Основан в 1918 году

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ISSN 3034-3690

КИНО Культура

№ 3
2026

НАУЧНЫЙ РЕЦЕНЗИРУЕМЫЙ
ЭЛЕКТРОННЫЙ ЖУРНАЛ

КИНО Культура

№ 3
2026

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 30.09.2026.
Объем издания 3,7 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, 2026

Редакционный совет

Виктор Евгеньевич Татарский, и. о. ректора Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, член Союза кинематографистов России и Гильдии режиссеров России

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 Аберистуитского 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

Victor Tatarskiy, Acting Rector of the St. Petersburg State University of Film and Television, Member of the Union of Cinematographers of Russia and the Guild of Directors of Russia

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 Mikheeva, 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 зарубежного искусства 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 Foreing Art of the Russian State Institute of Performing Arts, Dr in Arts, Associate Professor

Margarita Kaprelova, 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

К читателям

Дорогие читатели!

В осеннем выпуске 2026 года преобладают тексты, посвященные важным теоретическим и ярким историческим этапам мирового кинематографа. Современный кинопроцесс возникает в контексте проблем визуального воплощения образа Санкт-Петербурга в тексте Е. С. Смыковой, с другой стороны, происходит переосмысление звуковой партитуры фильма с точки зрения кинематографической тишины в работе И. В. Фирсовой. Очевидно, что подобная актуализация визуального и звукового решений является отличительной чертой киноведческого подхода к выразительным средствам сегодняшнего кинопроката.

Исторические материалы этого выпуска обращают внимание читателя на процессы середины и второй половины XX века. Так, героями исследования природы комического в статье С. И. Мельниковой и А. М. Ханчадаровой стали ленты выдающихся режиссеров советского экрана – Сергея Герасимова и Станислава Говорухина. Работа Е. В. Прохоровой посвящена осмыслению сложнейших переходных явлений рубежа XX–XXI веков в молодом российском кинематографе. В статье Г. М. Мурашко сравнительно недавний фильм предстает как объект исследований уже сложившегося и отошедшего на второй план направления социальной драмы 2010-х годов.

Особый интерес представляет публикация редких материалов о гастролях японской актрисы Ханако в Российской империи. Ю. Б. Буракова освещает ранее малоизвестные в отечественном искусствоведении факты о деятельности актрисы в театре и кино, делает интереснейшие выводы о специфике пластического и темпо-ритмического своеобразия рисунка ролей актрисы восточного театра, гастролировавшей по миру.

В рубрике «Медленное чтение: Обзоры, Рецензии» можно познакомиться с уникальнейшими материалами, вошедшими в специальный выпуск журнала «Slavica Tergestina».

Мы 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

Экранные искусства. Теория

Смыкова Е. С.
Репрезентация городской повседневности Санкт-Петербурга в современном российском кинематографе 9

Фирсова И. В.
Кинематографическая тишина как опыт воплощенного восприятия 24

Экранные искусства. История

Мельникова С. И., Ханчадарова А. М.
Комическое как компонент авторской поэтики и инструмент характерологии в отечественном кинематографе: на материале творчества С. А. Герасимова и С. С. Говорухина 34

Мурашко Г. М.
Визуальный язык фильма «Текст» как инструмент формирования картины мира современной молодежи 45

Прохорова Е. В.
Мотив погребения в российской кинодраматургии 1990-х гг. 58

Теория и история искусств

Буракова Ю. Б.
Японская актриса Ханако в Российской империи: гастроли и кинематографический опыт 70

Медленное чтение: Обзоры, Рецензии

Шашкова П. М.
Телеведение из духа телевидения (Рец. на: Television in Eastern European Literature, Art and Media (from 1960s to 2020s) / (eds.) Ju. Murashov, M. Zhukova, F. Erlenmaier. Slavica Tergestina: European Slavic Studies Journal. 2023. № 30, 31. 345, 349 p.) 85

Требования к оформлению статьи 91

Contents

Screen Arts. Theory

Smykova E. S.
Representation of urban everyday life in Saint Petersburg in contemporary Russian cinema 9

Firsova I. V.
Cinematic silence as an experience of embodied perception 24

Screen Arts. History

Melnikova S. I., Khanchadarova A. M.
The comic in authorial poetics and characterization in Russian cinema: Sergei Gerasimov and Stanislav Govorukhin 34

Murashko G. M.
The visual language of the film "Text" as a tool for shaping the worldview of modern young people 45

Prokhorova E. V.
The burial motive in Russian screenplays of the 1990s 58

Theory and History of Arts

Burakova Iu. B.
Japanese actress Hanako: tours and cinematic experience in the Russian Empire 70

Slow Reading: Survey, Reviews

Shashkova P. M.
Tele-vision studies from the spirit of television (Rev.: Television in Eastern European Literature, Art and Media (from 1960s to 2020s) / (eds.) Ju. Murashov, M. Zhukova, F. Erlenmaier. Slavica Tergestina: European Slavic Studies Journal. 2023. № 30, 31. 345, 349 p.). 85

Requirements for Article Formatting 91

Научная статья
УДК 791.2:316.7(470.23-25)

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ГОРОДСКОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Евгения Сергеевна Смыкова

Северо-Западный институт управления – филиал федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации»,
Санкт-Петербург, Россия

smykova-es@ranepa.ru

Аннотация. В статье анализируется, как в российском кинематографе постсоветского периода конструируется образ Санкт-Петербурга через репрезентацию городской повседневности. Актуальность исследования обусловлена растущим интересом междисциплинарных urban studies к визуальным источникам. Цель работы – выявить ключевые топосы и соотношение «парадного» и «непарадного» в экранном образе города, а также проследить эволюцию этого образа. Методология основана на синтезе визуального и контент-анализа. Результаты демонстрируют трансформацию образа Санкт-Петербурга от «бандитского» в 1990-е к «романтическому» в 2000-е и «гибридному» в 2010–2020-е. В выводах обосновывается, что кинематограф фиксирует ценностные и пространственные паттерны городской среды, а зрительская рефлексия служит механизмом осмысления городского пространства.

Ключевые слова: городская повседневность, репрезентация города, Санкт-Петербург, российский кинематограф, визуальный анализ, зрительская рефлексия, петербургский текст

Для цитирования: Смыкова Е. С. Репрезентация городской повседневности Санкт-Петербурга в современном российском кинематографе // КиноКультура. – 2026. – № 3. – С. 9–23.

Original article

REPRESENTATION OF URBAN EVERYDAY LIFE IN SAINT PETERSBURG IN CONTEMPORARY RUSSIAN CINEMA

Evgeniia Sergeevna Smykova

Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (North-West Institute of Management),
St. Petersburg, Russia

smykova-es@ranepa.ru

Abstract. The article analyzes how the image of Saint Petersburg is constructed in post-Soviet Russian cinema through the representation of urban everyday life. The relevance of the research is driven by the growing interest of interdisciplinary urban studies in visual sources. The aim is to identify key topoi and the correlation between the “ceremonial” and “non-ceremonial” in the screen image of the city, and to trace its evolution. The methodology is based on a synthesis of visual and content analysis. The results demonstrate the transformation of the image of Saint

© Смыкова Е. С., 2026

Petersburg from "criminal" in the 1990s to "romantic" in the 2000s and "hybrid" in the 2010s-2020s. The conclusions substantiate that cinema captures value-based and spatial patterns of the urban environment, while audience reflection serves as a mechanism for interpreting urban space.

Keywords: urban everyday life, city representation, Saint Petersburg, Russian cinema, visual analysis, audience reflection, Petersburg text

For citation: Smykova E. S. Representation of urban everyday life in Saint Petersburg in contemporary Russian cinema. *Film culture*. 2026; 3: 9–23. (In Russ.).

Город в кинематографе никогда не является нейтральным фоном. Как отмечает А. В. Оборовская, «улицы, дома, памятники, мосты и многое другое трансформируются из места событий в символическую структуру, которая может доносить до зрителей определенные взгляды и идеалы» [1, с. 79]. На экране город предстает не просто локусом действия, но «незримым участником, в котором пересекаются смысловые линии и формируются контекстуальные смыслы всего происходящего» [Там же, с. 80].

Санкт-Петербург занимает особое место в этой оптике. Его образ, начавший складываться еще в литературе XIX века, к настоящему времени обрел устойчивую систему топосов: от имперского и революционного до блокадного, бандитского и романтического [2; 3]. Кинематограф как синтетическое искусство заимствовал, переработал и развил эти представления, создав собственную визуальную парадигму города. Как пишет режиссер Владимир Мирзоев, Санкт-Петербург – «самый мифологический город нашей страны», а мифы – это «своего рода метки в исторической памяти, оживление прошлого в настоящем» [4].

В фокусе данного исследования – не столько образ Санкт-Петербурга как художественная метафора, сколько его репрезентация как пространства повседневной жизни. Такой ракурс позволяет увидеть кинематограф не только как искусство, но и как документ, фиксирующий городские практики, средовые паттерны и способы взаимодействия человека с городской средой в разные исторические периоды [5]. Актуальность исследования определяется растущим интересом междисциплинарных urban studies к визуальным источникам. Как подчеркивает Н. М. Гончаренко, «в социологических исследованиях последних лет все большую важность приобретают визуальные методы, основанные на изучении изображений города» [6, с. 12]. Кинематограф в этом ряду занимает особое место, поскольку сочетает документальную фиксацию городского пространства с его художественной интерпретацией.

Научная традиция изучения образа города в кинематографе восходит к нескольким теоретическим направлениям. Фундаментальное значение для осмысления феномена «городского текста» имеют работы В. Н. Топорова, который ввел понятие «петербургского текста» как гомогенной системы устойчивых сюжетов, образов и эпитетов, объединяющих произведения разных авторов [2]. Концепция топоровского петербургского текста была развита Ю. М. Лотманом, акцентировавшим двойственную, амбивалентную природу города-мифа, включающего как космогонический (Петербург-Парадиз), так и эсхатологический (Петербург – город-призрак) аспекты [3].

В киноведческой традиции системное осмысление кинематографического «петербургского текста» представлено работами Л. Муратова, который дал общий обзор фильмов, наиболее тесно соприкасающихся с петербургской темой, – от исторических картин о Петре I до фильмов о блокаде (цит. по: [7]). Однако, как отмечает Н. В. Братова, само понятие «петербургский текст» в исследованиях Муратова не используется,

а кинематографический петербургский текст в целом остается «достаточно мало исследован несмотря на многочисленные статьи, посвященные отдельным фильмам и режиссерам» [7]. В своей работе Братова доказывает, что петербургский миф и текст сохраняют актуальность для современного киноискусства и получают переосмысление в соответствии с меняющейся политической и социальной ситуацией. Ключевой идеей визуализации кинематографического Петербурга 1990-х годов, по ее мнению, становится карнавализация и хаотизация пространства в соответствии с концепцией М. М. Бахтина, при этом хаос может быть истолкован и как точка возрождения, и как символ гибели города.

Особый интерес для настоящего исследования представляют работы, рассматривающие образ Санкт-Петербурга через призму городской повседневности. А. Е. Гашенко анализирует социальную рефлексию образов Петербурга в фильмах «Брат» (1997, реж. А. Балабанов), «Прогулка» (2003, реж. А. Учитель) и «Питер FM» (2006, реж. О. Бычкова), фокусируясь на ностальгической реакции зрителей на приметы городской среды [8]. Исследователь выявляет, что во всех трех картинах город репрезентирован без акцентирования пафоса парадных ансамблей, с богатой репрезентацией локальных мест и объектов, причем образ эволюционирует от мрачного и сурового до легкого и позитивного. Гашенко также фиксирует ценностные паттерны городской среды, отмеченные социумом в качестве культурных маркеров эпохи – характер архитектуры, благоустройства, общего визуального фона.

Методологический подход к анализу кинематографического города как источника для городских исследований разрабатывается в зарубежной урбанистике. Так, исследователи Тегерана применяют методологию, вдохновленную проектом CineMuseSpace, анализируя репрезентацию маргинализированных городских пространств в игровых фильмах и демонстрируя, как кино может служить «когнитивным картированием» и «симуляционной моделью» для понимания практик и процессов, действующих в проблемных городских зонах [9]. Авторы подчеркивают, что фильмы не создаются в социальном вакууме, а отражают ценности среды, в которой производятся, раскрывая практики, часто упускаемые в академических исследованиях городской жизни. В этом же русле находятся работы, рассматривающие кинематограф как «архив города», например исследование Ранджани Мазумдар о Бомбее в жанре «срез жизни» («slice of life»), где обыденная текстура повседневности становится местом драмы, а город собирается на экране через «минутные детали и маленькие моменты» [10].

В российской науке набирает силу направление, изучающее сериальные форматы репрезентации города. Е. С. Смыкова в рамках проекта «Санкт-Петербург в кадре» анализирует современные сериалы «Шерлок Холмс» (2013, реж. А. Кавун), «Карамора» (2022, реж. Д. Козловский), «Фандорин. Азазель» (2022, реж. Н. Эген), «Сансара» (2023, реж. М. Агранович, С. Коротаев) и фильмы «Три мушкетёра» (2013, реж. С. Жигунов), «Серебряные коньки» (2020, реж. М. Локшин), «Майор Гром. Чумной доктор» (2021, реж. О. Трофим), создавая интерактивный электронный путеводитель по местам съемок и документируя, как кино сохраняет и транслирует историческую память о городе [11].

Наконец, современные исследования обращают внимание на онтологический аспект городской зрелищности. А. Марков и А. Сосновская предлагают новую методологию, сочетающую объектно-ориентированную онтологию Г. Хармана и философию процесса Ника Ланда, анализируя, как идентичность Петербурга определяется не статичными образами, а динамичным и конфликтным процессом «сборки зрелища» [12]. В их работе

проводится системный сравнительный анализ культурных кейсов, включая фильмы Александра Сокурова и Ольги Бычковой, а ключевой вывод заключается в том, что зрелищность Петербурга представляет собой «вечный спектакль», рожденный непреодолимым онтологическим разрывом между его непостижимой сущностью и воспринимаемыми качествами.

Материалы и методы

Эмпирическую базу составили отечественные фильмы, сериалы и исторические проекты 1990–2020-х годов, в которых Санкт-Петербург выступает значимым пространственным элементом повествования. Отбор производился по следующим критериям:

– наличие значительного количества сцен, снятых в городских локациях;

– присутствие эпизодов, репрезентирующих повседневные практики (передвижение, работа, досуг);

– хронологический охват для прослеживания динамики образа.

Материал был структурирован по шести группам:

1. Постсоветские фильмы 1990–2000-х годов: «Брат» (1997, реж. А. Балабанов), «Бандитский Петербург» (сериал, 2000, реж. В. Бортко), «Прогулка» (2003, реж. А. Учитель), «Питер FM» (2006, реж. О. Бычкова).

2. Киновселенная «Майор Гром»: короткометражный фильм «Майор Гром» (2017, реж. В. Беседин) [14; 15], «Майор Гром: Чумной Доктор» (2021, реж. О. Трофим) [13; 16; 17; 21], «Гром: Трудное детство» (2023, реж. О. Трофим) [19], «Майор Гром: Игра» (2024, реж. О. Трофим) [18], сериал «Майор Гром: Игра против правил» (2025, реж. А. Пьяных) [22].

3. Современные российские сериалы 2010–2020-х годов: «Содержанки» (2019–2022, реж. Д. Иосифов, Д. Тюрин, А. Воронов) [23], «1703» (2023, реж. С. Щербин, Е. Максименкова, И. Китаев) [13].

4. Исторические проекты-реконструкции: «Шерлок Холмс» (2013, реж. А. Кавун), «Три мушкетера» (2013, реж. С. Жигунов), «Серебряные коньки» (2020, реж. М. Локшин) [24].

5. Современные адаптации классики: «Преступление и наказание» (2024, реж. В. Мирзоев) – сериал, переносящий сюжет романа Ф. М. Достоевского в реалии XXI века [4; 5].

6. Новейший этап (брендинговое кино): «Походу любовь» (2024, реж. Я. Климова-Юсупова) [33].

Исследование строится на сочетании нескольких методов. Визуальный анализ направлен на выявление пространственно-средовых паттернов: какие локации выбираются, как строится кадр, какие элементы городской среды акцентируются. Контент-анализ позволяет выявить ключевые темы и мотивы, связь между пространственными характеристиками и эмоциональным модусом повествования. Элементы картирования (нанесение локаций на карту) дают возможность проанализировать морфологию съемочного пространства. Анализ зрительской рефлексии (комментарии, блоги, форумы) фиксирует, как кинематографический образ взаимодействует с опытом горожан и туристов.

