLEPIKOV: THE CULTURAL FIELD OF SCREENWRITING

Evgeny Dmitrievich Eremenko

St. Petersburg State University of Film and Television,
St. Petersburg, Russia
eder57@yandex.ru

Abstract. The story of Stranger is relevant for study of Yuri Klepikov’s creative legacy, a master of the Leningrad cinema school. The script analysis of the cultural field involves an appeal to the context of the cinematic and cultural environment which acts as a background on the way from the dramatic base to the finished film during 1985–1988. The main issues raised in the scenario are related to consumer and academic trends among Soviet high school students, against the background of the worsening social stratification. The filming of Stranger, which was actively started by Dinara Asanova, was stopped due to her sudden death. Valery Ogorodnikov’s attempt to revive work on the piece was also disapproved by Goskino. In the film adaptation

undertaken by Vyacheslav Sorokin, the characters and the atmosphere of the plot were changed. The reason was the social and cultural shifts caused by the perestroika in the 1980s. The film which received the final title *Temptation* (1987) became in sync with its time, distancing itself from the original screenplay. The response caused by the workpiece. Sorokin's work remains important for understanding the late Soviet film process. The script *Stranger* summed up the Klepikov's work in the drama of feature films. This is only a part of the cultural field encompassing the work of an outstanding representative from Lenfilm.

Keywords: the cultural field of the screenplay, adolescent and youth issues in Soviet cinema, perestroika, the creative legacy of Klepikov

For citation: Eremenko E. D. "The Stranger" by Yuri Klepikov: the cultural field of screenwriting. *Film culture*. 2025; 3: 64–74. (In Russ.).

24 августа 2025 г. исполнилось 90 лет со дня рождения Юрия Николаевича Клепикова (1935–2021), выдающегося отечественного киносценариста, актера, педагога, руководителя сценарных мастерских на кафедре драматургии и киноведения в Санкт-Петербургском государственном институте кино и телевидения. Незаурядность таланта Клепикова отмечал Евгений Габрилович, обративший внимание на такие качества своего ученика, как твердость в убеждениях, творческая бескомпромиссность [1, с. 48]. Именно эти особенности характера проходят красной нитью в комментариях труда Клепикова. Он автор реалистических экранных историй, которые тем не менее наполнены лирикой, мечтой, светлым восприятием жизни.

Одна из ранних публикаций, посвященных анализу творчества сценариста, входит в сборник «Драматурги советского детского кино» [2]. Но, строго говоря, protagonista-ребенка в клепиковских сюжетах мы не видим: это подросток 13–16 лет («... и старше»). Есть яркие детские роли, дополняющие ансамбль центральных персонажей – такие как маленький скрипач Миша из «Не болит голова у дятла». Правомернее называть самые известные сценарии Юрия Николаевича подростковыми, юношескими. Безусловно, в них чувствуется атмосфера детства, и неважно, сколько дней – сто или больше – после него минуло. «Мама вышла замуж» и «Не болит голова...», «Летняя поездка к морю» и «Пацаны» – в этих лентах действуют юные персонажи, которых постоянно проверяет на прочность уже взрослый мир.

Инициация взросления – одна из основных тем Клепикова. Взрослеет герой Бурляева, несущий стакан воды своей матери. Взрослеет Муха, устремляющийся по железнодорожному полотну вслед за первой любовью. Взрослеют мальчишки Великой Отечественной, столкнувшиеся с врагом на своей территории. Взрослеют переростки из летнего лагеря, мчащиеся вместе со своим лидером предотвращать беду.

Материал данной статьи обращен к истории «Незнакомки» (1985) – последнего¹ игрового сценария Ю. Клепикова, в котором автор осмысляет подростковые проблемы. Экранизация оказалась тяжелой, затянувшейся. «Пацаны», фильм Асановой по предыдущему сценарию Клепикова, хотя и с трудом, создавался в условиях устойчивой идеологической модели кинопроизводства позднего застоя. Вторая и третья попытки перенесения «Незнакомки» на экран совпали с «эпохой перемен» [3]. Тенденции перестроечных лет отдалили результат от первоначального замысла. Клепикову это было знакомо, т. к. не все его сценарии получали удачное воплощение. Случались и компромиссные

¹ В 2008 г. снят фильм «Двенадцатое лето» (2008, реж. П. Фаттахутдинов), одним из сценаристов которого также значится Ю. Клепиков. Эта лента – скорее «прощальный поклон», наставническая поддержка патриарха в работе основных сценаристов: В. Серова и С. Демидовой.

ленты: режиссеры вынуждены были выполнять требования худсоветов «Ленфильма» и указания Госкино. Сценарист убрал свою фамилию из титров ленты «Сергей Иванович уходит на пенсию»¹. Позже, в начале 90-х гг., отказался возобновить сотрудничество с А. Кончаловским по написанию продолжения «Аси Клячиной» несмотря на кажущуюся перспективность этой затеи. Едва ли «своим» считал он и фильм «Соблазн» (1987).

«Незнакомка», вошедшая в первый сборник произведений Клепикова, датируется 1984 г. [4, с. 283]. Но, как отмечают авторы телепередачи «Истории и легенды “Ленфильма”», первая редакция сценария появилась раньше: в 1982 г. [5]. Всего на протяжении десятилетия сценарий был опубликован трижды: сначала осенью 1985 г. в журнале «Искусство кино» [6], затем – летом 1986-го в ленинградском молодежном журнале «Аврора» [7] и, наконец, в упомянутом сборнике 1988 г. [4]. Столь пристальное внимание к тексту «Незнакомки» вполне объяснимо. Читатель интересовался драматургической основой фильма, который, казалось, уже никогда не будет поставлен.

В материале киноредактора Ю. Медведева, посвященном второй публикации «Незнакомки», прозвучала мысль не только о драматургическом, но и о литературном характере творчества ее автора [8, с. 50–52]. Автор предисловия отметил талант Клепикова-писателя, сценарии которого читаются как самобытные литературные киноповести.

Прием изложения, использованный в «Незнакомке», необычен для советской сценарной школы: эпизоды следуют один за другим, поданные с точки зрения разных действующих лиц. Каждая сцена, сопровождаемая внутренним монологом рассказчика, озаглавлена именем-фамилией («Женя Родимцева», «Боря Огородов»), прозвищем (Канарейка) или просто маркировкой семейного статуса (Мама, Отец)². Подобное изложение подчеркивает несхожесть, опрометчивость и эгоцентризм юных персонажей. Конфликт раскрывается через столкновения характеров, стремящихся к самоутверждению.

О «заразе потребительства» – одной из больных тем «Незнакомки» – к середине 1980-х гг. советские кинематографисты высказывались неоднократно. Целый ряд картин констатировал это явление, и самые показательные примеры – «Гараж» и «Вокзал для двоих» Э. Рязанова, «Время желаний» Ю. Райзмана, «Блондинка за углом» В. Бортко. Но подrostковый аспект проблемы получил явное отражение именно в сценарии Клепикова.

Героиня – девятиклассница Женя Родимцева³, очередной подросток из распавшейся семьи, хочет стать своей в элитной «хай-группе» класса, «чьи родители высокопоставленные и весьма обеспеченные люди» [9, с. 7]. В эту компанию Родимцева не допустима по определению. У Жени нет модной одежды и нужных связей, ее жилье – неказистая квартира мамы в спальном районе (отец успешно выстраивает новую семью с молодой и красивой женой). Тем сильнее желание героини вырваться из «серой массы», обостренное влюбленностью в мажора-одноклассника Борю Огородова.