Эволюция образа Санкт-Петербурга в постсоветском кинематографе

Анализ фильмов позволяет зафиксировать значительную трансформацию образа. Как показано в исследовании Оборовской, в экранном тексте города сложилась система топосов – устойчивых визуальных и смысловых комплексов, каждый из которых задает определенную рамку восприятия [1].

1990-е годы: «бандитский» и «подземный» топосы. В фильмах этого периода, включая «Брата» и «Бандитский Петербург», доминирует образ города как криминального, мрачного пространства. Визуальный ряд строится на контрасте: величественные парадные фасады («имперский» топос) соседствуют с грязными дворами-колодцами, коммуналками и подворотнями («подземный» топос). Санкт-Петербург здесь – город социальных контрастов, где красота имперской архитектуры становится лишь декорацией для жестокой повседневности. Характерно, что в этот период снижена роль образа дома как значимого пространственного элемента: город показан скорее как чуждое, враждебное пространство.

2000-е годы: «романтический» топос. Фильм «Питер FM» (2006) знаменует поворот. Санкт-Петербург предстает легким, романтичным пространством, где случайные встречи и прогулки по набережным становятся основой сюжета. Визуально это выражается в обилии светлых кадров, акценте на крышах и открытых пространствах. Город здесь – полноценный соучастник романтического повествования. Этот период, по наблюдениям исследователей, отмечен тенденцией к упрощению образа, где город все чаще выступает метафорической единицей [1].

Новейший этап: город как бренд и аттракцион. Показательным примером современного подхода к репрезентации города служит фильм «Походу любовь» (2024). Создатели фильма декларируют задачу «максимально красиво показать Санкт-Петербург», что указывает на формирование образа города как готового визуального и туристического бренда [33]. Сюжет строится вокруг приезда героини, которая «влюбляется в северную столицу с первого взгляда», что превращает город в центрального персонажа и объект потребления. В отличие от «Питер FM», где прогулка была естественным способом существования горожан, в «Походу любовь» город предстает как аттракцион, а экскурсия по нему – как сюжетообразующий маршрут для «гостя». Это отражает новый этап в конструировании образа, где городское пространство сознательно мифологизируется для внешнего зрителя, а совместное производство фильма онлайн-кинотеатром KION и киностудией «Ленфильм» при поддержке города подчеркивает его имиджевую и коммерческую функцию.

Киновселенная «Майор Гром»: альтернативный Санкт-Петербург супергероики

Особое место в современной репрезентации Санкт-Петербурга занимает киновселенная «Майор Гром», основанная на комиксах издательства Bubble [14]. В отличие от большинства фильмов, стремящихся к документальной достоверности, здесь город сознательно конструируется как альтернативная реальность, в которой возможны супергерои, суперзлодеи и фантастические сценарии [18]. Это позволяет создателям переосмыслить классические петербургские топосы в жанровом ключе.

Альтернативный Петербург как «русский Готэм». Критики неоднократно отмечали, что в киновселенной Bubble «Санкт-Петербург неуловимо напоминает Готэм, где в роли горгулий выступают ангелы Исаакиевского собора» [18]. Однако, в отличие от мрачного и безысходного Готэма, этот Петербург показан более живым и узнаваемым: «в этом альтернативном Питере людям живется лучше и проще, чем в настоящем: их жизни напоминают рекламные фото из глянцевых журналов» [18]. Город здесь – не просто фон, а полноценная среда: «узнаваемая городская архитектура, местный колорит, отсылки к российской культуре и социальным проблемам» [14]. При этом создатели намеренно идут на стилизацию: «далеко не всегда зритель может узнать те места, которые во время съемок задействовали кинематографисты» [16; 17]. Это подчеркивает условность и мифологичность пространства.

Режиссер Олег Трофим отмечает, что первая часть саги была более «глянцевой и формальной», а в сиквеле создатели стремились к большей драматичности, поскольку российский зритель, по его мнению, любит смотреть, как страдает главный герой [20]. Сам режиссер признается, что при создании «Майора Грома» черпал вдохновение из собственных воспоминаний о боевиках 1990-х и работах художников Верещагина и Эндрю Уайета [20].

Съемочные локации как способ конструирования образа. Выбор локаций в фильмах о майоре Громе сознательно работает на создание «супергеройского» Петербурга. В «Чумном Докторе» съемки проходили на площади Островского, улице Зодчего Росси, набережной реки Мойки и Большой Морской улице [16; 17]. Для сцены в полицейском участке использовали фасад Мраморного дворца, а интерьер был построен в пустующем здании на Невском проспекте [17]. Сцена погони снималась на пяти улицах, включая Дворцовую площадь, а всего за время съемок было перекрыто 85 улиц города [17]. Квартира Грома находится на Галерной улице, 55 – «типичная для Петербурга арка», которая «теперь может стать достопримечательностью благодаря поклонникам фильма и комиксов» [17]. Эта фиксация реальных адресов создает эффект узнаваемости и подлинности даже в фантастическом контексте [17].

Среди других ключевых локаций: кампус Высшей школы менеджмента СПбГУ «Михайловская дача», выступивший в роли детского дома «Радуга», Апраксин двор – как «городские трущобы», Елагин дворец – как особняк Гречкина, а также палатка с шавермой в Банковском переулке [13; 18; 21]. Здание Matrex в подмосковном Сколково послужило прообразом для небоскреба Разумовского [21]. В «Игре» одним из центральных визуальных событий становится подрыв Александрийского столпа на Дворцовой площади – «самая эффектная сцена в фильме, технически выполненная на фантастическом уровне» [18].

Приквел «Трудное детство»: реконструкция Петербурга 1990-х. Фильм «Гром: Трудное детство» (2023) переносит зрителя в Санкт-Петербург 1990-х, показывая «как Санкт-Петербург того времени повлиял на становление будущего героя» [13]. Авторы стремились создать ностальгический образ: «Сохранен образ парадного города, в котором будет больше хаоса, красок с бесконечной рекламой и дорожными знаками» [19]. Создателям нужны были локации, «характерные для 90-х годов XX столетия», и в Петербурге «подобных мест нашлось в избытке» [17]. При этом 1990-е показаны не как мрачное и криминальное время, а скорее как утрированная, «разноцветная и ностальгическая» эпоха [19]. Как отмечают зрители, фильм «больше рассказывает о становлении

Игоря самым одиноким и несчастным полицейским Петербурга, а не о становлении супергероем» [19]. Это переосмысление «бандитского» топоса 1990-х в жанре супергеройского приквела.

Социальный фон и городская мифология. В сиквеле «Майор Гром: Игра» (2024) создатели, по оценкам критиков, стремятся к «поиску самоидентичности – пустить корни в почву родной культуры», а «привязка к современности через актуальную повестку» делает историю более «утяжеленной» [18]. Город здесь становится ареной борьбы не только с преступниками, но и с социальными проблемами: «выпуклый социальный фон – попытка не только углубить историю, но и осуществить поиск самоидентичности» [18]. Это превращает Санкт-Петербург из декорации в полноценного участника моральной дилеммы, что продолжает традицию «петербургского текста» как пространства экзистенциального выбора.

Сериал «Майор Гром: Игра против правил» (2025) расширяет киновселенную и задает ей новый вектор развития. Как отмечает кинокритик Анна Ентякова, сериал становится «мощным социальным высказыванием об общественном мнении, которое быстро выходит за рамки любых норм и механизмов контроля, об ответственности, которую легко возложить на плечи другого» [22]. Из развлекательного проекта «Игра против правил» трансформируется в «грандиозное переосмысление мифотворчества как процесса, за которым стоят определенные силы» [22]. Сериальный формат позволил исправить недочеты полнометражного сиквела и показать, как с помощью «политтехнологий» конструируется образ героя, который затем присваивается городом.

Парадное и непарадное в репрезентации города. Одной из ключевых оппозиций, выявляемых в ходе визуального анализа, является соотношение парадных и непарадных пространств. Парадный Санкт-Петербург (Невский проспект, Исаакиевский собор, набережные Невы, Дворцовая площадь, Университетская набережная, здание Двенадцати коллегий) выполняет функцию мгновенной узнаваемости. В «Брате» парадный Санкт-Петербург – это декорация, подчеркивающая контраст с «настоящей» жизнью в подворотнях; в «Питер FM» – пространство для прогулок и романтических встреч. В исторических проектах парадные локации выполняют роль визуальной реконструкции имперского прошлого. В киновселенной «Майор Гром» парадные пространства становятся ареной для зрелищных экшен-сцен (погони по Дворцовой площади, перестрелки на набережных), превращая узнаваемый город в супергеройскую декорацию.

Непарадный Санкт-Петербург – дворы-колодцы, окраины, коммунальные квартиры, промышленные зоны, фабрика «Красный треугольник», именно здесь разворачивается повседневность в ее «непричесанном» виде. В 1990-е это пространство было основным местом действия, символизируя социальную напряженность и неустроенность быта. В современных сериалах («Содержанки», «1703») непарадное пространство сохраняется, но приобретает новые смыслы – оно может быть маркером социального статуса героев или местом для более камерных, бытовых сцен. В киновселенной «Майор Гром» непарадный Петербург – это заброшенные заводы в Ленинградской области, мрачные подворотни, тюрьма «Кресты» – пространства, где происходят самые драматичные и опасные события [17].

Эта динамика отражает трансформацию городского пространства в 2000–2010-е, рост сферы туризма и изменение визуальных кодов репрезентации города в медиа.

Современные сериалы: новый формат репрезентации города

Сериальный формат, в отличие от полнометражного кино, дает возможность более детального и многослойного показа городского пространства. На примере сериалов «Содержанки» и «1703» можно выделить несколько особенностей репрезентации Санкт-Петербурга.

«Содержанки» (2019–2022). Санкт-Петербург в этом сериале показан как город контрастов, где гламурная жизнь элиты («парадный» топос) соседствует с жизнью обычных людей («непарадный» топос). Камера фиксирует как роскошные интерьеры и виды на Неву, так и спальные районы, типичные петербургские дворы, коммунальные квартиры. Город становится не просто фоном, а активным участником повествования, отражая социальное расслоение и напряженность. При этом в сериале активно используется прием узнаваемости локаций, что создает у местного зрителя эффект подлинности [23].

«1703» (2023). Сериал, действие которого разворачивается в современном Санкт-Петербурге, обращается к историческому прошлому города через параллельные сюжетные линии. Современный Санкт-Петербург здесь показан через повседневные практики его жителей – прогулки по центру, поездки на метро, работу в офисах. Город предстает одновременно и уютным, и холодным, сочетая «открыточные» виды с обыденной жизнью окраин. Сериал фиксирует средовые паттерны: обилие воды, мосты, гранитные набережные, узкие улочки, – создавая образ города, в котором прошлое проступает сквозь настоящее [13].

Современная адаптация классики: «Преступление и наказание» (2024)

Особый интерес для анализа представляет сериал Владимира Мирзоева «Преступление и наказание» с Иваном Янковским в главной роли. Это пример переноса классического «петербургского текста» в современные реалии, что позволяет увидеть, как городская повседневность XXI века взаимодействует с литературными топосами XIX века.

Перенос действия в современность. Создатели сериала перенесли сюжет романа Достоевского в Санкт-Петербург наших дней [4; 5]. Как отмечает режиссер, «я бы назвал это произведение не “Преступление и наказание”, а “Преступление, наказание, воскресение”» [4]. Это не буквальная экранизация, а «проект по мотивам с огромным уважением и почтением к классике» [4]. Действие происходит в современном городе, где Раскольников ходит по супермаркетам, ездит на электросамокатах, а его комната – тесная каморка в коммунальной квартире [26; 27; 25].

Локации как визуальный код. Съемки проходили в кварталах, примыкающих к Сенной площади, где, согласно литературоведческим исследованиям, разворачивалось действие романа Достоевского [2; 30]. Ключевые локации включают: Львиный мост через канал Грибоедова, где Раскольников сидит верхом на чугунном льве [2]; Университетскую набережную и здание Двенадцати коллегий [2; 30]; фабрику «Красный треугольник» – полузаброшенное здание XIX века, добавляющее депрессивности атмосфере [2; 30]; памятник Александру Блоку, рядом с которым появляется персонаж Тени [2];

дом Раскольникова на Гражданской улице, д. 19 – угловое здание, где, по мнению исследователей, жил герой романа [30; 31]. Эти локации не только раскрывают мрачную и напряженную атмосферу Санкт-Петербурга, но и делают город полноценным героем повествования [30; 31].

Прием контраста и альтернативный Санкт-Петербург

Сериал показывает не просто современный, а «альтернативный Санкт-Петербург» [26]. С одной стороны, узнаваемые приметы настоящего: супермаркеты, электросамокаты, смартфоны. С другой – сцены в коммуналках, купание детей в тазу, бытовые подробности, отсылающие к XIX веку. Как отмечают зрители, «время в современной адаптации – вещь весьма условная» [26]. Этот прием создает вневременной, мифологизированный образ города, где бедность и отчаяние существуют вне исторических эпох.

Зрительская рефлексия. Сериал вызвал неоднозначную реакцию: рейтинг на «Кинопоиске» держится на отметке 5,6 баллов из 10 [5]. Критики и зрители отмечают, что Раскольников в исполнении Янковского «превращается из философствующего студента в безумца, движимого дьявольскими наущениями» [4]. Для многих неочевиден смысл переноса действия в XXI век: «Так в чем смысл переносить действие в 21 век? Тем более, когда показывают туристические улицы облагороженные» [26]. Однако есть и положительные оценки: «Сериал отличается особым визуальным стилем, который отличает все работы постановщика, а также предельно смелой подачей первоисточника» [31]. Эта полярность мнений показывает, насколько значимым является вопрос о том, как должен выглядеть Санкт-Петербург на экране и каким должно быть его визуальное прочтение.

Исторические проекты: реконструкция городской повседневности прошлого

Отдельный пласт составляют исторические проекты, где Санкт-Петербург выступает не как современное пространство, а как объект визуальной реконструкции. В отличие от фильмов, действие которых происходит в настоящем, здесь городская среда целенаправленно конструируется для создания эффекта исторической подлинности.

«Шерлок Холмс» (2013, реж. А. Кавун). Действие сериала происходит в Лондоне конца XIX века, однако съемки велись в Санкт-Петербурге. Городские локации – набережные, мосты, особняки, парадные – были использованы для воссоздания викторианского Лондона. Этот пример интересен тем, что петербургская архитектура выступает в качестве «универсальной европейской декорации», что подчеркивает ее высокую узнаваемость и эстетическую ценность.

«Три мушкетера» (2013, реж. С. Жигунов). В этой экранизации для съемок использовались петербургские интерьеры и парки, которые «заменяли» французские локации. Город предстает в образе романтизированной Европы XVIII–XIX веков, что еще раз подтверждает тезис о Санкт-Петербурге как «европейском» городе, архитектура и атмосфера которого позволяют создавать универсальные исторические образы.

«Серебряные коньки» (2020, реж. М. Локшин). Это наиболее показательный пример реконструкции именно петербургской повседневности. Действие фильма происходит в Санкт-Петербурге на рубеже XIX–XX веков. Создатели фильма воссоздали не только архитектуру, но и городские практики того времени: катание на коньках по замерзшим каналам и Неве, рождественские ярмарки, быт разных слоев населения (от дворян до бедняков). Визуальный ряд насыщен деталями: костюмы, транспорт, уличные сцены, интерьеры. Город здесь предстает как полноценный герой: его величественные фасады, каналы, разводные мосты становятся не декорацией, а сюжетообразующими элементами. При этом в фильме акцентируется контраст между «парадным» Санкт-Петербургом (дворцы, набережные) и «непарадным» (трущобы на окраинах, бедные кварталы), что продолжает традицию контрастного показа города, начатую еще в литературе XIX века [24].

Городские практики и повседневные сцены

Кинематограф фиксирует способы взаимодействия человека с городом. Анализ показывает актуализацию следующих практик.

Транспорт и передвижение. В «Брате» маршруты проложены через окраины и промышленные зоны; в «Питер FM» – через центр и набережные. В исторических проектах («Серебряные коньки») транспорт – это извозчики, сани, коньки. В современных сериалах («Содержанки», «1703») – такси, метро, личные автомобили. В киновселенной «Майор Гром» – автомобильные погони по центру, а также классические для Петербурга способы передвижения: метро, трамваи [17]. В «Преступлении и наказании» – пешие прогулки и электросамокаты [25]. Выбор маршрута и способа передвижения сам по себе становится смыслообразующим, маркируя социальный статус и время действия.

Прогулки. Мотив прогулки – центральный для «Питер FM», «Прогулки» и «Походу любовь». Город здесь осваивается через пешеходное движение, которое позволяет показать смену локаций и создать ощущение непрерывности городского пространства. В «Преступлении и наказании» прогулки Раскольникова по городу становятся способом визуализации его внутреннего состояния [2; 30].

Бытовые сцены. Сцены в коммуналках, на кухнях, у парадных – маркеры повседневности, создающие ощущение подлинности. В 1990-е они были обязательным элементом «реалистичного» кино; в 2000-е становятся более стилизованными; в современных сериалах они трансформируются, отражая разные социальные слои. В «Преступлении и наказании» некоторые сцены были отсняты в реальных коммунальных квартирах, «давно опустевших, но сохранивших дух ушедшей эпохи» [30]. В киновселенной «Майор Гром» бытовые сцены минимальны, уступая место экшену, но квартира Грома на Галерной, 55 становится узнаваемой локацией [17].

Городские ритуалы. Развод мостов, прогулки по набережным, встречи у памятников, катание на коньках по каналам (в «Серебряных коньках») формируют узнаваемый образ, причем одни ритуалы остаются актуальными («развод мостов»), а другие уходят в историю.

Зрительская рефлексия как источник

Анализ зрительских комментариев и обсуждений показывает, что кинематографический образ города активно осмысляется аудиторией. Зрители отмечают «узнавание» города, сравнивают кинообраз с реальным опытом, обсуждают, «правильно» ли показан Санкт-Петербург.

Особую роль играет ностальгический компонент: комментарии к фильмам 1990-х содержат сожаления об исчезнувшем городе – о дворах, которых больше нет, о трамвайных маршрутах, которые изменились. В современных фильмах зрители отмечают «открыточность» образа, излишнюю стилизацию, несовпадение с реальной жизнью города, что особенно заметно в обсуждениях «Походу любовь», «Серебряных коньков» и «Преступления и наказания»: одни хвалят визуальную красоту, другие критикуют за «глянец» и отсутствие настоящей петербургской атмосферы [26; 24; 32; 33]. В обсуждениях киновселенной «Майор Гром» зрители часто отмечают удачный выбор локаций и атмосферность, но также спорят о степени американизированности образа и уместности супергеройской эстетики в петербургском контексте [19; 18].

Полученные результаты позволяют поставить более широкие вопросы о роли кинематографа в конструировании городской повседневности и о том, как этот процесс связан с социальными изменениями.

Кино как источник для городских исследований

Проведенный анализ подтверждает тезис о том, что кинематограф является значимым источником для изучения городской среды. Как отмечают исследователи визуальных методов, «развитие визуальных средств, фотографии и кино в первую очередь, привело к тому, что именно они стали основными средствами формирования представлений об “образе города”» [6, с. 15]. Фильмы фиксируют не только архитектуру, но и способы использования пространства, маршруты, социальные практики. Особенно ценным материалом становятся исторические проекты («Серебряные коньки»), где воссоздаются утраченные элементы городской среды и быта, а также современные адаптации классики («Преступление и наказание»), показывающие, как классические топосы переосмысляются в современных реалиях. Киновселенная «Майор Гром» демонстрирует, как город может быть сознательно мифологизирован и стилизован в рамках жанровых конвенций.

Эволюция образа как отражение социальных процессов

Трансформация кинематографического Санкт-Петербурга от «бандитского» города 1990-х к «романтическому» 2000-х, «гибридному» 2010–2020-х и «брендовому» 2024 года коррелирует с изменениями в реальном городском пространстве. 1990-е – время социальной нестабильности, деградации городской среды, криминализации. 2000-е – период восстановления и роста туристической привлекательности города, «музеефикации» центра. 2010–2020-е – время джентрификации, коммерциализации и формирования нового медийного образа, который все больше расходится с повседневным опытом горожан [28; 30]. Кино в этом процессе выступает одновременно и зеркалом, и инструментом конструирования образа. Появление киновселенной «Майор Гром» в 2010-х, совпавшее

с ростом интереса к отечественным комиксам и супергероике, отражает стремление создать «альтернативную» реальность, где город становится ареной для зрелищной мифологии, противопоставленной повседневной рутине.

Сериальность, историческая реконструкция, адаптация классики и супергероика как новые формы

Появление сериалов о Санкт-Петербурге («Содержанки», «1703»), крупнобюджетных исторических проектов («Серебряные коньки»), современных адаптаций классики («Преступление и наказание») и супергеройской киновселенной («Майор Гром») свидетельствует о расширении форматов репрезентации города. Сериал позволяет показать город более детально и многогранно; историческое кино – реконструировать утраченную повседневность и предложить зрителю ностальгический или познавательный образы; адаптация классики – показать, как классические петербургские топосы работают в современном контексте; супергероика – создать альтернативный, мифологизированный город, где возможны фантастические события. Все эти форматы работают на формирование городской идентичности и туристической привлекательности.

Парадное vs непарадное: динамика репрезентации

Смещение акцента с непарадных пространств (дворы, окраины, коммуналки) на парадные (центр, набережные, туристические локации) фиксирует более широкий культурный сдвиг: город перестает восприниматься как место жизни в его полноте и все чаще – как декорация, аттракцион, объект потребления. Этот процесс, описанный в работах по урбанистике (Дж. Джейкобс, Ш. Зукин), находит отражение в кинематографическом образе [28; 29]. Однако появление таких проектов, как «Серебряные коньки», «Преступление и наказание» и приквел «Трудное детство», показывает, что интерес к непарадному Санкт-Петербургу, к повседневности разных слоев населения и разных исторических эпох сохраняется и может быть успешно реализован в формате исторической реконструкции, современной адаптации классики или ностальгического приквела.

Зрительская рефлексия как механизм присвоения города

Комментарии и обсуждения фильмов показывают, что зрители активно осмысляют кинематографический образ в связи с собственным городским опытом. Узнавание города, ностальгия по исчезнувшим пространствам, критика «открыточности» или, напротив, восхищение «альтернативным Петербургом» – все это формы рефлексии, в которых городское пространство присваивается, осмысляется и становится частью личного и коллективного опыта. Это перекликается с идеей М. де Серто о городе как пространстве практик, которое осваивается через повседневные действия и нарративы [27].

Настоящее исследование не претендует на исчерпывающий охват материала. В выборку не вошли некоторые значимые фильмы, а также зарубежное кино о Санкт-Петербурге. Дальнейшие исследования могли бы расширить хронологические рамки (включая советский период), применить количественные методы анализа зрительской рефлексии, а также провести сравнительный анализ репрезентации других городов России в кинематографе.

Заключение

Проведенное исследование показывает, что российский кинематограф постсоветского периода является значимым источником для изучения городской повседневности Санкт-Петербурга. В фильмах разных лет фиксируются не только визуальные маркеры города (архитектура, памятники, транспорт), но и социальные практики, маршруты, способы взаимодействия человека с городской средой.

Эволюция образа Санкт-Петербурга – от «бандитского» города 1990-х к «романтическому» 2000-х, «гибридному» 2010-х и «брендовому» 2024 года – отражает более широкие социальные трансформации: изменение социально-экономической ситуации, рост туристической привлекательности, джентрификацию и коммерциализацию городского пространства. Смещение акцента с непарадных пространств (дворы, окраины) на парадные (центр, набережные) свидетельствует о формировании нового медийного образа города, который все чаще расходится с реальной повседневностью горожан.

Особую роль в современной репрезентации города играют сериальные форматы («Содержанки», «1703»), позволяющие показать Санкт-Петербург более многогранно и детально, исторические проекты («Серебряные коньки», «Шерлок Холмс», «Три мушкетера»), которые реконструируют повседневность прошлого, современные адаптации классики («Преступление и наказание»), демонстрирующие, как классические петербургские топосы переосмысляются в современных реалиях, а также супергеройская киновселенная («Майор Гром»), создающая альтернативный, мифологизированный образ города. Новейший этап – брендинговое кино («Походу любовь») демонстрирует превращение города в сознательно конструируемый туристический аттракцион.

Кинематограф выступает не только как искусство, но и как документ, фиксирующий ценностные и пространственные паттерны. Зрительская рефлексия дополняет этот образ, показывая, как кинематографический Санкт-Петербург осмысляется через личный опыт и становится частью коллективного городского воображения. Результаты исследования могут быть использованы в urban studies, культурной политике и городском планировании.

Список источников

1. *Оборовская А. В.* Образ Петербурга времен Петра I в кинотексте // Петр I и петровская эпоха в экранных искусствах и литературе: сб. мат. науч. конф. Москва, 12 мая 2022 года / Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова; Высшая школа (факультет) телевидения. М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2023. С. 77–92.
2. *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб.: Искусство-СПБ, 2003. 616 с.
3. *Лотман Ю. М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры. Тарту: Тартуский государственный университет, 1984. С. 30–45.
4. «Преступление и наказание»: Иван Янковский в трейлере финальных серий // КИНОТВ. URL: https://kinotv.ru/read/news/ivan-yankovskiy-v-treylere-finalnykh-seriy-prestupleniya-i-nakazaniya/ (дата обращения: 27.07.2026).
5. «Преступление и наказание» (2024) // КиноПоиск. URL: https://www.kinopoisk.ru/film/5339669/ (дата обращения: 20.07.2024).

6. *Гончаренко Н. М.* Город в художественных практиках Западной Европы и США 1970-х – 2000-х гг.: дис. … канд. искусствоведения. Москва, 2011. 407 с.
7. *Братова Н. В.* Петербургский текст в российском кино 1990-х годов // Вестник ВГУ. Сер.: Филология. Журналистика. 2015. № 2. С. 135–148.
8. *Гашенко А. Е.* Ностальгия по городской среде в социальной рефлексии образов Санкт-Петербурга в новейшем отечественном кино // Визуальная антропология – 2019. Город-университет: жизненное пространство и визуальная среда: мат. III междунар. науч. конф. (Великий Новгород, 28–30 августа 2019 г.) / под ред. С. С. Аванесова, Е. И. Спешиловой. Великий Новгород: Новгород. гос. ун-т им. Ярослава Мудрого, 2020. С. 274–282.
9. *Farahmandian H., Penz F.* Cartographic and Filmic Topographies: The Case of Tehran / Karunaratne G. (ed.) Mapping: Narratives, Practices and Spatial Inquiry. London: Routledge, 2025. – Chapter 7.
10. *Mazumdar R.* Assembling Bombay in the "Slice of Life" Film // Friday Research Colloquium, Department of Sociology, Delhi School of Economics, 24 January 2025. URL: http://sociology.du.ac.in/friday-research-colloquium-2–30-p-m-24th-january-2025-prof-ranjani-mazumdar-assembling-bombay-in-the-slice-of-life-film/ (дата обращения: 27.07.2026).
11. *Смыкова Е. С.* Образ Санкт-Петербурга в современных киносериалах // Ломоносов-2024: Мат. XXXI Межд. науч. конф. студ., аспир. и мол. ученых. Москва, 12–26 апреля 2024 года. М., 2024. С. 33, 35.
12. *Марков А., Сосновская А.* Зрелищность Петербурга как онтологическая проблема: объектно-ориентированная деконструкция театральных, литературных и кинематографических сборок зрелищ Санкт-Петербурга // Социологическое обозрение. 2025. Т. 24, № 3. С. 39–59.
13. «1703»: новый сериал о Петербурге // Бюллетень кинопрокатчика. URL: https://www.kinometro.ru/news/1703_series_premiere (дата обращения: 20.07.2024).
14. Вселенная майора Грома: как появилась и чего ждать от франшизы BUBBLE // КИНОТВ. URL: https://kinotv.ru/read/articles/vselennaya-mayora-groma-kak-poyavilas-i-chego-zhdat-ot-franshizy-po-komiksam-bubble/ (дата обращения: 20.07.2024).
15. Где проходили съемки фильма «Майор Гром» // Yandex Q. URL: http://yandex.kz/yanswers/c/tv-jane-filmder/q-gde-prohodili-c-emki-fil-ma-mayor-grom-4041098436 (дата обращения: 20.07.2024).
16. Где снимали «Майор Гром: Чумной доктор»? // Kinoafisha.info. URL: https://www.kinoafisha.info/question/filmy/gde-snimali-mayor-grom-chumnoy-doktor/ (дата обращения: 20.07.2024).
17. Где снимали фильм «Майор Гром» в Петербурге? // Аргументы и факты. URL: https://spb.aif.ru/culture/gde_snimali_film_mayor_grom_v_peterburge (дата обращения: 20.07.2024).
18. Гибель Александрийского столпа в фильме «Майор Гром: Игра» (2024): почему продолжение истории вышло чересчур громыхающим // Комсомольская правда. URL: https://www.kp.ru/afisha/msk/obzory/kino/mnenie-o-fantasticheskoi-lente/ (дата обращения: 20.07.2024).
19. Гром: Трудное детство (2023) – отзывы и рецензии // Кинопоиск. URL: https://www.kinopoisk.ru/film/4771048/reviews/ (дата обращения: 20.07.2024).
20. «Майор Гром» на сверхпределе // Няръяна вындер. URL: https://nvinder.ru/article/vypusk-no-98-21155-ot-16-sentyabrya-2021-g/95184-mayor-grom-na-sverhpredele (дата обращения: 20.07.2024).
21. Режиссер Олег Трофим рассказал об особенностях жанрового кино // Москва 24. URL: https://www.m24.ru/videos/kultura/16072024/708820 (дата обращения: 20.07.2024).
22. «Майор Гром: Игра против правил». Уроки мифотворчества // КиноРепортер. URL: https://kinoreporter.ru/grom-series-review/ (дата обращения: 20.07.2024).
23. «Содержанки»: как сериал изменил взгляд на Петербург // Собака.ru. URL: https://www.sobaka.ru/city/city/116283 (дата обращения: 20.07.2024).
24. «Серебряные коньки»: рецензии и отзывы // КиноПоиск. URL: https://www.kinopoisk.ru/film/1212949/reviews/ (дата обращения: 20.07.2024).

25. «Преступление и наказание»: Раскольников идет убивать процентщицу в эпоху хипстерства // КИНОТВ. URL: https://kinotv.ru/read/retsenzii/prestuplenie-i-nakazanie-raskolnikov-idyet-ubivat-protsentshchitsu-v-epokhu-khipsterstva/ (дата обращения: 27.07.2026).
26. «Преступление и наказание»: рецензии и отзывы // КиноПоиск. URL: https://www.kinopoisk.ru/film/5339669/reviews/ (дата обращения: 20.07.2024).
27. *Де Серто М.* Изобретение повседневности. Искусство делать. СПб.: Изд-во Европейского университета, 2013. 330 с.
28. *Джейкобс Дж.* Смерть и жизнь больших американских городов. М.: Новое издательство, 2011. 460 с.
29. *Зукин Ш.* Культура городов. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 424 с.
30. *Лефевр А.* Производство пространства. М.: Strelka Press, 2015. 432 с.
31. Петербург Достоевского: где снимали новый сериал «Преступление и наказание» // OK! Magazine. URL: https://www.ok-magazine.ru/style/travel/455671-peterburg-dostoevskogo (дата обращения: 27.07.2026).
32. Капустник по мотивам Достоевского: кому и зачем смотреть «Преступление и наказание» с Янковским // Ямал-Медиа. URL: https://yamal-media.ru/narrative/kapustnik-po-motivam-dostoevskogo-komu-i-zachem-smotret-prestuplenie-i-nakazanie-s-jankovskim (дата обращения: 27.07.2026).
33. В Петербурге снимают фильм «Походу любовь». Что о нем известно? // Фонтанка.ру. URL: https://www.fontanka.ru/2024/03/01/765432/ (дата обращения: 20.07.2024).

Статья поступила в редакцию 04.08.2026;
одобрена после рецензирования 04.09.2026;
принята к публикации 10.09.2026.

The article was submitted 04.08.2026;
approved after reviewing 04.09.2026;
accepted for publication 10.09.2026.

Информация об авторе:

Е. С. Смыкова – преподаватель факультета социальных технологий Северо-Западного института управления (филиал федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации»).

Information about the Author:

E. S. Smykova – lecturer of Faculty of Social Technologies, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (North-West Institute of Management).