Нельзя сказать, что Женя обделена вниманием парней. Ее до поры не замечает «принц» – Боря Огородов. Но другой одноклассник, Вова Вожжов, явно неравнодушен

¹ Фильм С. Шустера «Сергей Иванович уходит на пенсию» (1980) поставлен по сценарию Ю. Клепикова «Приключения пенсионера». В титрах автором сценария указан «Николай Николаев».

² Несколько позже прямое обращение протагониста к зрителю начнет встречаться и у других сценаристов. Например, в «Неспортивной истории» (1988) И. Агеева, героиня сразу же представляется читателю: «Меня зовут Татьяна Серебрякова, мне четырнадцать лет...».

³ В фильме «Соблазн» героиня «взрослеет» на год и учится уже в выпускном, десятом классе.

к Родимцевой. Он типичный представитель «простой» среды, сын работницы автопарка. Но конкурировать с «принцем» Вожжову не по силам. Нравится Женя и еще одному ровеснику – поэту-мечтателю Стасику. В первом же эпизоде он объясняется ей в своих чувствах¹. Но ни Стасик, ни Вова не могут завладеть вниманием девочки, которая урывками звонит по телефону Огородову, представляясь Незнакомкой.

Затем Женя решается на авантюру, воспользовавшись временным отъездом матери, пытающейся устроить с кавалером личную жизнь. Принятая и обласканная в новом доме отца, героиня преображается. Примеряет «наряд Золушки», а затем отправляется на бал (вечеринку в квартире Огородова). Череда событий приводит к тому, что мажоры действительно принимают Женю. В «хай-компани», помимо Огородова, «главная мажорка» Валя Жукова, а также Соня, имеющая виды на Борю, и Канарейка (Ира Канарейкина), пресмыкающаяся перед Жуковой. Огородов на зависть одноклассникам все больше очаровывается Женей, но катастрофа неизбежна: Вожжов, сосед Родимцевой по «пролетарскому кварталу», случайно выдает ее секрет. Боря малодушно отстраняется, его приятельницы подвергают «боссячку» насмешкам. Самая ничтожная из них – Канарейка – по приказу Жуковой послушно выдает Родимцевой оплеуху. Но жизнь продолжается, героиня осознает предопределенность своего фиаско. Автор сценария не осуждает героиню, показывает, что Женя не такая, как те, о чьем обществе она грезит. Ей и не нужно быть *такой*.

Отметим редко упоминаемый театральный аспект, связанный с «Незнакомкой». В 1988 г., незадолго до выхода на экраны «Соблазна», в журнале «Советский театр» опубликована статья критика Л. Юсиповой «Замкнутый круг» (о пьесе Юрия Клепикова «Незнакомка»), в которой сообщается о сценических перспективах этого произведения, составе и количестве ролей («Пьеса в двух действиях. Ролей: мужских – 4, женских – 9. Декорации условные») [10, с. 28]. Автор статьи отмечает, что «Незнакомка» принята к постановке Молодежным театром-студией на Красной Пресне. Интерес не только кинематографистов, но и деятелей театра времен перестройки, еще раз подчеркивал актуальность темы, поднятой Клепиковым.

Что касается кинематографической судьбы сценария, то первоначально экранизация, над которой работала Д. Асанова, предвещала яркое, самобытное раскрытие «Незнакомки». По утверждению режиссера, лента должна была стать лучшей среди ее работ. Трагедия остановила съемки. Но едва ли случайно то, что в качестве иллюстраций к опубликованному в 1988 г. сценарию [4, с. 227–283] помещены кадры со съемок фильма Асановой. Судя по всему, несостоявшийся фильм оказался самым близким автору.

В Госфильмофонде РФ хранится киноэскиз «Незнакомки»: монтаж рабочего материала фильма, длящийся 50 минут. Как отмечает архивист А. Терентьева, «... в нем четко прослеживается сюжетная линия, актеры не примеряются к ролям, а играют...» [11]. Значительную часть экранного времени в киноэскизе занимают «лыжные эпизоды». Это подтверждает взаимопонимание режиссера и драматурга: ведь и толчком для создания сценария, «неясным предчувствием фильма», стала фигура школьницы, неловко поднимающаяся на лыжах по склону [4, с. 283].

¹ И в сценарии, и в фильме «Соблазн» у нас есть возможность оценить трогательную поэтическую миниатюру Клепикова, которую Стасик «дарит» Родимцевой. Пародия и лирика соседствуют: «Когда мы станем бабушками, когда мы станем дедушками, тогда замашем крылашками, и улетим на небушко мы».

Родимцева в исполнении Полины Федосовой также испытывала робость на снегу, но этот образ стройной целеустремленной блондинки теперь остается неотъемлемой частью «недоснятого кино». В асановских дублях Женя видит рядом с отцом не его новую жену, а прежнюю: свою маму (прием, отсутствовавший в сценарии). Интересный материал представляют и фотоработы со съемочной площадки (автор – О. Моисеева). Снимки отображают «золотую молодежь», особенно девушек, словно сошедших со страниц советского журнала «Мода-1985»: иностранные сапожки, меха, затейливые вязаные узоры нарядов. «Волги» (дорогие советские легковые автомобили) за отсутствием «Мерседесов», время которых еще впереди. Мы наблюдаем предперестроечную эпоху, от которой так и не успел отделиться этот кинопроект.

Почти через тридцать лет, в 2022 г., на «Ленфильме» состоялась выставка, и заголовок ее символичен: «Динара Асанова. Незнакомка» [12]. Авторы словно задавали вопрос: что нам известно о постановщице, творчество которой стало символом подросткового и юношеского кинематографа?

В отечественном кино существует галерея неоконченных (порой – едва начатых) кинопроизведений самого разного характера и уровней значимости. В большинстве случаев причиной остановки фильмопроизводства были несоответствия идеологическим или цензурным требованиям. Но подобные кинопроекты, за редчайшими исключениями [13], не исчезали бесследно. Кадры хрестоматийного «Бежина луга» (1935) Эйзенштейна благодаря усилиям Э. Тобак, Н. Клеймана и С. Юткевича собраны в фотофильм. Латвийская картина «Приморский климат» (1972) Р. Калныньша существует в виде короткометражного сочетания эпизодов, смонтированного самим режиссером. Третий прецедент несостоявшейся ленты – «Княжна Мери» К. Муратовой. Создание этого фильма прервалось на стадии разработки режиссерского сценария, а хронология совпадает с серединой 1970-х (годами, которые необоснованно относят к «пустым» в творчестве Муратовой). Редкое свидетельство об этом проекте – книга «Княжна Мери. Творческий выкидыш» Г. Лазаревой [14], редактора Одесской киностудии, бережно собравшей материалы несостоявшегося фильма.

Прецедент асановской «Незнакомки» не схож с приведенными примерами. Аудиовизуальный материал к фильму включает черновую фонограмму, ценную именно отображением рабочего процесса. Мы слышим голос Асановой, руководящей съемкой, видим эмоциональную атмосферу дублей. В записной книжке Клепиков комментирует все, что случилось в ноябре 1985-го, предельно лаконично: «...Запуск “Незнакомки”. Смерть Динары. Операция закрытия “Незнакомки”. Гос. премия. Нетворческий год» [15].