Научная статья
УДК 791.43

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ТИШИНА КАК ОПЫТ ВОПЛОЩЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ

Ирина Витальевна Фирсова

Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, Россия

firsova.ira5@yandex.ru

Аннотация. Кинематограф, будучи искусством «движущихся изображений», давно утвердился и как искусство организованного звука. Однако в этой диалектической паре «видимое – слышимое» статус тишины остается проблематичным и двойственным. На материале фильма Аличе Рорвахер «Счастливый Лазарь» (2018) в статье анализируется феномен тишины-отсутствия – полного искусственного вырезания звуковой дорожки. На примере сцены в церкви, где орган умолкает, а музыка продолжает звучать вовне, рассматривается парадокс диегетической тишины. Тишина предстает не как пустота, а как форма присутствия – отсутствия, которое резонирует в теле зрителя.

Ключевые слова: тишина, звук, слушание, резонанс, восприятие

Для цитирования: Фирсова И. В. Кинематографическая тишина как опыт воплощенного восприятия // КиноКультура. – 2026. – № 3. – С. 24–33.

Original article

CINEMATIC SILENCE AS AN EXPERIENCE OF EMBODIED PERCEPTION

Irina Vitalievna Firsova

St. Petersburg State University,
St. Petersburg, Russia

firsova.ira5@yandex.ru

Abstract. Cinematography, being the art of “moving images”, has long established itself as the art of organized sound. However, in this dialectical pair of “visible-audible”, the status of silence remains problematic and ambivalent. Based on the material of Alice Rohrwacher‘s film “Happy as Lazzaro” (2018), the report analyzes the phenomenon of silence-absence – complete, artificial cutting of the soundtrack. Using the example of the scene in the church, where the organ falls silent, and the music continues to sound out of nowhere, the paradox of diegetic silence is considered: sound without a source, erasing the border between the world of the film and the viewer. Silence appears not as emptiness, but as a form of presence, an absence that resonates in the viewer’s body, exposing his own listening.

Keywords: silence, sound, listening, resonance, perception

For citation: Firsova I. V. Cinematic silence as an experience of embodied perception. *Film culture.* 2026; 3: 24–33. (In Russ.).

Кинематограф как искусство организованного звука вызывает вопрос: какое место занимает тишина в структуре кинематографического звука и насколько корректно говорить о ней применительно к эпохе немого кино?

© Фирсова И. В., 2026

Юрий Лотман и Юрий Цивьян в работе «Диалог с экраном» дают следующее представление о тишине: «Когда мы говорим, что первоначально кино было немым, это не значит, что в зале раннего кинотеатра стояла тишина. Тишина в зале – прерогатива звукового кино» [1, с. 47]. Немому кино тишина была ни к чему. Просмотр немого кино в 1900-е гг. выглядел так: в кинозале гас свет, и перед зрителем появлялся человек, который, имитируя голоса персонажей и сопровождая фильм пояснениями, выделял те детали сюжета, которые сам считал ключевыми, и стремился убедить публику в их существенности.

Чуть позднее показ немых фильмов стал сопровождаться игрой музыкантов (тапёр – если музыкант играл на фортепиано). Слово «тапёр» произошло от французского *tapeur* – «стучать», – музыканты были вынуждены стучать по клавишам некачественных пианино, перекрывая шум кинопроектора. Тапёры импровизировали, подстраиваясь под экранное действие, но часто они играли, не глядя на экран, поэтому музыка могла не соответствовать тому, что происходит в фильме. Известно, что в России аккомпаниаторы часто были слепыми, так как было «важнее аккомпанировать настроению зала, чем перипетиям сюжета» [1, с. 47].

Вдобавок есть свидетельства того, что существовал также голос комментатора за кадром, который помогал соединить в восприятии последовательность изображаемых событий. Так, Луис Бунюэль вспоминал: «…помимо постоянного тапёра, в кинотеатрах был свой “экспликадор”, то есть человек, который рядом с экраном громко объяснял происходящее» [2, с. 65]. Помимо комментатора существовал и другой голос за экраном – коллективный голос зрителей, вслух читавших надписи на экране: смотря киноленту, люди начинали шепотом читать все, что видят на экране, их голоса превращались в хор, «подобный хорам античных трагедий» [3, с. 127].

Все это свидетельствует о том, что немые фильмы никогда не являлись по-настоящему молчаливыми: только зрителем они были не слышимы, а на экране персонажи продолжали разговаривать, петь, кричать. Проблема отсутствия синхронного звука коренилась не в самом экранном действии (которое изображало звучащий мир), а в психофизиологии зрителя. Для более органичного восприятия экранной реальности ему не хватало материализованного звука – то есть звука, привязанного к изображению и синхронизированного с ним. Однако по техническим причинам такой звук не мог быть записан и воспроизведен синхронно.

Восполнить этот дефицит должна была музыка тапёров, она заполняла время и пространство кинопоказа, придавая плоскому и двумерному экрану иллюзию пространственно-временной глубины: ритмическое движение музыки структурировало время просмотра, а ее эмоциональная окраска добавляла происходящему на экране объемности. Музыка помогала «склеивать» кадры в связное повествование и задавала тон переживанию.

Однако звук существовал параллельно изображению, а не внутри него. Тишина немого кино была не выбором автора, а вынужденным техническим обстоятельством. У нее не могло быть чувственной партитуры – то есть осознанно выстроенной динамики, ритма, напряжения, которые делают тишину в звуковом кино полноправным художественным приемом. Тишина здесь не выбиралась – она просто оставалась как побочный эффект отсутствия звукозаписи. Следовательно, в эпоху немого кино тишина как осмысленная, структурированная пауза не могла возникнуть [1].

В то же время, как замечает философ и звукорежиссер Анатолий Рясов, именно эта недостаточность немого кино открывала другую возможность: «Немые фильмы недвусмысленно указали на проблему, которая ранее оставалась на периферии, а впоследствии и вовсе позабылась: возможность мыслить звук до звучания» [4, с. 173]. Это означает, что немое кино позволяло зрителю удерживать звук в режиме чистой возможности до его физической реализации. Зритель видел, как персонажи говорят на экране, и его воображение автоматически достраивало звук.

Пока звук был внешним сопровождением кинопоказа, то есть в течение всего периода существования немого кино, тишина не могла присутствовать как художественный прием. Она была лишь техническим обстоятельством – побочным эффектом отсутствия записанной звуковой дорожки. Ситуация меняется с появлением звукового кино. Когда звук перестал быть внешним дополнением и стал элементом монтажной структуры фильма, у режиссера появилась возможность им управлять. Он мог записать звук, синхронизировать его с изображением, а главное – сознательно от него отказаться. Именно поэтому справедливо высказывание Робера Брессона: «Звуковое кино изобрело тишину» [5, с. 21].

Тишина как художественный прием не могла возникнуть мгновенно – как не может возникнуть тень без источника света. Тишина обретает форму только тогда, когда у нее есть что-то, чему можно противостоять. Пока кино оставалось немым, его безмолвие было вынужденным – техническим. С момента появления звука в кино тишина перестала быть объективно существующей лакуной в звуковой ткани, став ее содержательным элементом, поэтому вопрос о моменте рождения тишины как осознанном приеме подводит нас к сути рождения управляемого звука: тишина появляется с приходом звука в кино.

Прежде чем перейти к рассмотрению самого феномена тишины в кино, необходимо ввести рабочую классификацию кинематографической тишины, разграничить два ее проявления: во-первых, сохранение фоновых звуков при отсутствии музыки и диалогов, и во-вторых, полное отсутствие звука в фильме [6, p. 113–129]. Исходя из этого, необходимо различать тишину-присутствие – звуковую фактуру, сохраняющую звуки природы (ветер, колыхание листьев деревьев), городские шумы или телесные звуки (дыхание, биение сердца), такой тип тишины встречается в фильмах повсеместно, например в «Осло, 31-го августа» Йоакима Триера (2011) звуковой дизайн – это тихие улицы, гул кафе, далекие отголоски жизни, в «Сталкере» Андрея Тарковского (1979) шелест ветра, капли воды выстраивают многомерный звуковой опыт, а в фильме «Патерсон» Джима Джармуша (2016) ритмичный шум автобуса и тихие звуки повседневности создают эффект медленного погружения.

Второй тип тишины – тишина-отсутствие – полное, техническое отсутствие звука, создающееся искусственно, вырезанием звуковой дорожки на монтаже, представляет наибольший интерес для анализа, поскольку он не является естественным изначальным свойством существования кино – это сознательный художественный прием, который заставляет зрителя иначе переживать время и пространство фильма. Один из первых примеров переноса звуковой дорожки в тишину-отсутствие в кино встречается в картине Александра Довженко «Аэроград» (1935). Весь фильм обильно насыщен пропагандистской музыкой Дмитрия Кабалевского, но в сцене казни партизаном Степаном Глушаком его друга Василия Худякова музыка, достигнув предельного напряжения, внезапно смолкает, и в образовавшейся тишине происходит последний диалог. Степан

и Василий обмениваются краткими прощаниями, после чего Степан произносит приговор, называя убитого другом. Василий же перед смертью издает крик, разносящийся по тайге. Следует выстрел, за которым раздается отчаянный крик Степана, зовущего друга по имени. В ответ слышится лишь тихое «Мама…» умирающего. Эти последние звуки – выстрел и предсмертное слово – медленно затихают, растворяясь в полной тишине.

Первым делом образовавшаяся тишина разрывает идеологический дискурс. Музыка Кабалевского на протяжении всего фильма выступала как отсылка к идеологии и утверждала пафос строительства нового мира. Однако в момент, когда герой вынужден убить друга, этот язык оказывается бессилен. Тишина становится знаком того, что идеология не может говорить о братоубийстве – обнажается ее граница.

Кроме того, в этой сцене Довженко констатирует гибель души. Тишина становится олицетворением смерти – смерти друга, а вместе с ним умирает, оставаясь физически живым, убийца. Степан, произнося приговор, теряет не только товарища, но и самого себя. Тишина фиксирует этот необратимый переход: после выстрела звук не возвращается – остается только пустота, в которой герой (и зритель) остаются наедине с собой.

Этот пример показывает, что тишина-отсутствие в кино способна выполнять функцию, недоступную ни музыке, ни диалогу: она обнажает нравственную пропасть там, где язык бессилен, и заставляет зрителя переживать время, а не просто отмечать его.

Исследования американских ученых показали, что люди испытывают те же искажения восприятия времени при работе с тишиной, что и со звуками. Это позволило исследователям сделать вывод: мы не просто осознаем прекращение звука когнитивно, а буквально «слышим» отсутствие звука. Тишина не видима и не слышима в обычном смысле, и все же она осмысляется и воздействует на зрителя. В своих поздних философских работах французский феноменолог Морис Мерло-Понти пояснил этот вопрос, введя концепцию «невидимого, обитающего в видимом» [7, с. 216]. Он писал: «Мы касаемся здесь наиболее сложного момента, а именно связи плоти и идеи, видимого и того внутреннего остова, который и манифестируется, и скрывается видимым» [7, с. 216]. Это невидимое существует не вне мира, а внутри него; это свойство самого видимого – оно существует невидимым образом там, где находится экран.

Применительно к тишине это означает, что она не есть отсутствие звука, расположенное вне его. Каждый звук изначально включает в себя тишину, он окружен собственной тишиной, которая предшествует ему, следует за ним и обрамляет его. Тишина существует невидимо (неслышимо) внутри звука, скрываясь им, но одновременно поддерживая и придавая ему смысл. Кинематографисты намеренно удаляют звуковые дорожки, чтобы освободить эту невидимую тишину от оболочки звука, сделав ее слышимой самой по себе.

Феноменологический подход, восходящий к Эдмунду Гуссерлю [8], предполагает при описании имманентного объекта отказаться от вопроса о его эмпирическом происхождении: чтобы понять тишину как феномен, следует временно отказаться от ее определения через отсутствие звука. Тишина действительно рождается из отсутствия и соответствует ему: она возникает не сама по себе, а тогда, когда исчезает звук. Однако став воспринимаемой и слышимой, она перестает быть лишь тенью звука. В акте слушания тишина обретает самостоятельность, становится феноменом, обладающим собственными

характеристиками – длительностью, напряжением, резонансом – не сводимыми к характеристикам звука. Иными словами, тишина отрывается от категории того, что остается после звука, и превращается в явление, которое можно описывать как в звуковых терминах, так и в собственных [9].

В лекциях о тишине Джон Кейдж определяет, что «звук имеет 4 качества: высоту, тембр, громкость и длительность. <… > Из четырех качеств только длительность относится и к звуку, и к тишине» [10, с. 85]. Длительность, то есть время, – единственное, что роднит ее со звуком. Когда звук исчезает, мы продолжаем удерживать тишину как длящуюся. Согласно подходу Гуссерля, звук всегда обладает временной протяженностью (нем. Zeitlichkeit) [8]. Слушая тишину, зритель слушает время, потому что сталкивается с тремя ступенями восприятия временных объектов человеком: первичным впечатлением от настоящего, от «сейчас», ретенцией (удержанием только что отзвучавшего звука), протенцией (напряженным ожиданием будущего). При просмотре кинофильма, столкнувшись с тишиной, зритель оказывается один на один не просто со временем, а с самой работой своего сознания, которое это время конституирует. Восприятие времени – всегда процесс, растянутый во времени. Человек никогда не слышит изолированную точку звука «сейчас», но всегда удерживает в сознании только что отзвучавшее и ожидает то, что будет. Этот процесс и порождает рефлексию – зритель начинает слышать не фильм, а самого себя в фильме.

Морис Мерло-Понти, развивая гуссерлевскую интуицию, переносит акцент со структуры сознания на телесную вовлеченность в поток времени. Для него время – непрерывное движение: «напор времени – это не что иное, как переход от одного настоящего к другому» [11, с. 537] – этот переход сохраняет форму последовательности, но последовательности, которая переживается телом. Мерло-Понти приходит к непрерывности времени через гуссерлевское понятие Abschattung (понятие удержания) [11, с. 526]. Благодаря удержанию человек способен сохранять непосредственное прошлое, которого достигает в его недавнем «этом», когда переходит к следующему настоящему.

Настоящее наступает поэтапно, отрывками прошлого, которые затмевают настоящий момент, – «чистое» настоящее всегда уже пронизано прошлым, всегда уже открыто будущему. Тишина в кино обнажает эту структуру: когда звуковая дорожка обрывается, зритель не фиксирует статичную пустоту, а переживает напор времени: переход от одного «сейчас» к другому, где каждое настоящее уже содержит прошлое (только что отзвучавшая музыка) и будущее (напряженное ожидание того, что будет). Это переживание – телесное. Как подчеркивает Морис Мерло-Понти в «Феноменологии восприятия» [11], именно тело является способом присутствия субъекта в мире, и именно тело первым схватывает эту временную протяженность.

Сходную мысль о времени как длящемся переживании развивали Аврелий Августин и Анри Бергсон. Августин в «Исповеди» [12] вводит понятие distentio animi (лат. – «растяжение души»), через которое он и определяет понятие времени. Растяжение души стоит понимать как ожидание между прошлым и будущим в настоящем. Когда в фильме резко пропадает звук и воцаряется тишина, зритель остается слышащим только что отзвучавшее одновременно с возникающей звуковой лакуной. Бергсон, в свою очередь, противополагает «истинную длительность, переживаемую сознанием» и «однородное и независимое время» (последнее он вообще отвергает) [13]. Когда исчезают внешние звуковые раздражители, зритель лишается привычных маркеров объективного времени (ритма музыки, длины звучащей фразы). Он перестает отсчитывать секунды

и погружается в бергсоновскую длительность – субъективное, внутреннее время, где важен не хронометраж, а само протекание момента, его наполненность переживанием. Мгновение, спровоцированное тишиной, перестает быть просто срезом времени. Оно становится выходом во время как чистое становление – переживание, в котором стираются границы между прошлым, настоящим и будущим.

Фундаментальное различие между визуальным и аудиальным в кино можно описать через их отношение ко времени. Кадр как визуальный объект способен быть остановленным – его можно зафиксировать, вычленить из потока, рассматривать как изображение застывшего движения. Тишина же устроена иначе. По словам Жан-Люка Нанси, тишина есть длящееся переживание – его невозможно остановить и определить, поэтому, размышляя о тишине в кино, считает философ, речь стоит вести не о постоянстве настоящего, а о длительности становления [14]. Это означает, что тишина не поддается анализу через те же категории, что и визуальный кадр. Ее нельзя застопорить или разложить на элементы. Ее можно только переживать – в ее длящейся длительности и постоянной отсылке к прошлому и будущему.