Как отмечала Л. Юсипова, «... такого фильма, каким видела его Динара Асанова, быть уже не может» [10, с. 29]. Тем не менее спустя некоторое время была предпринята попытка возобновления работы над замершим проектом. Причина достаточно прагматична: необходимость оправдать вложение государственных средств в «производственную единицу». Источников, освещающих этот аспект, осталось немного. Один из них – комментарии самого Ю. Клепикова в развернутом интервью киноведа Д. Савельева [16, с. 429–445].

Поддержку молодому режиссеру-преемнику, В. Огородникову, всемерно готов был оказать и сам сценарист. Как отмечал Юрий Николаевич, «... я просто себя не узнавал – был мотором этой реанимации. У меня осталось в памяти, что я директорствовал на этом фильме, я ставил его, я указывал, приказывал, ездил на выбор натуры... Я хорошо знал

Динарину группу, у меня был там авторитет. Я был активен, я не вел ленивую сценарную жизнь, не спал до десяти – вставал в шесть и собирался на фабрику. Помню однажды в группе толпится народ, смена назначена на девять утра. И вдруг – никого нет вокруг, полная тишина. Если бы кто-то был рядом, не произошло бы того, что произошло. Я сказал: “Валерий, идите и снимайте ваш фильм”. – “А вы?” – “А я спать”. – “Как? Я думал...” – “Я не знаю, что вы думали, но не собираюсь быть ни вашим соавтором, ни вашим директором, ни вашим помощником. Я написал сценарий – а теперь идите и снимайте кино...”» [16, с. 438].

«Снять кино» не удалось: после вызова съемочной группы в Госкино проект закрыли окончательно. Причиной решения стал безапелляционный вердикт руководителя советской кинематографии Ф. Ермаша: «... Как вам в голову пришло продолжать картину за Динару, которой больше нет?» [16, с. 439]. Но проблема была не только в резкой реакции министра. Как и любой автор, Клепиков почувствовал, что, хотя В. Огородникову в тот период и была близка подростковая тематика¹, но режиссер по-настоящему не увлекся, не «заболел» картиной.

К 1986–87 гг. – периоду съемок «Соблазна» – литературный сценарий «Незнакомка» не то чтобы устарел: для его органичного воплощения словно не осталось постановщика. Единомышленника, органично доводящего замысел сценариста до экрана. Важную роль тут играл возрастной аспект. Асанова младше Клепикова на семь лет, но, как и Юрий Николаевич, была творчески неотделима от поколения «шестидесятников». Огородников ассоциировался уже с перестроечным и постперестроечным поколением режиссеров. Сорокин младше Асановой незначительно, но и он сформировался и по-настоящему заявил о себе в середине 1980-х гг. Между автором-«шестидесятником» и постановщиками-«восьмидесятниками» ширилась эстетическая дистанция.

Советское молодежное кино тем временем переживало подъем: уже вызвали широкий резонанс «Игры для детей школьного возраста» Л. Лайус и А. Ихо, «Легко ли быть молодым?» Ю. Подниекса, «Курьер» К. Шахназарова. Фильм В. Сорокина также вызвал не только зрительский интерес, но и полемику в прессе [17, 18, 19, 20]. Жене Родимцевой то сочувствовали, то ставили в упрек стремление пробиться в сомнительную «элиту». Оценки критиков порой доходили до крайностей. Киновед М. Левитин маркировал путь обмана Жени как «своеобразную хлестаковщину XX века» [19, с. 4]. Определение, правомерное лишь отчасти, ведь Родимцева при всем ее наивном стремлении «быть счастливой» действительно вызывала сочувствие.

В. Сорокин отмечает, что взявшись за экранизацию «Незнакомки» ему предложила главный редактор 1-го творческого объединения «Ленфильма» Фрижета Гукасян [5]. В отличие от Огородникова, который пытался реанимировать кинопроект с «асановскими» исполнителями, новый постановщик настоял на полной «перезагрузке» экранизации, с новым подбором актеров. Работать с материалом Асановой он не мог: изменилось время. То, что точно должно было присутствовать в первой экранной версии «Незнакомки» и что намеренно остраивалось в «Соблазне», – это как раз верность «лирическому началу», которое Асанова и Клепиков привнесли в подростковый кинематограф 1970-х – начала 1980-х гг. Сорокин увидел в «Незнакомке» не только лирическую историю любви,

¹ Вскоре после закрытия «Незнакомки» В. Огородников снял фильм на молодежную тему «Взломщик» (1987, сценарист В. Приемыхов). Ранее Д. Асанова планировала ставить эту ленту сразу же после завершения работы над «Незнакомкой».

но и – в большей степени – жесткую социальную драму. Название фильма было изменено по предложению Клепикова. Юрий Николаевич понимал, что фильм уже явно «не его», хотя новый постановщик, безусловно, сценарием «заболел».

«... Я жаждал столкновения, я жаждал драки, я жаждал крови...» – так, будучи вырванными из контекста, интригующе звучат в зачине телепередачи слова В. Сорокина [5]. Но и в контексте его видеоинтервью становится ясно, что новая экранизация постепенно отдалялась от сценария. Единственным подтверждением того, что возможна была и другая версия фильма, остается надпись в начале фильма: «Посвящаем памяти режиссера Динары Асановой».

В «Соблазне» Женя (Алиса Зыкина) внешне отличается от той, которую представляли Асанова и Клепиков. Героиня выглядит старше. Возможно, внешняя «взрослость» и Родимцевой, и ее антагонистов, объясняется тем, что большинство главных ролей старшеклассников исполняют студенты театральных училищ.

Картина снималась недалеко от «Ленфильма», на улице Мира. Школа № 80, к перестроечным временам известная как «мажорская», узнаваема в первой же сцене. Изменились, вопреки сценарию, домашние локации: из окраинных районов мы переносимся во дворы-колодцы Петроградки. В «Незнакомке» ощущалась переключка с «Мама вышла замуж», в «Соблазне» – с недавним «Взломщиком».

Атмосфера загородных локаций также стала другой. Полностью исчезла «лыжная тема». Вместо преодоления луж в садоводстве (сценарий) Женя и Вождов долго фланировали на фоне панорамы замерзшего Финского залива. «... Мы еще посмотрим, кто кого обгонит на этих гонках...», – произносил Володя слова из сценария, мчась на «Жигулях» в «асановском» дубле. В «Соблазне» разозленный недоступностью Жени Вождов бросал героине более злобную фразу: «Ты лезешь наверх – и я тоже!..» – отсутствовавшую в сценарии, но вполне уместную в условиях меркантилизации перестроечных реалий.

По сравнению со сценарием осовременены представители популярной музыкальной культуры. Вместо примы, исполняющей песню «Маэстро», – пышноволосяй солист группы «Форум», поющий «Белую ночь». Вместо подустаревших «Энималз» – новомодное «Браво». Стремление отметить актуальных музыкальных кумиров говорит о заметных цензурных послаблениях. Звучащая в «Соблазне» музыка точно отражает лихорадочное перестроечное время. Заметим, что всего тремя годами раньше, в «Чучеле» (1983), отбор музыки был гораздо консервативнее. Зарубежная эстрада в фильме Р. Быкова не слишком соответствовала вкусам подростков начала 1980-х. Зато она была ближе «взрослым» авторам фильма («Shocking Blue», «Sonny & Cher»). Юные же меломаны предперестроечных лет в массе своей слушали итальянских поп-исполнителей, западногерманскую группу Arabesque, шведскую группу Secret Service. Ценители рок-музыки в духе кинчевского «Меломана» встречались значительно реже.

Два эпизода, выполнявших важную функцию в сценарии, В. Сорокин не включил в фильм. Первый из них разворачивается в помещении престижного бассейна, куда Женя приезжает вместе с «хай-компанией». Возникает «состязание» Жени и Сони, стремящихся обратить на себя внимание Огородова. Соня прыгает с трехметровой вышки, делая вызов Родимцевой. Та не уступает, совершая такой же прыжок. Следующая высота – пять метров, которые также «взяты» Соней. Для неопытной Жени это, казалось бы, неодолимый рубеж, но героиня неожиданно поднимается на максимальную – десятиметровую

высоту. Саспенс разрешается благополучно: после такого прыжка Соня вынуждена признать поражение в глазах впечатленного Бори (эпизод был обязателен в фильме Асановой).

Не вошел в картину Сорокина и другой эпизод, в котором отец Жени посещает родительское собрание. Выяснялось, что папа, в кои-то веки посетивший собрание и даже взявший на себя смелость рассуждать о воспитании, вместо «своего» класса попал в параллельный. Итог – ретировка под осуждающие голоса («...А еще реплики подавал. Хорош! Не знает, где дочь учится...») – узнаваемая «клепиковская» по атмосфере и мягкому юмору сцена, важная для «школьных» фильмов предшествующих лет, в которых экранная рефлексия подавалась глазами не только подростков, но и их родителей. Заостряя «конфликт потребительства», Сорокин привносит эпизод, отсутствовавший в сценарии: старшеклассница пытается подкупить учительницу, чтобы избежать плохой отметки. В другом эпизоде, игравшем также важную роль в сценарии, учительница возмущается тем, что девушки из состоятельных семей носят в школу вызывающе дорогие украшения. Тема действительно витала в воздухе времени, ее не обошел вниманием даже всесоюзный сатирический журнал «Крокодил». Карикатура художника Е. Шукаева, помещенная на первую страницу обложки, изображает перепуганную преподавательницу, разговаривающую с двумя дворниками: «И весь снег во дворе перекопайте!» – «А что случилось-то?» – «Одна ученица потеряла сережку, которая дороже всей нашей школы!» [21].

Принципиально различаются финалы сценария и фильма. В сценарии: несколько словесных выпадов со стороны недавних приятельниц и единственная оплеуха, полученная Женей от Канарейки, послушно выполняющей приказы Жуковой. В фильме: самая натуралистическая женская драка, снятая к тому времени в советском кино¹. Когда мажорки начинали бить героиню, Женя впадала в ступор, но потом отвечала врагиням со всей яростью девчонки, которой уже нечего терять, кроме цепей унижения. Так в очередной раз, по словам Ю. Нагибина, обнаруживалась «...контроверза между детьми устроенных и неустроенных родителей, между теми, кто воспитывается в оранжерейном тепле, и теми, кто растет на сквозняке...» [6, с. 152]. Обращает на себя внимание в этом эпизоде и колорит одежд главных противниц: и у Родимцевой, и у Жуковой куртки красного, «революционного» цвета; он словно уравнивает «дочерей кумачовых богов», непримиримо сцепившихся на асфальте угрюмого двора-колодца.

«Соблазн» разрушает эстетический барьер, разделяющий «романтический», позитивный этап искусства перестройки и его вторую, «депрессивную», часть, неотвратимо приближавшую как деградацию всей советской культуры [22, с. 363], так и распад страны. На экране царит уже не мир Клепикова – Асановой, а формируется новый творческий принцип, который для его апологетов станет именоваться как «новая искренность» (не заурядная «чернуха», а «чернуха высокой пробы», «хай-чернуха»).

Между 1985-м и 1987-м разница всего лишь два года, но именно тогда возникает непреодолимая социальная и культурная «трещина невозврата». За это время отшумел и коренным образом изменил советский экран V съезд союза кинематографистов. Вышли на экраны «Проверка на дорогах» и «Покаяние», начались съемки картин, которые еще недавно было невозможно даже представить на экранах СССР.

¹ Для сравнения: потасовка старшеклассниц в асановской «Никудышной» (1980) также экспрессивна и жестока для позднесоветского экрана, однако камера Н. Покопцева и быстрый, умелый монтаж сглаживали в глазах зрителя натурализм сцены.

Другой стала и «Незнакомка». Нужно учитывать, что сценарий опирается на исторический материал, отражающий проблемы все более отдаляющейся от нас эпохи: первой половины и середины 1980-х, последних лет застоя, проблемы которого буквально в считанные годы стремительно обострились. Радикальнее они отображались уже в «версии Асановой». Вероятно, еще жестче была бы выстроена «версия Огородникова». Окончательный же результат – «версия Сорокина» – можно оценивать именно как произведение, отображающее текущий момент в необратимо меняющейся стране.

Дистанция десятилетий проясняет, что «Незнакомка» – это еще и прощание с высокой культурой отечественного литературного сценария, на смену которой в 90-х придет деловой, строгий, безжизненный «голливудский стандарт» [23]. Писательский дар Клепикова превратил «Незнакомку» в литературное произведение, отличающееся повышенной кинематографической экспрессией.

Культурное поле сценария, рассмотренное в рамках данной статьи, – это лишь один из векторов изучения творчества мастера. «Мир Клепикова» ждет своих исследователей.

В годы активной работы на «Ленфильме» Юрий Николаевич занимался не только «подростковой» темой (хотя запомнился в первую очередь именно этими фильмами). Есть и другие направления:

1. Сценарные адаптации произведений советской литературы: «Седьмой спутник» (1967) по повести Б. Лавренева (совм. с Э. Дубровским); «Даурия» (1971) по роману К. Седых (совм. с В. Трегубовичем); «Восхождение» (1976) по повести В. Быкова (совм. с Л. Шепитько).
2. «Взрослые драмы»: «Год спокойного солнца» («История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж», 1966), «О любви» (1970, совм. с М. Богиним);
3. Сценарии неигровых картин: «Я служил в охране Сталина, или Опыт документальной мифологии» (1989), «Кинорежиссер: профессия и судьба. Илья Авербах. Обратная точка» (2002), «Кинорежиссер: профессия и судьба. Семен Аранович. Последний кадр» (2002).

Тексты самых известных сценариев драматурга публиковались не только в советские годы, но и в начале наступившего столетия [16, 24]. Но особая, практически неизученная часть творческого наследия Клепикова – это рукописи его неопубликованных сценариев, таких как «Сотников» («Восхождение», 1975), «Крик о помощи» (1978)¹, «Приключения пенсионера» («Сергей Иванович уходит на пенсию», 1979). В последние годы начинают актуализироваться рабочие записи – записные книжки Клепикова. Несколько лет назад эти уникальные материалы переданы семьей Юрия Николаевича в Центральный Государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ), и со временем к ним появится доступ. Но оценить их фрагменты можно уже сейчас благодаря публикации в журнале «Звезда» [15].

Неотъемлемой частью деятельности «позднего» Клепикова являются годы его преподавания в СПбГИКиТ: руководство сценарными мастерскими на кафедре режиссуры, а затем, с 2013 г. и до конца жизни – на кафедре драматургии и киноведения. Опубликованы сборники киносценариев учеников Клепикова, включающие и тексты самого мастера, которым он дал название «Донные отложения» («Из запасников преподавателя»). Это и собственные мысли по поводу сценарного дела, и цитаты суждений кинематографистов,

¹ Единственная кинокомедия Ю. Клепикова. Не экранизирована.