Различие между визуальным и аудиальным, найденное через отношение ко времени, дополняется у Нанси выделением двух модусов аудиального восприятия. «Слышать» (entendre) означает понимать смысл – идентифицировать. Напротив, «слушать» (écouter) – это «стремиться к возможному значению, и, следовательно, к тому, которое не является немедленно доступным» [14, p. 4–6]. Слушание обращено к тому, что еще не стало смыслом, к чистой возможности смысла. Тишина в кино не может быть услышана в этом смысле – ее нельзя идентифицировать как объект, она может быть только слушаема как напряжение, ожидание, чистая длительность.

Такое переключение из состояния «слышания» в состояние «слушания» меняет статус слушающего. По словам Нанси, вслушивающийся человек предстает «не философским субъектом и, возможно, вообще не субъектом, а лишь местом резонанса» [14, p. 21–22].

Но что значит «резонировать» применительно к слушающему? Слово «резонанс» произошло от лат. resono – «звучу в ответ, откликаюсь». В физике резонанс проявляется в многократном усилении эффекта от воздействия одного объекта на другой при совпадении частоты внешнего воздействия с собственной частотой объекта. Как отмечается в научно-популярной литературе: «Резонанс наблюдается только тогда, когда нечто в нас соответствует, гармонирует, согласуется с воздействием извне и откликается на него, когда этому воздействию есть за что зацепиться» [16]. Иными словами, отклик становится возможным лишь постольку, поскольку частота внешнего сигнала совпадает с собственной частотой системы, иначе говоря, внешнему воздействию есть за что зацепиться во внутренней организации объекта.

Сьюзен Сонтаг описывает этот эффект применительно к искусству: «Художник, создающий безмолвие или пустоту, неизбежно производит нечто диалектическое: полный вакуум; пустоту, которая обогащает; резонирующее и красноречивое молчание» [17, с. 17]. Тишина воспринимается как резонирующее пространство, – это означает, что она способна резонировать в воспринимающем субъекте только по причине того, что в этом субъекте изначально присутствует нечто, возникающее в тишине. Иными словами, человек изначально существует как резонирующее пространство.

Этот резонанс становится телесным событием. Нанси пишет, что звук «резонирует во мне», и это «во мне» означает, что слушание всегда уже телесно [14, p. 8–14]. Пример из фильма Довженко подтверждает это: тишина-отсутствие в «Аэрограде» переходит из исключительно интеллектуального переживания в телесное, она резонирует в зрителе – отзывается в зрителе напряжением, ужасом, пустотой.

Саломея Фёгелин развивает эту линию, говоря, что именно тишина становится тем, что запускает слушание. Фёгелин пишет: «Когда нечего слышать, столько всего начинает звучать» [18, с. 113]. Тишина оказывается наполненностью, где звучит само тело слушающего, сама возможность смысла. Отсюда вытекает второе важное следствие: тишина активирует иной режим восприятия – не пассивное «ожидание узнавания», а активное «стремление понять». «Смысл появляется из этого стремления понять, а не из ожидания узнавания» [18, с. 126], – в обычном звуковом окружении часто автоматически узнается голос, мелодия, и на этом восприятие завершается. Тишина разрушает этот автоматизм. Она не дает узнать – потому что узнавать нечего. Вместо этого она заставляет стремиться к смыслу, который не дан немедленно, который только еще может возникнуть изнутри слушающего.

В привычном звуковом окружении, когда звуковой ряд плотно заполнен музыкой, шумами, диалогами, зритель часто остается в пассивной позиции – он слышит, но не обязательно слушает. Тишина же, внезапно наступая на экране, активирует его: она заставляет слушать острее, видеть внимательнее, чувствовать напряженнее. В тишине зритель перестает быть пассивным получателем аудиовизуальной информации и становится соучастником происходящего – потому что тишина не дает ему готового смысла, а требует, чтобы он сам этот смысл конституировал.

Различие между слышанием и слушанием, проведенное Жан-Люком Нанси, в работах А. Рясова трактуется как онтологическое развитие. Он формулирует тезис: «Вслушивание порой способно предстать не только как способ восприятия звуковой информации, но и как прикосновение к звучанию в его предельной абстракции» [15].

Слово «прикосновение» указывает на тактильную природу слушания. Звук касается человека, проникает внутрь, резонирует в теле. Рясов подчеркивает: «При столкновении со звуковым феноменом имеется больше оснований вести речь не о “схватывании” явления, а о “захваченности” им» [15]. Зритель не владеет тишиной – он ей подвластен.

«Предельная абстракция» звучания означает, что вслушивание направлено на звук, который еще не стал знаком, не обрел значения. Это «момент, предшествующий рождению смысла» [15] и одновременно – момент, когда звук оказывается чистым становлением, чистым длящимся настоящим. Рясов, развивая мысль, близкую к анализу временных объектов Гуссерля, замечает, что феноменологическое схватывание звука всегда осложнено тем, что слушающий способен улавливать лишь одну его фазу. Иными словами, когда происходит попытка схватывания тишины, зритель сталкивается с той же проблемой, что и при восприятии времени: он никогда не имеет дела с устойчивым «сейчас», но всегда оказывается в потоке. В нем настоящее уже ускользнуло в прошлое (ретенция) и одновременно открыто будущему (протенция). Тишина не дается как объект, который можно остановить и рассмотреть, а предстает процессом как становление.

Мишель Шион, развивая схожую мысль, пишет о том, что любая тишина заставляет человека чувствовать себя уязвимым, словно обнажающим собственное восприятие. Поскольку внешних звуков в тишине нет, звук обращается внутрь: в условиях тишины

слушающий прислушивается к себе [19]. Это вслушивание в отсутствие звука способствует рассматривать мир как горизонт того, что способно прозвучать. Зритель слушает не отсутствие, а возможность – мир перестает быть набором замолкших вещей, превращаясь в потенциальное невидимое и неслышимое, но возможное.

Где существует тишина? Для ответа на этот вопрос следует разобраться в том, где возникает звук в кино, а этот вопрос подразумевает обращение к фундаментальному различению диегетического и недиегетического звука. Диегетический звук – это звук, источник которого принадлежит миру, сконструированному внутри экранного произведения, в то время как недиегетический – это звук, существующий вне фильма, слышимый только зрителем, но не персонажем [20].

Как правило, в кино бинарная структура звука всегда заметна, поскольку любой звук можно назвать либо диегетическим, либо недиегетическим. Тишина-отсутствие нарушает эту привычную систему: она становится диегетической и недиегетической одновременно, так как тишина-отсутствие не имеет источника. Персонаж может переживать тишину как часть своего мира (диегезис), при этом зритель слышит ту же самую тишину, но она не локализуется ни в мире кино, ни в мире зрителя. Зритель оказывается в неопределенном положении, где исчезает граница «внутри» и «вне» фильма, что и заставляет его обратиться не к внешнему источнику, а к внутреннему – к себе.

Показательный пример такого существования тишины можно обнаружить в фильме Аличе Рорвахер «Счастливый Лазарь» (2018). В одной из последних сцен уже воскресший Лазарь вместе со своей вернувшейся семьей прогуливаются по городу. Внезапно они начинают слышать музыку и, желая найти ее источник, приходят в церковь, но их не пускают. Притянувшая их музыка останавливается. Органист, создающий ее, после паузы возобновляет игру, но инструмент внезапно замолкает – в церкви воцаряется тишина. Однако музыка не исчезает – она лишь меняет свой источник, она уходит за изгнанными Лазарем и его семьей и начинает звучать для них прямо на улице, в ночном небе.

В этой сцене тишина (молчание органа) и возникшая следом музыка (звук без видимого источника) создают ситуацию, когда персонажи явно слышат мелодию, парящую в воздухе, значит, звук диегетический. Однако его невозможно привязать ни к одному объекту внутри мира фильма; он звучит как чистое чудо, как знак, адресованный одновременно героям и зрителю. Звучание без источника, тишина, рождающая звук, подтверждает, что граница между диегетическим и недиегетическим в моменты предельного смыслового напряжения может стираться.

М. Шион в книге «Фильм. Искусство звука» [19] утверждает, что восприятие тишины всегда создается определенным контекстом, который ей предшествует, и что за ней следует. Также и в «Счастливом Лазаре» тишина не может быть воспринята вне дискурсивного контекста фильма, поскольку он необходим, чтобы оформить пустоту, сделать ее видимой и слышимой. Именно контекст вокруг появляющейся тишины делает ее границы доступными для созерцания. Этот контекст не появляется лишь в момент восприятия, а изначально присутствует в мыслях зрителя как предсуществующая структура: это – докоммуникативная область звука: всякому слышанию, которое должно быть осмысленным, предшествует «недоступное и безосновное начало: безмолвный, молчащий звук, которое есть свойство самого слушающего» [21].

Смотря «Счастливого Лазаря» и достигая момента тишины (ближе к концу фильма), зритель уже знает из предыдущих сцен, что сюжет фильма не привязан к конкретному времени, время в нем – не линейная последовательность, а длящаяся длительность (в бергсоновском смысле). Рорвахер играет с понятием времени: трудно понять, в какую эпоху происходит действие, Лазарь падает в обрыв и воскресает десятилетия спустя, не постарев. Этот предварительный контекст меняет способ восприятия тишины. Зритель перестает воспринимать ее как хронологическую паузу (которую можно измерить в секундах). Тишина становится разрывом, внутри которого происходит нечто.

Именно здесь актуализируется структура, описанная Гуссерлем: ретенция и протенция. Зритель удерживает в сознании музыку, которая только что звучала в церкви и исчезла (ретенция), и одновременно напряженно ожидает, что будет дальше (протенция). Тишина становится пространством, где прошлое и будущее сосуществуют в настоящем, актуализируя августиновское distentio animi. Тишина в «Счастливом Лазаре» делает слышимым растяжение души между прошлым и будущим.

Фильм насыщен библейскими аллюзиями. Сам Лазарь – это образ евангельского Лазаря, воскрешенного Христом. Зритель слышит в тишине не отсутствие звука, а исчезновение, уход Благодати. Как пишет итальянский критик Стенио Солинас: «Священная музыка церкви предпочитает сопровождать его, а не оставаться лишь для того, чтобы оживить частную службу каких-нибудь монахинь, лишенных христианской любви» [22]. Этот смысл не передан тишиной – он активирован в зрителе благодаря его предварительному знанию.

Тишина резонирует в зрителе, потому что в нем самом уже есть то, что возникает в тишине, – способность к ожиданию, напряжение, пауза, внутреннее молчание. Зритель превращается в территорию резонанса. Он не понимает тишину, а подвергается ей: дыхание замирает, мышцы напрягаются. Зритель оказывается внутри тишины: его сознание растянуто между прошлым и будущим, его тело резонирует с отсутствием, а дискурсивный контекст (временной, религиозный, социальный) превращает пустоту в напряженное присутствие. Именно в этом смысле тишина становится опытом воплощенного восприятия.

Список источников

1. *Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г.* Диалог с экраном. Таллин: Александра, 1994. 216 с.
2. *Бунюэль Л.* Мой последний вздох // Бунюэль о Бунюэле. М.: Радуга, 1989. 384 с.
3. *Шкловский В. Б.* Эйзенштейн. М.: Искусство, 1973. 328 с
4. *Рясов А.* Едва слышный гул. Введение в философию звука. 2-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2024. 184 с.
5. *Bresson R.* Notes sur le cinématographe. Paris: Gallimard, 1975. 139 p.
6. *Akiyama M.* Nothing Connects Us but Imagined Sound // Sound, Media, Ecology. Palgrave Studies in Audio-Visual Culture / Ed. by M. Droumeva, R. Jordan. Cham: Palgrave Macmillan. P. 113–129.
7. *Мерло-Понти М.* Видимое и невидимое / пер. с фр. О. Н. Шпараги. – Мн.: Логвинов, 2006. 400 с.
8. *Гуссерль Э.* Феноменология внутреннего сознания времени // Собрание сочинений: в 3 т. / пер. с нем. В. И. Молчанова. М.: Гнозис, 1994. Т. 1. 164 с.

9. *Молчанов В. И.* Сознание времени и временность сознания // Логос. 1994. № 7. С. 60–69.
10. *Кейдж Д.* Тишина. Лекции и статьи. Вологда: Полиграф-Книга, 2012. 381 с.
11. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / пер. с фр. О. Н. Шпараги, под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 608 с.
12. *Августин Аврелий.* Исповедь. М.: Наука, 2013. 463 с.
13. *Бергсон А.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Опыт о непосредственных данных сознания: Материя и память. М.: Московский клуб, 1992. 325 с.
14. *Nancy J.-L.* Listening / translated by Ch. Mandell. 1st ed. New York: Fordham University Press, 2007.
15. *Рясов А.* К онтологии звука: вслушивание как способ бытия-в-мире // Новое литературное обозрение. URL: https://nlobooks.ru/article/13928/ (дата обращения: 16.04.2026).
16. *Аднорал Н.* Его величество резонанс // Человек без границы. 2012. 8 ноября. URL: https://www.bez-granic.ru/main/kakustroenmir/resonans.html (дата обращения: 09.04.2026).
17. *Сонтаг С.* Эстетика безмолвия // Сонтаг С. Образцы безоглядной воли. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019. С. 5–52.
18. *Фёгелин С.* Слушая шум и тишину: к философии саунд-арта. М.: Новое литературное обозрение, 2025. 240 с.
19. *Chion M.* Film, A Sound Art. New York: Columbia University Press, 2009. 501 с.
20. *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2024. 440 с.
21. *Рясов А.* Едва слышный гул: введение в философию звука. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 180 с.
22. La favola di Rohrwacher: dalla campagna alla città per stare ancora peggio // il Giornale. 2018. 14 maggio. URL: https://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/favola-rohrwacher-campagna-citt-stare-ancora-peggio-1526290.html (дата обращения: 12.05.2026).

Статья поступила в редакцию 09.06.2026;
одобрена после рецензирования 09.08.2026;
принята к публикации 31.08.2026.

The article was submitted 09.06.2026;
approved after reviewing 09.08.2026;
accepted for publication 31.08.2026.

Информация об авторе:

И. В. Фирсова – студент Санкт-Петербургского государственного университета.

Information about the Author:

I. V. Firsova – student of St. Petersburg State University.

Научная статья
УДК 791.4

КОМИЧЕСКОЕ КАК КОМПОНЕНТ АВТОРСКОЙ ПОЭТИКИ И ИНСТРУМЕНТ ХАРАКТЕРОЛОГИИ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ: НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА С. А. ГЕРАСИМОВА И С. С. ГОВОРУХИНА

Светлана Ивановна Мельникова

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,
Санкт-Петербург, Россия

s-melnikova@list.ru

Ада Маратовна Ханчадарова

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,
Санкт-Петербург, Россия

a@khanchadarova.ru

Аннотация. В настоящей статье комическое анализируется в качестве значимого компонента художественной системы отечественного кинематографа – на примере режиссерского наследия С. А. Герасимова и С. С. Говорухина. В фокусе исследования находятся функции комического как инструмента характерологии: его роль в репрезентации индивидуальных черт персонажей, моделировании системы межличностных отношений и артикуляции авторской позиции. Теоретико-методологическую базу работы составляют концепции комического, разработанные А. Бергсоном, М. М. Бахтиным, В. Я. Проппом и Ю. М. Лотманом; в их рамках комическое трактуется как особый способ художественного осмысления антропологического и социального измерения действительности. Эмпирическую основу исследования формируют фильмы «Семеро смелых», «Учитель», «Молодая гвардия», «Тихий Дон», «Вертикаль», телевизионный сериал «Место встречи изменить нельзя» и кинокартина «Ворошиловский стрелок». В ходе анализа выявлены и типологизированы различные формы комического – от элементов бытового юмора и товарищеской иронии до иронических стратегий с противоречивой семантикой и трагической окраской.

Ключевые слова: комическое, юмор, ирония, отечественный кинематограф, авторская поэтика, характерология, образ героя

Для цитирования: Мельникова С. И., Ханчадарова А. М. Комическое как компонент авторской поэтики и инструмент характерологии в отечественном кинематографе: на материале творчества С. А. Герасимова и С. С. Говорухина // КиноКультура. – 2026. – № 3. – С. 34–44.

Original article

THE COMIC IN AUTHORIAL POETICS AND CHARACTERIZATION IN RUSSIAN CINEMA: SERGEI GERASIMOV AND STANISLAV GOVORUKHIN

Svetlana Ivanovna Melnikova

St. Petersburg State University of Film and Television,
St. Petersburg, Russia

s-melnikova@list.ru

© Мельникова С. И., Ханчадарова А. М., 2026

Ada Maratovna Khanchadarova

St. Petersburg State University of Film and Television,
St. Petersburg, Russia

a@khanchadarova.ru

Abstract. This article explores the comic as a key element of authorial poetics and a significant means of characterization in Russian cinema, with particular attention to the films of Sergei A. Gerasimov and Stanislav S. Govorukhin. The study considers how comic devices contribute to the construction of character, shape interpersonal dynamics, and articulate a director's authorial perspective. Drawing on theoretical approaches to the comic developed by Henri Bergson, Mikhail Bakhtin, Vladimir Propp, and Yuri Lotman, the article understands the comic not merely as a source of amusement but as a distinctive mode of representing and interpreting the anthropological and social dimensions of reality. The analysis focuses on Gerasimov's The Bold Seven, The Teacher, The Young Guard, and And Quiet Flows the Don, as well as Govorukhin's Vertical, The Meeting Place Cannot Be Changed, and Voroshilov Sharpshooter. The study identifies and systematizes a range of comic strategies, from everyday humor and comradeship-based irony to more complex forms of irony marked by semantic ambiguity and an underlying tragic dimension. The findings demonstrate that the comic performs a multifaceted function in the directors' artistic systems, serving simultaneously as a means of character construction, a mode of structuring interpersonal relations, and a vehicle for expressing the authorial interpretation of social reality.

Keywords: comic, humor, irony, Russian cinema, authorial poetics, characterization, heroic image

For citation: Melnikova S. I., Khanchadarova A. M. The comic in authorial poetics and characterization in Russian cinema: Sergei Gerasimov and Stanislav Govorukhin. *Film culture*. 2026; 3: 34–44. (In Russ.).

Юмор как форма комического проявления является ключевой категорией художественного мышления, выполняющей важную функцию в анализе и интерпретации литературных и кинематографических произведений. Он позволяет выявить не только жанровые, но и стилистические особенности, а также глубже осмыслить поэтику автора. В кинематографе юмор выполняет не только развлекательную функцию, но и служит важным инструментом психологической характеристики персонажей, средством драматургической разрядки и инструментом социально-нравственного осмысления реальности.

Художественные системы С. А. Герасимова и С. С. Говорухина представляют собой показательный материал для анализа функциональной специфики комического в кинематографическом дискурсе. Несмотря на существенные различия в творческих методах, эстетических установках и историко-культурной детерминации их творчества в произведениях обоих режиссеров комическое интегрировано в структуру драматического повествования не как периферийный, но как структурообразующий элемент. Его включение в нарративную ткань обеспечивает экспликацию бытовых, повседневных и экзистенциальных характеристик персонажей и изображаемых ситуаций, что способствует возрастанию психологической достоверности образов и формированию эффекта эмпатического сближения зрителя с экранным героем.

Однако сходство функций комического в рассматриваемых системах не предполагает тождества авторских стратегий его реализации. В кинематографе С. А. Герасимова комическое преимущественно выполняет функцию гуманизации героического образа и конструирования атмосферы человеческой близости, актуализируя ценностный потенциал коллективистской этики. В творчестве С. С. Говорухина, по мере эволюции режиссерского почерка, комическое все более отчетливо трансформируется в инструмент нравственной и социально-критической рефлексии, приобретая дискурсивные черты, сближающие его с сатирической и публицистической модальностью.

В обоих случаях комическое концептуализируется как специфический способ когнитивно-эстетического осмысления действительности, эксплицирующий противоречия между нормативными установками и их фактическими отклонениями за счет актуализации оппозиционных структур и семантических несоответствий. Базовой характеристикой комического при этом выступает принцип противопоставления, обусловливающий его выразительный потенциал в рамках авторской поэтики.

В работе А. Бергсона «Смех» [1] комическое интерпретируется как эффект вторжения механистического, автоматизированного начала в органическую динамику человеческого поведения. Данная трактовка позволяет рассматривать юмор в качестве инструмента критического дистанцирования субъекта от наблюдаемой реальности и одновременно – механизма социального контроля. Подход Бергсона акцентирует рационально-структурный аспект комического, что обладает существенной методологической ценностью при анализе кинематографических образов и нарративных ситуаций.

В концепции М. М. Бахтина [2] комическое обретает иную парадигму осмысления, коррелирующую с категорией диалога и феноменологией народно-смеховой культуры. Согласно Бахтину, смех функционирует как универсальный механизм деконструкции догматизма и иерархических структур, подрывая монологичность официального дискурса. Несмотря на то что концепция карнавального смеха преимущественно экстраполируется на литературно-культурные практики Средневековья и Ренессанса, ее методологический ресурс релевантен и для анализа кинематографа: в нем юмористические и иронические элементы способны выступать в роли имплицитной формы сопротивления идеологическим и жанровым канонам.

С позиций семиотической теории художественного текста, разработанной Ю. М. Лотманом [3], комическое детерминируется столкновением разнородных знаковых систем и конфликтом смысловых кодов. В кинематографе, выступающем как синтетическая художественная форма, данный феномен приобретает особую экспрессивность. Комический эффект в кинодискурсе зачастую конструируется посредством деструкции ожидаемых семантических корреляций между визуальными образами, вербальными компонентами и интонационно-паралингвистическими средствами, что порождает эффект семантического сдвига. Последний выступает значимым маркером для реконструкции и интерпретации авторской интенции.

Анализ комического как элемента авторской поэтики требует четкого типологического разграничения его форм. Юмор взаимодействует с реципиентом на эмпатийном уровне, сохраняя или усиливая позитивную модальность отношения к объекту. Ирония, напротив, конституирует дистанцию между субъектом высказывания и объектом, позволяя эксплицировать противоречия без прямой оценочности и эксплицитного осуждения. Сатира реализуется как инструмент обличения социальных и нравственных деформаций, использующий острую критическую интенцию. Совокупность данных форм образует многоуровневую систему смысловых акцентов, способствующую реконструкции авторской интенции. Именно дифференцированное соотношение этих форм в произведениях рассматриваемых режиссеров позволяет проследить эволюцию функций комического – от преимущественно гуманизирующей к критико-проблематизирующей.

Рассмотрение юмора в контексте авторской поэтики предполагает его осмысление как устойчивого художественного приема, репрезентирующего мировоззренческую позицию режиссера и специфику его коммуникативной стратегии по отношению к зрителю.

В рамках данного подхода комическое подлежит анализу в корреляции с системой образов, драматургической структурой и общей интонационной организацией фильма. Это позволяет установить, каким образом один и тот же прием способен модифицировать свою функциональную нагрузку в зависимости от художественного контекста.

Комическое не деструктирует серьезности повествования, а функционирует как его имманентный элемент, сообщающий произведению многослойность и смысловую объемность. Оно выступает значимым инструментом характерологии персонажей, актуализируя многомерность сконструированной реальности и обеспечивая достоверность экранных событий. В художественной системе С. А. Герасимова комическое способствует интеграции героического образа с бытовыми и психологическими деталями, в результате чего персонаж обретает качество живого человеческого присутствия.

Для кинематографа С. А. Герасимова устойчиво значимой является тема народной культуры, находящая воплощение на уровне сюжетной основы: режиссер обращается к репрезентации жизни простых людей, героизация которых осуществляется посредством тонко выстроенной поэтики. Наиболее концентрированным выражением народной культуры в данных фильмах выступает именно комическое – оно репрезентировано в речевой манере персонажей, характере их бытового обихода и способах рефлексии. Анализ роли комического позволяет рассматривать бытовую среду в фильмах режиссера не как фоновый элемент действия, а как существенный компонент характеристики героя.

Согласно концепции филолога и фольклориста В. Я. Проппа [4], комическое представляет собой «разоблачающее смеховое сознание» – субъект смеется, осознавая скрытые недостатки объекта. Комическое конструируется на сопоставлении противоположностей и генерируемом посредством этого сопоставления несоответствии, которое и порождает смеховую реакцию. Данная трактовка комического отчетливо проявляется в структуре социального взаимодействия. В фильмах С. А. Герасимова героями становятся представители различных социальных и профессиональных групп: преуспевающий журналист Юрий Алябьев («Журналист», 1967), учитель Степан Иванович, вернувшийся в родное село («Учитель», 1939), молодые полярники («Семеро смелых», 1936). Даже в рамках экранизаций – «Тихий Дон» (1957), «Лев Толстой» (1984) – режиссер уделял значительное внимание бытовым деталям. Так, в фильме «Тихий Дон» бытовые сцены жизни казачества нередко содержат комические включения. Безусловно, первоисточником выступает роман М. А. Шолохова, однако вклад режиссера в интерпретацию не может быть редуцирован: С. А. Герасимов не только сохранил, но в ряде случаев намеренно акцентировал сцены, в которых персонажи смеются, шутят и иронизируют. Это проявляется как в первой сцене диалога Аксиньи и Григория, где героиня подшучивает над неженатым мужчиной, так и в сцене, следующей за дракой, в которой приезжий говорит о родстве русских и казаков, а те в свою очередь открещиваются от его утверждений. Таким образом, комическое в бытовом контексте становится одним из способов репрезентации специфики среды и характера межперсонажных отношений.

Исследование комического в структуре образа героя в фильмах С. А. Герасимова способствует более глубокому пониманию художественного метода режиссера и специфики его поэтики. Анализ комической составляющей образа позволяет реконструировать психологический портрет персонажа и в полной мере осмыслить его драматическую природу.

Кинематограф С. А. Герасимова тематически ориентирован на проблематику героизма, коллективной сплоченности, нравственного выбора и ответственности. Режиссеру свойственно пристальное внимание к внутреннему миру героя и вектору его развития. Несмотря на серьезность сюжетообразующих тем комическое активно используется как средство конструирования многомерности повествования.

В фильме «Семеро смелых» (1936) комическое функционирует преимущественно в сценах бытового взаимодействия героев – в замкнутом пространстве жилища или в ситуациях тренировочной подготовки. Молодые полярники обмениваются колкостями и взаимными подшучиваниями, что создает эффект спонтанной, импровизационной коммуникации, производящей впечатление документальной достоверности: реципиент воспринимает диалоги так, будто камера фиксировала происходящее помимо сценарной заданности.

Молодые профессионалы предстают не исключительно в героико-романтическом модусе покорителей Севера, готовых прийти на помощь коренному населению, спасти товарища ценой собственной жизни или рисковать собой ради поиска пропавших коллег, но и как личности, не утратившие юношеского максимализма и импульсивности. Персонаж Пётр Молибога (в исполнении П. Алейникова) в начале фильма демонстрирует досаду в связи с перспективой откомандирования со станции несмотря на неоднократные попытки попасть на зимовку. Товарищи подвергают его ироническим проверкам, оценивая готовность и квалификацию; молодой человек, при всей серьезности отношения к делу, парирует в ответ. Комическое возникает в диалогической структуре, достоверно воплощающей жизнерадостный темперамент молодежной среды.

В разговорах, касающихся бытовых, лишенных драматического напряжения аспектов, нередко рождается веселая интонация. Аналогичная легкая комическая перекличка наблюдается в более поздних сценах с тем же персонажем, уже выступающим в роли повара полярной станции: он поддерживает атмосферу беззаботности иронической манерой отвечать на вопросы о завтраке и участвовать в обсуждении рабочих планов группы.

Бытовое комическое в фильме поддерживается контрастом с серьезностью коллективной цели. На фоне отважной миссии освоения Арктики бытовые взаимодействия сообщают повествованию воздух и легкость. Это особенно значимо, поскольку фильм С. А. Герасимова посвящен молодым людям, а молодость вне пространства повседневной свободы и неформальной коммуникации утрачивает психологическую валидность. Бытовой юмор в данном случае выполняет функцию сохранения возрастной и психологической достоверности образа, не редуцируя при этом героического содержания картины.

В фильме «Молодая гвардия» (1948) комические элементы связаны преимущественно с образом молодости. На ранних этапах повествования персонажи подшучивают друг над другом, демонстрируя непринужденность и эмоциональную непосредственность. Подобное поведение, безусловно релевантное возрастной психологии, способствует очеловечиванию образов. Эти сцены актуализируют легкость юности, которая образует контраст с последующими трагическими событиями фильма.

Персонажи нередко прибегают к ироническим репликам в ответ на вопросы товарищей. Например, в эпизоде с поджогом штаба у Сергея Тюленина (в исполнении С. Гурзо) спрашивают: «Ты думаешь, поджог?» – герой отвечает: «Да уж не само загорелось». Именно ироническая интонация позволяет зрителям проникнуться характером персонажа, эксплицируя его индивидуальные черты.

Драматические эпизоды оказывают особенно интенсивное воздействие на аудиторию, поскольку к этому моменту зритель получает сформированное представление о герое, воспринимая его как близкого. Знакомясь с персонажами в разнообразных бытовых ситуациях, наблюдая их манеру поведения и характер, реципиент получает возможность глубже проникнуть в эмоциональный опыт героя, переживающего драматические события, и в полной мере оценить сложность и многомерность его чувств.

Таким образом, комические элементы в фильмах выполняют не столько развлекательную, сколько конструктивную функцию, формируя психологическую картину восприятия. Интеграция комического в героический образ способствует его гуманизации и повышению убедительности для зрителя. Именно эта гуманизирующая функция выступает одним из наиболее устойчивых признаков использования комического в художественной системе С. А. Герасимова.

Режиссер не конструирует героя как абсолютный идеал: он формирует многомерный образ. Персонажи в его картинах не всегда действуют безошибочно, а в моменты опасности способны проявить человеческую слабость, страх. Как известно, со страхом традиционно принято бороться посредством смеха, и в фильмах С. А. Герасимова герои, преодолевая трудности, прибегают к бытовому юмору как средству разрядки ситуации, предоставляя себе и товарищам возможность психологической паузы. Так, в фильме «Учитель» (1939), где главный герой возвращается в родное село, чтобы просвещать местных жителей, комическое конструируется на дихотомии двух миров – столичного образования и деревенского уклада. Это раскрывается в сцене, где герой включает зарубежную музыку для своей семьи, а отец резюмирует: «Ведь кто поет-то, мать? Сказано: поют негры. Ну, а какая у негра может быть жизнь? Известно – жизнь у негров хреновая».

Рассмотрение юмора в контексте авторской поэтики предполагает его осмысление как устойчивого художественного приема, репрезентирующего мировоззренческую позицию режиссера и специфику его коммуникативной стратегии по отношению к зрителю. Если у С. А. Герасимова комическое преимущественно участвует в гуманизации героя и конструировании бытовой достоверности, то в творчестве С. С. Говорухина оно постепенно обретает более сложную функциональную нагрузку, связанную с углублением проблемы образа человека и его отношений с социумом.

Ранний этап творчества С. С. Говорухина характеризуется формированием авторской поэтики, в которой юмор занимает место средства художественной выразительности и психологической достоверности. Комическое начало не носит самостоятельного характера, а способствует раскрытию образов персонажей, выполняя функцию эмоциональной разрядки. В этом отношении раннее творчество режиссера продолжает метод, близкий С. А. Герасимову, – включение комического в драматическое повествование, однако уже на данном этапе юмор интегрируется в формирование индивидуальной авторской выразительности.

В фильме «Вертикаль» (1967) юмор генерируется в диалогах альпинистов и носит характер товарищеской иронии. В эпизодах подготовки к восхождению герои обмениваются шутливыми репликами, иронизируя над бытовыми трудностями и собственным физическим состоянием. Эти комические элементы не отвлекают от драматического напряжения, а, напротив, акцентируют серьезность предстоящего испытания, создавая контрапункт между внешней легкостью коммуникации и объективной опасностью ситуации.

Юмор наиболее ярко манифестируется в сценах восхождения, где иронические реплики героев звучат в экстремальных условиях. В моменты критических ситуаций персонажи прибегают к шуткам как форме психологической саморегуляции, что позволяет им сохранять самообладание и поддерживать моральный дух группы. В данном случае юмор выполняет компенсаторную функцию, сближаясь с бергсоновской трактовкой социальной роли смеха как средства поддержания устойчивости человеческого поведения.

Режиссер не стремится воплощать трагическое начало сюжета за счет комических включений. Напротив, юмор в «Вертикали» служит подтверждением хрупкости существования перед лицом стихии и интенсифицирует драматическое восприятие происходящего. Комическое выполняет функцию «очеловечивания» героев, позволяя зрителю воспринимать их не как абстрактные героические фигуры, а как живых людей с присущими им слабостями и чувством самоиронии. В этом отношении «Вертикаль» представляет собой значимую точку сопоставления с художественной системой С. А. Герасимова: коллективный юмор здесь по-прежнему объединяет героев и поддерживает атмосферу человеческой близости.