поданные в предельно лаконичной форме [25, с. 259–274; 26, с. 324–341]. Перечисленные источники помогут исследователям культурного поля такого явления, как драматургия Юрия Клепикова.

Автор выражает признательность за помощь в работе над статьей киноведе Дмитрию Савельеву, киноредактору Наталии Милашкиной, а также сценаристу Анне Тугаревой.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Габрилович Е. И. Как самый близкий свидетель // Кинематограф молодых: Сборник / сост. О. Злотник. М.: Искусство, 1979. С. 42–60.
2. Голубкина Л. Юрий Клепиков // Драматурги советского детского кино: творческие портреты. Вып. 1. М.: Всесоюзное Объединение «Союзинформкино», 1983. С. 25–28.
3. «Ленфильм»: время перемен (1980–1990) / Российский институт истории искусств; отв. ред. и сост. В. Ф. Познин. СПб.: ИД «Петрополис», 2023. 354 с.
4. Клепиков Ю. Пацаны: Сборник киносценариев. Л.: Искусство, 1988. 287 с.
5. Истории и легенды «Ленфильма»: фильм № 6. «Соблазн» (авторы сценария А. Васильев и А. Толубеева, реж. А. Праздников, 2008). URL: https://vkvideo.ru/video253615954_456242113 (дата обращения: 09.08.2025).
6. Клепиков Ю. Незнакомка: киносценарий (предисл. Ю. Нагибина) // Искусство кино. 1985. № 9. С. 151–192.
7. Клепиков Ю. Незнакомка (диалоги для кино) // Аврора. 1986. № 8. С. 53–93.
8. Медведев Ю. Писатель Юрий Клепиков // Аврора. 1986. № 8. С. 50–52.
9. Новые фильмы: ежемесячный информационный сборник. 1988. № 7. С. 6–7.
10. Юсипова Л. Замкнутый круг (О пьесе Юрия Клепикова «Незнакомка») // Сов. театр. 1988. № 3. С. 28–29.
11. Сокровища Госфильмофонда: вып. 4: незавершенный фильм Динары Асановой «Незнакомка» (вып. подготовила Анастасия Вознесенская). ФГБУК «Государственный фонд фильмов Российской Федерации», 2024. URL: <https://rutube.ru/video/dedd22f79ddaadd52ccbf3c671b4e6e/?ysclid=mebfyg4vhyb641614465> (дата обращения: 09.08.2025).
12. «Она обладала магией делать вечным все, чего касался ее взгляд»: с кураторами выставки «Динара Асанова. Незнакомка» Дмитрием Мишениным и Анной Маугли беседует Павел Пугачев // Сеанс. 2022. № 84. С. 198–223.
13. Федоров А. «Момент истины» («В августе 44-го...», СССР, 1975): фильм, который уже никогда не увидят зрители. М.: ОД «Информация для всех», 2023. 30 с.
14. Лазарева Г. «Княжна Мери». Творческий выкидыш. Одесса: Издательство «Фенікс», 2010. 400 с.
15. Клепиков Ю. Записные книжки: Блокнот № 39 (август 1985 – апрель 1986) // Звезда. 2025. № 3. [сайт]. URL: <https://zvezdaspb.ru/?page=3&y=2025&m=3> (дата обращения: 12.08.2025).
16. Клепиков Ю. Не болит голова у дятла: киносценарии / вступ. статья Г. Панфилова, послесл. Д. Савельева. СПб.: Сеанс, 2008. 448 с.
17. Иванова В. Девочка из подворотни // Советский экран. 1988. № 16. С. 4–5.
18. Кравцова А. Ловушка для Золушки // Смена. 1988. 29 сентября. С. 4.
19. Левитин М. Путь к себе и другим // Советская культура. 1988. № 102. 25 августа. С. 4.
20. Медякова Э. Бедная Женя // Литературная газета. 1988. № 17. 27 апреля. С. 8.
21. Крокодил. 1984. № 9. С. 1.

22. Власов М. Отечественное кино второй половины 80-х – 90-х годов. Метаморфозы жанрово-тематического спектра // Автор идеи и руководитель проекта С. В. Лазарук; сост. Н. Г. Чертова, А. Е. Иконников. М.: Галерея, 2009. С. 359–371.
23. Райли К. Голливудский стандарт. Руководство по формату и стилю сценария. СПб.: Питер, 2023. 216 с.
24. Клепиков Ю. Летняя поездка к морю. Памяти забытого фильма (ред.-сост. Т. Г. Алферова). СПб.: Союз писателей Санкт-Петербурга; «Геликон Плюс», 2020. 224 с.
25. Столичный скорый и другие студенческие сценарии мастерской Юрия Клепикова: Сборник. СПб.: СПбГУ кино и телевидения, Геликон плюс, 2006. 280 с.
26. Такие же, как и не ты: сценарии студентов Санкт-Петербургского университета кино и телевидения. Вып. 2. СПб.: Геликон плюс, 2010. 344 с.

Статья поступила в редакцию 28.08.2025;
одобрена после рецензирования 01.09.2025;
принята к публикации 03.09.2025.

The article was submitted 28.08.2025;
approved after reviewing 01.09.2025;
accepted for publication 03.09.2025.

Информация об авторе:

Е. Д. Еременко – кандидат культурологии, доцент кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.

Information about the Author:

E. D. Eremenko – PhD of Cultural Studies, Associate Professor at the Department of Drama and Film Studies of the St. Petersburg State University of Film and Television.

Научная статья
УДК 791.43-2

ОБСТОЯТЕЛЬСТВА БУНТА В КИНОСЦЕНАРИЯХ ЮРИЯ КЛЕПИКОВА

Елизавета Владимировна Прохорова

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,
Санкт-Петербург, Россия
jounoetjolie@gmail.com

Аннотация. В статье проанализированы образы пространства и времени в киносценариях Юрия Клепикова, формирующие драматургический контекст взросления и бунта его героев. Материалом исследования послужили сценарии «Мама вышла замуж», «Не болит голова у дятла», «Пацаны» и другие тексты Клепикова, изученные с опорой на топоанализ Гастона Башляра. Автор приходит к выводу о том, что категория пространства в сценариях Клепикова неразрывно связана с опытом детства, обреченного быть оставленным в прошлом.

Ключевые слова: киносценарий, топоанализ, пространство в кино, киноязык сценария, кинопроза

Для цитирования: Прохорова Е. В. Обстоятельства бунта в киносценариях Юрия Клепикова // КиноКультура. – 2025. – № 3. – С. 75–81.

Original article

THE CIRCUMSTANCES OF REBELLION IN THE SCREENPLAYS OF YURI KLEPIKOV

Elizaveta Vladimirovna Prokhorova

Saint-Petersburg State University of Film and Television,
St. Petersburg, Russia
jounoetjolie@gmail.com

Abstract. The article analyzes the images of space and time in the screenplays of Yuri Klepikov, which form the dramaturgical context of his characters' coming of age and rebellion. The research material includes the screenplays *Mama Married*, *Woodpeckers Don't Get Headaches*, *Boys*, and other texts by Klepikov, examined through the lens of Gaston Bachelard's topoanalysis. The author concludes that the category of space in Klepikov's screenplays is inseparably connected with the experience of childhood, inevitably destined to be left in the past.