В телевизионном сериале «Место встречи изменить нельзя» (1979) комическое обретает форму иронической модуляции повествования. Данная ирония охватывает не только образ Жеглова в исполнении В. Высоцкого, но и весь контекст следствия, конструируя многослойность восприятия, в которой комическое неразрывно переплетается с трагическим. Ирония выполняет ключевую роль в драматургической структуре повествования, выступая не только как средство эмоциональной разрядки, но и как существенный инструмент авторской поэтики. Именно в данном произведении происходит значимый функциональный сдвиг: комическое перестает служить исключительно средством поддержания психологического равновесия и начинает активно конституировать нравственную перспективу повествования.

Если в «Вертикали» комическое носит преимущественно коллективный и гуманистический характер, репрезентируя образ сплоченности персонажей в экстремальных условиях, то в сериале «Место встречи изменить нельзя» оно приобретает более персонализированную и амбивалентную форму, контрастирующую с драматическим контекстом событий благодаря многогранному и неоднозначному образу Жеглова. Несмотря на высокий профессиональный статус и авторитет Жеглов, обладая ярким и противоречивым характером, а также применяя спорные методы работы, выступает инициатором комических ситуаций и поощряет определенную степень вольности во взаимодействии с криминальным миром. Благодаря этому приему комическое придает поэтическую окраску событиям, связанным с проблематикой закона, справедливости и допустимости моральных компромиссов.

Знаменитый эпизод с «кошельком», в котором Жеглов сознательно подбрасывает улику подозреваемому, доказывает данный тезис с наибольшей наглядностью. С внешней стороны ситуация подана в легкой, почти небрежной интонации героя; его реплики конструируются в форме шутливых замечаний, что редуцирует драматизм происходящего. Однако именно эта интонационная легкость порождает сложный семантический эффект, направленный на экспликацию нравственного подтекста. Комическое в данном случае возникает на уровне речевого оформления: спокойный, ироничный тон вступает в явное противоречие с серьезностью и этической проблематичностью поступка.

В семиотическом контексте, согласно концепции Ю. М. Лотмана [3], происходит столкновение двух кодов – кода героико-детективного повествования и кода правовой нормы. Нарушение зрительских ожиданий, выступающее одним из ключевых механизмов генерации комического, одновременно порождает внутреннее напряжение текста, интенсифицируя его философскую глубину.

Анализ иронической природы образа Жеглова позволяет обратиться к концепции смеха, предложенной М. М. Бахтиным. В работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» исследователь утверждает, что смех разрушает страх и благоговение перед миром, превращая его в объект свободного и трезвого анализа. В контексте фильма данная мысль обретает особую значимость: ироническая манера Жеглова действительно снимает ореол неприкосновенности как с преступного мира, так и с самой правоохранительной системы. Однако этот же смех разрушает и иллюзию безусловной правоты героя, трансформируя его в объект критического восприятия.

Бахтин также указывает на амбивалентную природу смеха, которая «одновременно отрицает и утверждает, хоронит и возрождает» [2, с. 12]. Подобная амбивалентность отчетливо манифестируется в эпизоде с «кошельком»: ироничная интонация героя маскирует серьезность нравственного нарушения, но одновременно акцентирует его, поскольку реципиент ощущает несоответствие между формой и содержанием действия. Смеховая интонация в данном случае не нейтрализует проблему, а интенсифицирует ее философскую остроту.

Не менее показателен характер допросов, в которых Жеглов использует иронию как средство психологического давления. Его остроумные реплики, построенные на игре слов и интонационном доминировании, создают эффект интеллектуального превосходства. С позиций концепции диалогичности М. М. Бахтина, речь Жеглова стремится к монологизации: он не вступает в равноправный диалог, а подчиняет собеседника собственной логике. Однако комический элемент, присутствующий в данных сценах, препятствует окончательному утверждению монологической позиции, деструктируя однозначность авторитарного высказывания и открывая пространство для сомнения и критической оценки.

С точки зрения Бахтина, смех обладает способностью выявлять относительность любой власти и любой окончательной истины. В фильме ирония Жеглова одновременно интенсифицирует его харизматичность и подтачивает ее, поскольку зритель начинает осознавать рассогласование между формой и содержанием его действий. Комическое не обесценивает героя, но делает его внутренне противоречивым, что существенно усложняет нравственную структуру произведения.

Кроме того, в фильме присутствуют элементы ситуационного юмора, связанные с взаимодействием сотрудников МУРа. Данные сцены создают эффект «бытовой достоверности», редуцируя пафос криминального сюжета. Согласно Лотману, подобное снижение высокого жанрового регистра за счет включения разговорной, повседневной интонации формирует дополнительный семиотический слой, благодаря которому фильм выходит за рамки чисто жанрового детектива и приобретает черты социально-психологической драмы.

Таким образом, в сериале «Место встречи изменить нельзя» юмор перестает выполнять функцию исключительно эмоциональной разрядки и становится структурным компонентом авторской поэтики.

Амбивалентность комического, выявленная в данном фильме, свидетельствует о постепенном усложнении авторской поэтики С. С. Говорухина. Если в раннем творчестве юмор выполнял преимущественно гуманистически-консолидирующую функцию, то здесь он становится инструментом нравственного анализа и источником внутреннего смыслового напряжения. Комическое уже не столько объединяет, сколько влияет на проблематику фильма.

Эта трансформация подготавливает переход к позднему периоду творчества режиссера, в котором юмор постепенно утрачивает компенсаторную мягкость и сближается с формами иронии, граничащей с трагическим. В последующих работах Говорухина комическое все реже выступает как средство разрядки и все чаще – как способ выявления социальной деформации и нравственного кризиса. Данная тенденция получает дальнейшее развитие в фильме «Ворошиловский стрелок» (1999), где комическое сохраняется лишь в виде иронических интонаций, утрачивая смеховую природу и приобретая трагический оттенок.

В период позднего творчества С. С. Говорухина комическое претерпевает значительную трансформацию, отходя от функции эмоциональной разрядки и обретая форму трагической иронии, что наиболее ярко манифестируется в фильме «Ворошиловский стрелок». Анализ сцены общения главного героя с представителями правоохранительных органов после совершенного им самосуда позволяет выявить ключевые особенности этого нового подхода к комическому. Интонация героя представляется спокойной и даже бытовой, однако за этой внешней оболочкой скрывается горькая ирония, интенсифицирующая ощущение надлома. Контраст между простотой речевой формы и тяжестью содеянного создает парадоксальное напряжение: форма остается сдержанной и обыденной, а содержание наполняется глубоким трагизмом. Если у С. А. Герасимова и раннего Говорухина бытовая интонация возвращала драматическое действие к повседневному человеческому опыту, то здесь она, напротив, акцентирует разрыв между обыденностью речи и тяжестью происходящего.

Сцены, изображающие молодых преступников, на первый взгляд могут восприниматься как наполненные бытовым юмором, проявляющимся в их пренебрежительно-ироничном общении. Однако режиссер намеренно лишает эти сцены комической сути, обнажая нравственную пустоту персонажей. В данном контексте юмор выполняет функцию социальной критики, являя девиантные ценностные ориентиры социума и акцентируя кризис моральных норм.

Трагический характер комического также проявляется в сценах бюрократического бездействия. Речи персонажей, носящие формальный и канцелярский характер, контрастируют с трагичностью ситуации, создавая эффект трагического абсурда. Язык закона оказывается не способен описать человеческую катастрофу безнравственности, что порождает специфический комический эффект, основанный на конфликте институционального и этического кодов.

Таким образом, в позднем творчестве С. С. Говорухина юмор перестает выполнять функцию эмоциональной разрядки и, напротив, интенсифицирует остроту ситуации. Ирония становится подтекстом социального распада, облачаясь в трагическое описание

безнравственности. Комическое в данном контексте минимизировано и балансирует на грани с трагическим, усиливая обличительный подтекст и актуализируя критический взгляд режиссера на современное общество.

Анализ комического в творчестве С. С. Говорухина позволяет заключить, что юмор является не только важным структурным элементом его поэтики, но и ключевым инструментом выражения философских воззрений на природу социума и человеческой сущности. В сопоставлении с художественной системой С. А. Герасимова становится очевидным, что изменение функций комического детерминировано не только жанровой спецификой отдельных фильмов, но и принципиальным различием авторских способов осмысления героя и окружающей его действительности.

Сопоставление творчества С. А. Герасимова и С. С. Говорухина позволяет выделить как общие черты, так и принципиальные различия в использовании комического. В обоих случаях комическое интегрировано в драматургическую структуру произведения и взаимодействует с проблематикой. Оно возникает в речевых практиках, бытовых ситуациях, межличностных отношениях и в контрасте между ожидаемым и актуально происходящим. У обоих режиссеров оно также препятствует однозначной типологизации персонажа, позволяя рассматривать его в пространстве повседневности и системы межличностных отношений.

В художественной системе С. А. Герасимова реализуется преимущественно гуманистическая модель комического, функционально ориентированная на конструирование психологической достоверности героического образа. Юмор в данном контексте обеспечивает интеграцию персонажа в пространство повседневности, эксплицируя его слабости и непосредственность и репрезентируя коллектив как сферу подлинно человеческого общения. Существенную роль играет контраст между серьезностью сюжетообразующей цели и легкостью бытового поведения, благодаря которому героическое обретает конкретно-человеческое измерение, не редуцируясь при этом до плоского нормативного идеала. Таким образом, комическое у С. А. Герасимова выполняет функцию гуманизации героя, сохраняя и укрепляя ценностный потенциал драматического повествования.

В творчестве С. С. Говорухина данная модель претерпевает поэтапную трансформацию, отражающую эволюцию авторской поэтики режиссера. В «Вертикали» (1967) комическое сохраняет функциональную близость герасимовской парадигме: коллективный юмор консолидирует персонажей и обеспечивает их психологическую устойчивость в экстремальных условиях. В сериале «Место встречи изменить нельзя» (1979) ирония приобретает амбивалентный характер, становясь инструментом углубления образа героя и деконструкции нравственных оснований его поступков; комическое переходит из плоскости гуманизации в плоскость нравственно-аналитическую. Наконец, в «Ворошиловском стрелке» (1999) комическое максимально сближается с трагическим, трансформируясь в форму трагической иронии и выступая средством выявления социальной и нравственной деформации действительности.

Сопоставление двух художественных систем демонстрирует, что эволюция функций комического в отечественном кинематографе второй половины XX века отражает более широкую тенденцию – переход от гуманистически-утверждающей парадигмы к проблематизирующей и критической. Если у С. А. Герасимова комическое служит средством утверждения человеческой ценности героя в его связи с коллективом

и повседневностью, то у С. С. Говорухина оно постепенно становится инструментом философско-нравственного анализа, обнажающим противоречия между нормой и девиацией, гуманизмом и абсурдом, героизмом и его этической несостоятельностью. Тем самым комическое раскрывается не как периферийный элемент поэтики, а как структурообразующий фактор, способный конституировать смысловой горизонт произведения и определять модальность авторского высказывания.

Список источников

1. *Бергсон А.* Смех: Эссе о значении комического. М.: Искусство, 1992. 127 с.
2. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
3. *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973. 138 с.
4. *Пропп В. Я.* Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. М.: Лабиринт, 1999. 285 с.

Статья поступила в редакцию 08.09.2026;
одобрена после рецензирования 11.09.2026;
принята к публикации 14.09.2026.

The article was submitted 08.09.2026;
approved after reviewing 11.09.2026;
accepted for publication 14.09.2026.

Информация об авторах:

С. И. Мельникова – доктор искусствоведения, профессор кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.

А. М. Ханчадарова – аспирант кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.

Information about the Authors:

S. I. Melnikova – PhD in Art Studies, professor of the Department of Drama and Film Studies at the St. Petersburg State University of Film and Television.

A. M. Khanchadarova – graduate student of the Department of Drama and Film Studies at the St. Petersburg State University of Film and Television.

Научная статья
УДК 791.43

ВИЗУАЛЬНЫЙ ЯЗЫК ФИЛЬМА «ТЕКСТ» КАК ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ КАРТИНЫ МИРА СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ

Гордей Михайлович Мурашко

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК)
Москва, Россия

muraschkogordei@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена анализу визуального языка фильма «Текст» (2019, реж. К. Шипенко) как инструмента формирования картины мира современной молодежи. На материале фильма исследуются приемы достижения художественной достоверности: цветовое и световое решения кадра, эстетика экрана смартфона, ручная камера, документальная манера съемки, актерская игра. Показано, что визуальная достоверность позволяет зрителю пережить события вместе с героем и самостоятельно осмыслить механизмы вовлечения в противоправную деятельность, что определяет профилактический потенциал фильма для молодежной аудитории.

Ключевые слова: анализ фильма, визуальный язык кино, художественная достоверность, формирование картины мира, воспитание молодежи, воспитательный потенциал кинематографа, фильм «Текст»

Для цитирования: Мурашко Г. М. Визуальный язык фильма «Текст» как инструмент формирования картины мира современной молодежи // КиноКультура. – 2026. – № 3. – С. 45–57.

Original article

THE VISUAL LANGUAGE OF THE FILM “TEXT” AS A TOOL FOR SHAPING THE WORLDVIEW OF MODERN YOUNG PEOPLE

Gordey Mikhailovich Murashko

All-Russian State University of Cinematography named after S. A. Gerasimov (VGIK), Moscow, Russia

muraschkogordei@yandex.ru

Abstract. This article analyzes the visual language of the film “Text” (2019, directed by K. Shipenko) as a tool for shaping the worldview of modern youth. Using the film as a basis, techniques for achieving artistic authenticity are explored: color and lighting, smartphone screen aesthetics, handheld camera, documentary-style filming, and acting. It is shown that visual authenticity allows the viewer to relive the events with the protagonist and independently understand the mechanisms of involvement in illegal activity, which determines the film’s preventative potential for young audiences.

Keywords: film analysis, visual language of cinema, artistic authenticity, worldview formation, youth education, educational potential of cinema, film “Text”

For citation: Murashko G. M. The visual language of the film “Text” as a tool for shaping the worldview of modern young people. *Film culture*. 2026; 3: 45–57. (In Russ.).

© Мурашко Г. М., 2026

В процессе взросления у молодых людей формируется собственная картина мира, которая является основой для организации жизнедеятельности [1]. Картина мира – это совокупность представлений человека о реальности, личная модель общества [2]. Она включает в себя убеждения, знания о природе, обществе, формируется под влиянием культуры, образования, личного опыта, традиций, окружения и определяет то, как человек понимает и оценивает происходящие события. Весомый вклад в разработку научно-теоретических основ проблемы исследования картины мира внесли А. Н. Леонтьев [3, с. 253; 4], А. В. Петровский [5, с. 113], С. Л. Рубинштейн [6], В. В. Петухов [7, с. 13] и др.

Если раньше картина мира формировалась в большей степени в процессе воспитания и образования, то сегодня существенную роль в этом процессе играет цифровая медиасреда. Она превратилась в основную площадку социализации, формирования идентичности и принятия решений современной молодежи. Глобальной проблемой настоящего времени стало втягивание в противоправную деятельность подростков и молодежи посредством подмены картины мира [8]. Если при реальном общении авторитет взрослых оставался безусловным, срабатывали традиционные механизмы защиты, такие как семейный контроль, школьные профилактические беседы, государственные инструкции, то при общении в виртуальном пространстве механизмы защиты от втягивания молодежи в противоправную деятельность становятся неэффективны.

Эта насущная проблема не может быть решена через запугивание, запреты или попытки изолировать молодежь от Интернета. Требуется переход к организации такой среды, в которой молодой человек учится самостоятельно осмысливать риски, выстраивать доверительные связи и понимать последствия своих действий в сложной социальной системе. Выстраивая такую среду, важно учитывать особенности восприятия информации представителями поколений Z и Альфа. Исследователи отмечают у этой аудитории такие свойства, как клиповое мышление, преобладание визуальных каналов получения информации, сокращение времени удержания внимания на одном объекте по сравнению с предыдущими поколениями [9, с. 50].

Экранные искусства, конкурируя с соцсетями, по-прежнему остаются медиасредой, востребованной молодежью. По данным ВЦИОМ, молодежь в возрасте 18–24 лет в 29 % случаев является активными TV-зрителями, среди молодежи в возрасте 25–34 лет эта доля возрастает до 50 % [10, с. 39]. Также молодежь является основной аудиторией кинотеатров [11, с. 420]. Средний возраст посетителя кинозалов составляет 28 лет [12, с. 107]. Кино можно по праву считать самым массовым видом искусства нашего времени, оно доступно широкой аудитории независимо от места проживания, возраста и уровня образования зрителя. Благодаря развитию цифровых технологий фильмы стали неотъемлемой частью повседневной жизни. При этом функция кино не сводится только к развлечению, оно обладает значительным просветительским потенциалом. Особенно важной представляется его роль в формировании картины мира молодого поколения. Через экранные образы, сюжеты и ценностные установки кинематограф участвует в становлении мировоззрения, нравственных ориентиров и представлений о социальной действительности у молодых зрителей.