Keywords: screenplay, topoanalysis, cinematic space, screenplay language, film prose

For citation: Prokhorova E. V. The circumstances of rebellion in the screenplays of Yuri Klepikov. *Film culture*. 2025; 3: 75–81. (In Russ.).

В эпиграф автобиографической повести Юрия Клепикова «Записки бывшего мальчика» вынесено две цитаты. Одна из них – перефразированный и дополненный, видимо, автором повести фрагмент стихотворения Арсения Тарковского, касается памяти: «Ничего на свете нет, /Что бы стало мне родней, /Чем летучий детский бред /Нищей памяти моей» [1, с. 369]. Вторая, цитата из Евгения Рейна («Во мне ведь есть особенное нечто. /Я – очевидец» [1, с. 369]), говорит

о субъекте памяти, том, кто переживает и хранит свидетельства пережитого. Открывая этими строками рассказ о своем детстве, Клепиков удивительно точно обрисовывает свой творческий метод, корни которого можно обнаружить как в творческих исканиях свободной эпохи становления Клепикова-сценариста, так и во влиянии мастерской Евгения Габриловича. В своих учебно-методических работах, обращенных к студентам, Габрилович неоднократно отмечал, что главным источником сюжетов и тем для драматурга должен быть его собственный жизненный опыт [2, с. 5]. Будучи очевидцем собственного детства, Клепиков раз за разом воплощает его проект в своих сценариях, героями которых становятся дети и подростки в момент взросления.

Обращенность Клепикова к своему прошлому позволяет ему создавать кинематографически точные образы подросткового самоощущения. Они проявляются не в остроте конфликта между героем и средой, но в специфической выразительности этой среды, становящейся для зрителя универсальным проводником к собственным воспоминаниям. Пространства, описанные Клепиковым, ностальгичны и для героев, которые их покидают, и для героев, которые только готовятся их покинуть, и для зрителей, которые узнают в них свои собственные пространства-вместилища опыта. «Чтобы передать ценности сокровенного, необходимо, как это ни парадоксально, побудить читателя прервать чтение. И в тот момент, когда глаза уже не смотрят в книгу, воспоминание о моей комнате может приоткрыть двери ониризма для другого» [3, с. 34], – пишет в «Поэтике пространства» Гастон Башляр. Так, память автора становится памятью героя, а позже и памятью универсальной. Взаимодействие с пространством, побуждающим героя на экзистенциальное переживание, интимно, но при этом открыто зрителю с тем, чтобы он вспомнил о собственном пространстве перерождения.

Пространства детства и пространства одиночества

Открывающий кадр сценария «Мама вышла замуж» – заявочный план дома, над реставрацией которого в составе бригады работает мама главного героя Зина: «Дом был большой и по-старинному красивый. Время обломало об него зубы <...> Дом будут ремонтировать» [1, с. 107]. Главный герой, Борька, ни разу за весь сценарий не окажется в одном кадре с этим домом, ни в одной сцене не приедет к матери на работу. Однако оторванный от истории Борьки обезличенный образ дома утверждает основной мотив сценария: отчаянная, неутолимая тоска по прошлому, которое было потеряно просто потому, что время имеет свойство идти вперед.

«Именно благодаря пространству, в пространстве находим мы прекрасные окаменелости времени, и их конкретные формы обусловлены долгим пребыванием в определенном месте», – пишет Башляр [3, с. 30]. Здесь и далее в сценарии пространство будет накапливать и обнаруживать признаки времени, выступая антагонистичной силой по отношению к Борьке. Его бунт, фабульно связанный с тем, что Зина встречает мужчину, направлен против самого течения времени. Для Борьки настало время становиться взрослым: это естественный ход вещей. Мама выходит замуж, потому что имеет на это полное право. Но сын болезненно привязан к ней и к их общему быту – убежищу однокомнатной квартирки в новом доме, окруженном котлованами и бесконечной стройкой. Пространство города разрастается, обновляется, зачищает следы прошлого, в котором остается безвозвратным Борькино детство. Артикулирует его желание вернуться в детство одна из последних сцен сценария, в которой он появляется на пороге у сестры отца: «Теть Кать, можно я у вас поживу, а? <...> я буду ждать, когда вы вернетесь с работы

или вы меня подождете, – просил Борька. – И мы будем пить чай и смотреть телевизор» [1, с. 146]. Очевидно, что в этих репликах герой описывает привычную ему картину быта с матерью, к этому моменту, однако, уже невозвратную.

Первая встреча Борьки с врагом – новым мужчиной матери – начинается с оскорбления быта: «Дом жил своей вечерней жизнью, как вдруг его покой был нарушен. Из-за угла, громяхая железом, выползло ревушее чудовище. Сидящий за рычагами бульдозера рыжий Витя Леонов с удовольствием рассматривал недоумевающие и сердитые лица в окнах и на балконе» [1, с. 117]. Витя – нарушитель спокойствия – врывается в идиллическую рутину жизни Борьки и Зины, все в нем, вплоть до избранного средства передвижения, возвещает грядущие перемены, предупреждает Борьку о том, что скоро ему придется стать взрослым.

Стать взрослым – значит, принять субъектность другого человека: «... впервые за всю свою жизнь Борька почувствовал, что это не материнская грудь и сама мать не просто мама, а женщина, горячая, пугающая и еще молодая. Это больно ударило Борьку, и тут он понял: что-то, о чем говорила мать, – неотвратимо» [1, с. 121]. Появление Вити обнажило страшное понимание: у матери есть жизнь за пределами Борьки, а у Борьки за пределами матери мир кончается. И оскорбление, которое он выбирает для нее в этой сцене – «между прочим, у тебя есть седые волосы», – показательно, поскольку демонстрирует болезненную чувствительность Борьки к происходящему. В одной из следующих сцен, впервые за долгое время увидев отца, Борька отмечает то же самое, теперь – без издевки: «Мужчина вышел из ларька, что-то поправил у ребенка и покатил коляску в обратную сторону. /– Постарел, – тихо сказал Борька» [1, с. 127].

Конфликт эскалирует после переезда Вити к Голубевым. На свадебном празднике оказывается уничтоженным еще один важный символ времени, пережитого мамой и Борькой вместе, – коллекцию счастливых билетиков, которые собирала Зина, выбрасывает в окно ее коллега. С этого момента Витя начинает встраиваться в быт – здоровается с соседями, выходит во двор играть в домино, читает Борькины книги, в конце концов обретает новую номинацию, которой Борька сопротивляется: «Она сказала именно так – батя. Она приучала Борьку к этому слову» [1, с. 135]. Неуловимо меняется квартира: «Здесь как будто переставили мебель. Все стояло на своих местах, но купленный на днях новый шкаф пытался перегородить комнату пополам. Получилось нелепо и грубовато» [1, с. 137]. Единственным личным пространством для Борьки остается пространство ночи, и в одной из сцен он прямо отгоняет от себя сон, стремясь стать ее хозяином.

«Чтобы проиллюстрировать метафизику сознания, надо ждать опытных результатов того, что человек выброшен вовне, или, согласно стилистике исследуемых образов, изгнан за дверь, отрезан от бытия дома, поставлен в обстоятельства, аккумулирующие враждебность людей, враждебность мира», – пишет Башляр [3, с. 29]. Это закономерно и с точки зрения законов кинодраматургии (мотив перехода, необходимого для инициации, является структурообразующим для мономифа [4, с. 45], повествовательной модели, позже адаптированной для кинематографа Кристофером Воглером [5, с.17]). Однако выход из обыденности в сценарии Клепикова не сообразен изгнанию. Борька борется за собственное детство, пока не обнаруживает, что мать после свадьбы взяла фамилию мужа. Это толкает его на побег – он добровольно оставляет «колыбель дома» [3, с. 29], отправляясь за город, где с ним происходит важнейшее для этой истории переживание. Сидя на дереве перед заходом солнца, он сталкивается с тем, что Башляр называет Огромностью мира [3, с. 144]: «Борька не знал, как назвать то, что внезапно

настигло его, – он чувствовал себя частью того большого, необозримого, что окружало его. Все было покойно и неподвижно, как будто кто-то всесильный повелел замолчать всему большому и громкому и дал высказаться самому незаметному, слабому, случайному»¹ [1, с. 140].

Осознание себя в масштабах Огромного, пережитое в одиночестве, уже касалось Борьки в сцене футбольного матча, когда по радио объявили о наводнении в Италии: «И тут впервые Борьке показались ничтожными его собственные переживания» [1, с. 127]. Способность сочувствовать чужому горю, признавать агентность других людей, приходит к Борьке сперва через умаление собственных горестей. И только здесь, в кульминации побега, перед лицом Огромного мира Борька осознает, что все в нем существует в унисон.

В каком-то смысле синонимичной озарению, произошедшему с Борькой у железной дороги, представляется линия старика, живущего в доме, который ремонтирует бригада Зины. В паре элегических сцен Клепиков запечатлевает еще одно столкновение огромного и малого – в громаде обросшего лесами фасада прячется окно, в котором происходит нечто сакральное: «Он слушал музыку, и она рисовала ему картины, которых никто и никогда не узнает. Внутренним чутьем Зина поняла святость этой минуты и отошла от окна» [1, с. 117]. Одиночество старика не нуждается в компании, более того, общество контрпродуктивно для тех целей, которые перед этим одиночеством стоят. Как и Борька, старик находится в диалоге с самим собой, это – его пространство уединения [3, с. 30]. Огромная, шире границ кадра, органная музыка Баха, которая раздается из окон старика, толкает к уединению и Зину. В последнем диалоге старик говорит ей, что уже привык к ремонту и людям вокруг – принял перемены, принял естественное течение времени, принял все, что оно влечет за собой.

С детального описания дома начинается еще один сценарий Клепикова – «Не болит голова у дятла». Дом на Островах, где живут Мухины и скрипач Миша, «похож на затейливый скворечник» [1, с. 151], который зритель видит сверху – с точки зрения дятла, стучащего в унисон местным музыкантам. К концу сценария барабанщик Муха перевезет барабаны с веранды на чердак, вновь обретая силы вернуться к мечте после нескольких сокрушительных разочарований. Как и Борька, Муха болезненно честолюбив; для обоих героев важным этапом взросления становится способность принять субъектность окружающих людей, в том числе и тех, кто переживает схожий опыт. Сквозной становится ироничная ремарка Клепикова, завершающая ряд сцен, в которых подростки демонстрируют характерные для своего возраста черты: «Счастливым возрастом!» [1, с. 153], «Мучительным возрастом!» [1, с. 162], «Грубый возраст!» [1, с. 170], «Жестокий возраст!» [1, с. 175] и т. д. Однако Муха моложе Борьки. Если Борька пережил осознание себя частью этого мира в одиночестве, то Муха сперва переживает его через взаимодействие со средой.

«Даже если эти пространства окончательно вычеркнуты из настоящего и не имеют перспектив на будущее, даже если мы навсегда лишились чердака, потеряли свою мансарду – тот факт, что мы любили чердак, что мы жили в мансарде, пребудет вовеки», – пишет Башляр, характеризуя чердак как пространство мечтателей [3, с. 31]. И когда злодей

¹ Интересно, что и лексически герой Клепикова как будто вторит мысли Башляра о невозможности описать переживаемый им опыт: «Мы чувствуем: необходимо выразить нечто другое, не то, что объективно поддается выражению. Следовало бы выразить именно скрытую беспределность, некую глубину. Не доверяясь многоречивости впечатлений, избегая погружения в детали светотени, мы чувствуем: перед нами “сущностное” впечатление, которое ищет своего выражения; короче, перед нами то, что наши авторы называют “психологическим трансцендентом”» [3, с. 163].

Стакан Стаканыч выживает Муху из чердака, симптоматично, что в следующий раз он появляется за барабанной установкой в обстоятельствах, неординарных с точки зрения сюжета, но вполне закономерных с точки зрения развития метафоры – на парашютной вышке. Интересно, что именно там отец Мухи переживает нечто, схожее с тем, что пережила мать Борьки в финале «Мама вышла замуж»: «И вдруг отец как-то по-новому увидел своего младшего. Он увидел, что сын его уже не маленький мальчик, а почти взрослый человек с каким-то своим, не понятным ему миром переживаний» [1, с. 192].

И сам Муха, совершив побег из лагеря, приходит к единению с миром у железной дороги, как это произошло с Борькой: «Когда силы совсем покинули Муху, когда до него дошло сознание тщеты и бессмысленности этого бега, он свернул в сторону, упал в траву и зарыдал. Никто не видел его отчаяния, и он не стыдился своих слез. Потом он затих. Он еще долго лежал на траве, глядя на дрейфующие по небу облака» [1, с. 202]. Перед лицом необъятного и нескончаемого Огромного пространства герои меняются, пережив в одиночестве момент сопоставления себя и мира вокруг.

Отсутствие дома и потерянное детство

В сценарии «Пацаны» типичные для творчества Клепикова образы обретают особую заостренность. «Прежде чем быть “заброшенным в мир”, как учат скороспелые метафизические теории, человек покоится в колыбели дома», – пишет Башляр, характеризуя онирическую ценность образа дома [3, с. 29]. В доме – в убежище, в детстве – существует мечта, а следовательно, существует и безопасность, покой, необходимый для рождения самости. Герои сценариев «Мама вышла замуж» и «Не болит голова у дятла», повзрослев, не утратили своего убежища – детство все еще живет в том доме, который сохранился в памяти. Герои сценариев «Пацаны» и «Летняя поездка к морю» находятся с пространством в более сложных, более конфликтных взаимоотношениях.

Для воспитанников спортивно-трудового лагеря образ дома становится тождественным образам родителей. Мама и папа в темноте неосвещенной квартиры представляются ее частью: «В сумраке коридора жутко блестит глаз отца. Глаз в щели двери в спальню. Потом возникает рот, огромный, как дверь. Зло шевелятся губы» [1, с. 251]. Из убежища дом становится чудовищем, конфликтным по отношению к самости героя. Таким же источником опасности предстает для детей дом Киреевых – с отцом-тираном, его собутыльниками и случайными женщинами. «Только на улице, в подворотне он чувствует себя свободно», говорит о Володе Кирееве Антонов на судебном заседании [1, с. 226]. Характерно, что выбранный Марго способ самоубийства – отравление газом – также подразумевает пагубную природу дома. Марго позволяет дому-отцу погубить себя.

Один из самых показательных с точки зрения использования пространства эпизодов – эпизод отъезда Белоусова. Он возвращается в город, чтобы встретиться с вернувшейся из тюрьмы матерью. Дом встречает его чуждо, как и Борьку, – ощущением чужеродности: «Белоусов сразу заметил на вешалке чужую дырчатую шляпу» [1, с. 218]; «Белоусов сразу заметил новшество. Между стеной и холодильником была втиснута раскладушка» [1, с. 218]. Мать привела домой собутыльника, напоила Белоусова и отпустила его в том же статусе, где он будет обречен на свое пространство одиночества, убогое и лишенное интимности, – после разговора с родителями девушки, в которую он влюблен, с ним случается истерика. «Внизу несколько жителей дома никак не могли дожидаться лифта. / Белоусов горько плакал, гоняя кабину вверх и вниз,

игнорируя возмущенные крики жильцов, стучавших кулаками по железной обшивке шахты» [1, с. 222]. Здесь, как и в лагере, у него нет своего места, нет убежища, в котором он мог бы обратиться к самому себе.

Именно поэтому побег, который раз за разом совершают несколько воспитанников лагеря, бесплоден, не имеет цели и не приносит никаких изменений: столкновение с враждебным миром способно воспитать человека, к которому не было враждебно его детство. Механизм бунта проворачивается вхолостую: отделяясь от общего пространства в пространство частное, заговорщики Зайцев и Рублев все равно не отходят далеко. Рублев даже не пытается вырваться из-под опеки Антонова. Зайцев, сбежав, оказывается наедине с домом-врагом и возвращается обратно.

Удивительной представляется травматическая образность интимных пространств в сценарии «Летняя поездка к морю»: образ дома здесь и вовсе отсутствует. Первые несколько сцен, интенсивные по темпоритму, показывают Мишку, главного героя, застигнутого в трамвае обстрелом. Опустевшие улицы ведут его в порт, где он моментально оказывается втянут в новый, но не чуждый ему быт команды корабля. Лакуны, которые обнаруживаются в сценарии при попытке найти хотя бы одно свидетельство прежней, довоенной жизни с точки зрения эволюции творческого приема, становятся одним из видов репрезентации обстоятельств взросления, что подчеркивает и эпилог: «Как учится летать птенец, родившийся в Арктике? Он расправляет слабые крылышки и нерешительно топчется на краю бездны. Страшно. Мать сердится, кричит. Подталкивает малыша. И тогда он бросается вниз» [1, с. 104].

Мать – персонификация пространства дома – возникает в сценарии лишь дважды: в сцене в порту и в одном из первых диалогов между еще не знакомыми друг с другом героями. В обоих случаях ее фигура задевает мальчишеское честолюбие – единственное свидетельство того, что эти дети все еще не до конца повзрослели.

Одна из важнейших тем кинодраматургии Юрия Клепикова – взросление, переживаемое через осознание себя в масштабах мира. Повзрослеть для его героев значит выйти из состояния антагонизма со средой, научиться принимать перемены, позволить близким свободную волю. Пространством, моделирующим и хранящим воспоминания детства, становится дом: шумный, суетливый и беззаботный («Не болит голова у дятла») или постепенно становящийся чужеродным, когда в него приходит кто-то посторонний («Мама вышла замуж»). Его необходимо покинуть, чтобы получить возможность сопоставить себя с окружающим миром и потеряться в его размерах. В пространствах одиночества герои становятся способными на рефлексию; наедине с природой к ним приходят те экзистенциальные осознания, которые приводят к сущностному внутреннему изменению. Важно отметить, что становление самости происходит с самого детства [3, с. 29]. Разрыв с детством и пространствами детства не означает его обнуления, так как у персонажа остается счастливая память о нем.

Совершенно иначе пространство дома работает в тех сценариях Клепикова, где герои оказались вырваны из пространства детства насильно. Персонажи сценария «Пацаны», трудные подростки, воспитывающиеся в спортивно-трудовом лагере, оказываются там из-за семейной неустроенности, которая знаменует абсолютную враждебность домашней среды. Дом становится продолжателем воли родителей, антагонистичных герою. Обстоятельства войны, заставившие персонажей «Летней поездки к морю» покинуть родной город, стирают память о детстве, лишая героев возможности укрыться в интимном пространстве одиночества.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Клепиков Ю. Не болит голова у дятла. Киносценарии. СПб.: Сеанс, 2008. 448 с.
2. Габрилович Е. Работа над киноновеллой. М.: [б. и.], 1960. 25 с.
3. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / пер. с франц. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 376 с.
4. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. СПб.: Питер, 2018. 480 с.
5. Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино / пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшен, 2015. 476 с.

Статья поступила в редакцию 05.09.2025;
одобрена после рецензирования 08.09.2025;
принята к публикации 09.09.2025.

The article was submitted 05.09.2025;
approved after reviewing 08.09.2025;
accepted for publication 09.09.2025.

Информация об авторе:

Е. В. Прохорова – кандидат искусствоведения, доцент кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.

Information about the Author:

E. V. Prokhorova – PhD in Arts, Associate Professor at the Department of Drama and Film Studies of the St. Petersburg State University of Film and Television.

Требования к оформлению статьи

1. Статья должна соответствовать профилю издания, одному из его тематических разделов (рубрик) и направлений.
2. Статья должна иметь ограниченный объем машинописного текста формата А4 (от 12 до 24 страниц) книжной ориентации, поля – 2,5 см со всех сторон, шрифт Times New Roman, цвет – черный, размер шрифта – 14, межстрочный интервал – 1,5.
3. Файлы необходимо именовать согласно фамилии первого автора.
4. Оформление статьи осуществляется следующим образом: УДК, название статьи, имя, отчество, фамилия, название вуза, организации и т. д., город, страна, адрес электронной почты, аннотация (объемом 4–6 предложений, 60–120 слов), перечень ключевых слов (5–7 слов), все перечисленное на английском языке, далее текст статьи и список источников.
5. Список источников формируется в порядке упоминания ссылок в тексте статьи, допустимое количество публикаций автора(ов) статьи (самоцитирование) в списке источников должно быть не более двух.
6. Ссылки на источники даются в квадратных скобках после упоминания материала источника или цитирования и нумеруются по мере упоминания в тексте, например [1] или [2; 3; 4]. Библиографическая ссылка на использованные источники дается в строгом соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008. В случае цитирования в отсылке после номера источника через запятую ставится номер страницы, с которой взят цитируемый материал, например [5, с. 48] или [5; 6, с. 21]. Ссылку на интернет-ресурсы необходимо оформлять по ГОСТ Р 7.0.108-2022.
7. Количество соавторов статьи не должно превышать трех человек.
8. Схемы и рисунки должны быть выполнены в приложениях программы Microsoft Word, фотографии должны быть сохранены в формате JPEG.
9. Сокращения величин и мер допускаются только в соответствии с Международной системой единиц.
10. Несоблюдение указанных требований может явиться основанием для отказа в публикации или увеличения срока подготовки материала к печати.
11. Редакция оставляет за собой право отклонить статью по одной или нескольким из следующих причин:
 - а) несоответствие тематики статьи профилю журнала;
 - б) недостаточная актуальность и значимость результатов исследования, представленных в статье;
 - в) качество раскрытия темы статьи не соответствует современному уровню научных исследований;
 - г) статья написана недостаточно литературным или недостаточно научным языком;
 - д) оформление статьи не соответствует требованиям, описанным в настоящих правилах оформления статей;
 - е) на статью получена отрицательная рецензия.