Целью настоящей статьи является анализ визуального языка фильма «Текст» (2019, реж. К. Шипенко, сцен. Д. Глуховского (признан в РФ иностранным агентом) по его одноименному роману, художник-постановщик Анна Козлова, оператор Андрей Иванов) как средства формирования картины мира молодежной аудитории. Фильм «Текст» представляет собой одно из наиболее значимых явлений российского авторского кино

последнего десятилетия. В основе исследования лежит комплексный методологический подход, включающий в себя визуальный, интертекстуальный элементы анализа, нарративный анализ для изучения феномена «подмены картины мира», семиотический разбор визуальных символов.

Теоретико-методологической базой работы послужили труды ученых-киноведов: З. Кракауэра [13, с. 119], Д. Бордуэлла [14], Ж. Делёза [15], Л. Деллюка [16], Р. Брессона [17], Ю. М. Лотмана [18], а также современных исследователей экранной культуры [19; 20, с. 143; 21; 24, с. 91,].

«Текст» стал одним из первых российских фильмов, разработавших эстетику экрана смартфона как самостоятельного кинематографического пространства. В эпоху цифровизации, когда экран гаджета стал главным окном в мир для миллионов людей, анализ того, как кино осваивает эту новую реальность, имеет не только теоретическое, но и практическое значение для развития отечественного кинематографа. Мировые режиссеры ранее уже обращались к этой теме. Зарождение эпохи социального виртуального пространства отражено в фильме Дэвида Финчера «Социальная сеть» (2010). Тому, как цифровой контент может повлиять на жизнь подростка, посвящены такие фильмы, как «Убрать из друзей» (2015, Леван Габриадзе), «Нерв» (2016, Генри Джуст, Эриель Шульман), «Идеальные незнакомцы» (2017, Алекс Де ла Иглесиа), «Восьмой класс» (2018, Бо Бёрнэм), «Мейнстрим» (2020, Джиа Коппола) и др. На российском экране эта проблема освещается впервые именно в фильме «Текст».

«Текст» исследует цифровую повседневность как новую форму человеческого опыта, в которой границы между реальностью и ее экранной репрезентацией становятся все более проницаемыми. «Текст» представляет собой значимое высказывание о современной российской действительности, когда система социальных ошибок и институциональных провокаций способна превратить жертву произвола в убийцу, а затем в двойника собственного палача. Актуальность обращения к данному материалу обусловлена резонансом с картиной мира современной молодежи, которая формируется в условиях тотальной цифровизации повседневности.

Визуальная стратегия фильма, говорящая на понятном молодой аудитории языке экрана смартфона, определяет его педагогический и мировоззренческий потенциал. В кинофильме не просто фиксируется драма отдельного человека, а предлагается нравственный выбор. Показано, как можно сохранить человеческое достоинство в ситуации предельного давления системы, а также, сделав выводы, не попадать в подобные обстоятельства.

Одной из важных особенностей кинематографа как искусства является его способность вовлекать зрителя в просмотр за счет идентификации с героями фильма. Благодаря механизму идентификации молодые зрители «Текста» отождествляют себя с главным героем, бессознательно переносят на себя черты, мотивы и переживания экранного персонажа, начинают переживать его эмоции и словно сами проживают историю главного героя Ильи Горюнова [22, с. 487].

Специфика визуального языка фильма «Текст» заключается в том, что средствами художественной выразительности достигается достоверность, вызывающая полное доверие зрителя к происходящему на экране. Режиссер отказывается от декоративности изображения в пользу приемов, сближающих кинематографическое повествование

с документальной эстетикой: ручная камера, естественное освещение, узнаваемые городские локации, минимум монтажных эффектов. Такое построение фильма снимает дистанцию между зрителем и экранным действием, происходящее воспринимается не как условность, а как непосредственно наблюдаемая реальность. В результате художественный вымысел обретает статус действительности. Это усиливает эмоциональное вовлечение аудитории и повышает влияние фильма на формирование зрительских установок и оценок. Какими же средствами достигается достоверность в фильме?

Важную роль в формировании визуального образа фильма играют семантика цвета [23, с. 417; 24, с. 92] и световое решение [25, с. 95], напрямую влияющие на восприятие фильма зрителем. Механизм восприятия кинофильма был изучен в работах Дэвида Бордуэлла. Особенности восприятия он изобразил в виде диаграммы [19, с. 120], в нижней части которой находится «восприятие» (perception) (рис. 1). К нему относятся действия, которые зритель выполняет бессознательно: например, фиксация длины цветовой волны, различение объектов, звуков, речи и т. д. [26, с. 2]. Из кинестетических ощущений, или «чувственного» материала, бессознательно создается «образ» [27, с. 19]. В верхней части диаграммы располагается сознательное «присвоение» (appropriation), обусловленное доносимым материалом и основанное на мировоззрении. В середине – понимание (comprehension), которое зависит от фактов и концепций.

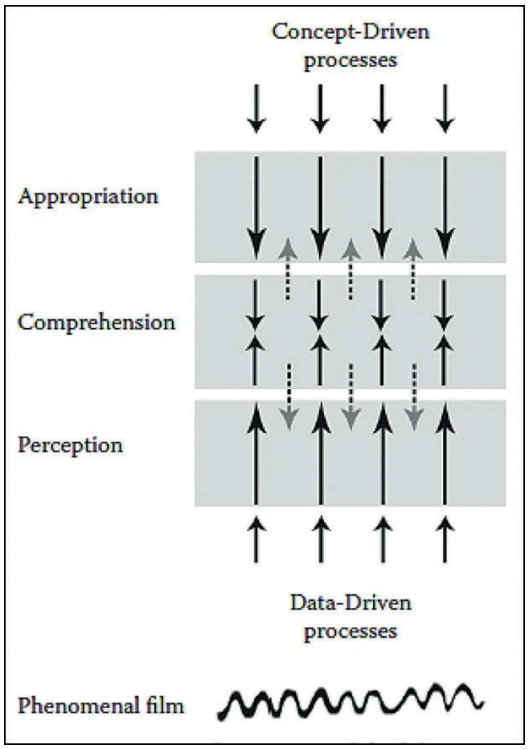


Рис. 1. Диаграмма восприятия кинофильма, разработанная Дэвидом Бордуэллом [19]

Таким образом, человек обрабатывает звук и изображение раньше, чем успевает их осмыслить, на физиологическом уровне. Из сенсорного материала бессознательно складывается первый образ увиденного на экране. Получается, что настроение фильма формируется не тогда, когда зритель начинает разбираться в сюжете, а уже на этапе чувственного восприятия, минуя сознательный контроль.

Уже в первых кадрах фильм декларирует свою цветовую философию. Москва Ильи Горюнова лишена цвета почти полностью: серые панельные дома, серый асфальт, серые лица. Преобладание холодных сине-серых тонов в колорите пейзажа, улицах ночного города, тюремных стенах, – это не натурализм, это намеренное хроматическое обеднение (рис. 2). Художники, работавшие над фильмом, сознательно убрали из цветовой палитры городских кадров теплые тона, оставив цвета в диапазоне от пепла до ржавчины. Холодная цветовая гамма формирует настроение зрителя. Эти цвета подчеркивают отчужденность героя от мира, в котором он оказался чужим.

Это одна из важнейших функций цветовой драматургии: колористическое решение способствует созданию нужной атмосферы фильма, оказывая на зрителя сильное эстетическое и эмоциональное воздействие.

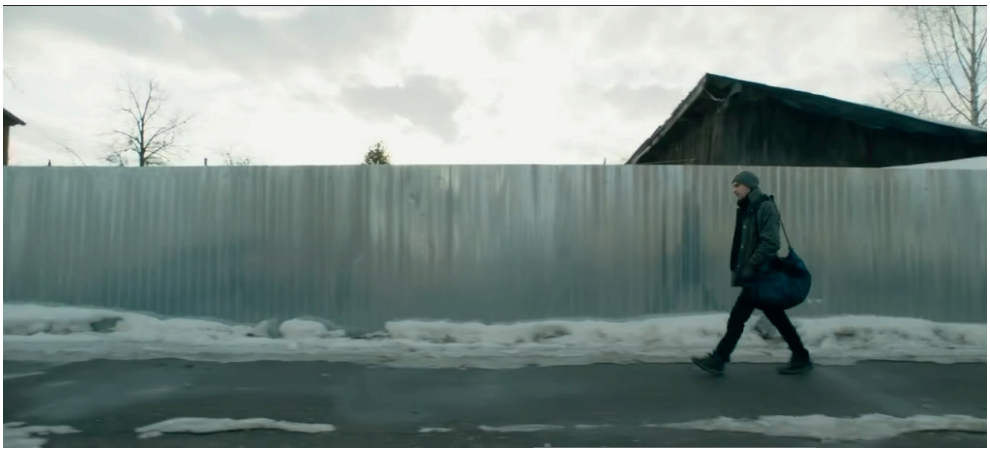


Рис. 2. Пример палитры сине-серых тонов, преобладающей в фильме «Текст»

Единственное исключение – это экран смартфона. Видеозаписи Хазина, антагониста главного героя, сохраненные на телефоне, резко отличаются по цвету и качеству изображения: они теплее, ярче, насыщеннее. Так с первых минут выстраивается оппозиция: мертвый реальный мир и иллюзорно живой цифровой. Создается контраст между «мертвой» реальностью Ильи и «живой», полной насыщенной жизни Хазина. Такое цветовое решение работает на тему фильма. Человек, потерявший свое «Я», проживает чужую жизнь через экран телефона.

Иногда на темном монохромном экране среди доминирующих холодных синих и серых тонов появляются цветовые акценты. Так, редкие появления красного цвета работают по принципу визуального контраста, управляя вниманием зрителя и вызывая ассоциации (рис. 3). В самом начале фильма Илья с девушкой едут в ночной клуб «Рай», и его задерживают на дискотеке в клубе по ложному обвинению – он одет в красную толстовку. Здесь красный – предтеча опасности [24, с. 92].

Далее красный цвет редко появляется в кадре, но в силу своего символического значения сразу вызывает напряжение и дискомфорт. Оттенки красного мелькают в моменты физического и психологического насилия и опасности: в сцене, когда Илья сбрасывает труп полицейского в канализационный люк, ночная Москва сигнализирует стоп-сигналами машин, вывесками, светом светофоров.



Рис. 3. Красный цвет в кадре фильма предупреждает об опасности

Особенно обращают на себя внимание кадры в ночном клубе, куда Илья пошел после «свидания» с девушкой Хазина, Ниной. Помещения клуба залиты светом красных ламп. Илья включает телефон, забыв об осторожности и о том, что за ним следят недоброжелатели Хазина.

Красный цвет появляется в фильме редко и всегда точно: кровь, стоп-сигналы, одна деталь одежды. Каждый раз это маркер точки невозврата.

Освещение в фильме «Текст» влияет на восприятие зрителем атмосферы произведения. Мы видим кадры неуютного темного города, много ночной съемки, уходящая в ночь электричка, темная квартира (рис. 4). Ключевой прием в фильме – использование направленных источников света с резкими тенями: синий холодный свет неоновых вывесок и фонарей, полицейских мигалок. Зачастую источником направленного света выступает экран смартфона. Синеватое холодное свечение гаджета озаряет лицо главного героя снизу, порождая «экранный нуар», характерную для цифровой эпохи разновидность светотени, найденную Дэвидом Финчером в «Социальной сети» (2010) (рис. 5).



Рис. 4. Кадры ночного города, освещенного холодным светом



Рис. 5. «Экранный нуар», характерная для цифровой эпохи разновидность светотени

Направленный свет в замкнутом помещении, вырывая часть пространства из тьмы, создает ощущение психологического заточения, ловушки и неизбежности, превращающими жилое пространство в клетку. А темные кадры неосвещенной квартиры главного героя дают чувство безысходности. Зритель понимает, что Илья выкинут из социума, одинок, чужд и не нужен никому.

Работа со светом в «Тексте» намеренно некомфортна. Большинство ключевых сцен сняты в условиях жесткого нижнего света или почти полной темноты: тени прячут то, от чего нельзя убежать, а лица героев становятся из-за этого похожи на маски.

Особенно показательны сцены в колодце, где Илья читает переписку мертвого полицейского. Единственный источник света – телефон. Лицо героя буквально вырвано из темноты экраном, на котором изображена чужая жизнь. Здесь освещение становится метафорой в чистом виде: человек, у которого нет своей истории, видим только в отраженном свете чужой (рис. 5).

Другой механизм воздействия на зрителя – это визуальная достоверность, которая обусловлена созданием иллюзии присутствия, наблюдения своими глазами [28, с. 16]. Джон Фиске считает, что первый уровень кодирования информации – это уровень реальности: показываемое на экране событие уже закодировано социальными кодами во внешности героя, его жестах, речи, поведении, одежде, обстановке [Там же, с. 17]. Для создания визуальной достоверности фильма используется работа с пространством. Архитектурное пространство в кино активно участвует в повествовании, становясь частью сюжетной линии, символом и метафорой [29, с. 2139]. Художник-постановщик выбирает для съемок не туристическую и гламурную Москву, а Москву спальных районов, многоэтажных дворов, хрущевок и ночных магазинов. Принцип визуальной достоверности проявляется здесь прежде всего в отказе от приукрашивания городского пространства. Камера не ищет выигрышных ракурсов, не выстраивает «открыточных» видов, а фиксирует город таким, каким его видит герой: тесным, безликим, лишенным индивидуальности. Одинаковые обшарпанные фасады панельных домов, тускло освещенные подъезды создают ощущение не конкретного города, а обобщенного пространства постсоветской окраины, узнаваемого зрителем не по достопримечательностям, а по фактуре повседневности.

Так как восприятие пространства основано в большей степени на зрительных ощущениях [30, с. 64], то эта фактурность становится ключевым инструментом достоверности: облупленная штукатурка, потертые лестничные пролеты, ларьки и вывески, – все это

работает не как декорация, а как документальная среда, в которую герой органично вписан. Отсутствие постановочного лоска – это намеренная стратегия: любая «красивая» картинка разрушила бы иллюзию подлинности происходящего, превратив социальную драму в стилизацию. Таким образом, визуальная достоверность пространства в «Тексте» строится не на операторских эффектах, а на честности выбора локаций и отказе от их визуальной идеализации.

Важно и то, что городская среда в «Тексте» безразлична к герою, она не сочувствует и не сопротивляется ему, а просто существует рядом, равнодушно продолжая свое механическое движение (толпы в метро, случайные прохожие, ночные огни магазинов), пока рушится частная человеческая судьба. Этот эффект достигается за счет съемок в реальных локациях Москвы и области скрытой камерой, без привлечения внимания окружающих. Прохожие в кадре не играют, а живут своей жизнью, что дополнительно стирает границу между игровым кино и репортажной фиксацией реальности. Также съемка эпизодов в тюрьме происходит в существующем исправительном учреждении, либо в пространстве, воспроизводящем его с документальной точностью. Такие кадры позволяют добиться максимального ощущения подлинности происходящего. «Присутствующая камера», которая находится в пространстве события, а не регистрирует его извне, достоверно погружает зрителя в происходящее на экране.

События фильма часто сняты с помощью ручной камеры с намеренной нестабильностью. В «Тексте» ручная камера создает эффект непосредственного присутствия, усиливая эффект погружения [31, с. 133]. В фильме нет ощущения постановочной гладкости. Камера позволяет зрителю прожить историю вместе с героем, следовать за ним по квартире, чувствовать его дыхание в диалогах, переживать внутреннее состояние героя, когда он мечется и начинается хаотичная тряска изображения. Илья Горюнов бежит домой по улицам Лобни, освободившись из тюрьмы; Илья бежит по темным ступенькам подъезда к бывшей девушке Вере; Илья прячет труп полицейского в канализационный люк: камера трясется, хаотично следит за происходящим, совершая наезды, уточняя детали, перемещаясь за взглядом героя. Часто меняется угол съемки, заваливается горизонт. Зритель как будто оказывается на месте героя – озирается по сторонам, убегает от погони по темным дворам и ступенькам неосвещенных подъездов, перестает воспринимать картинку как искусственно сконструированную. Возникает ощущение, что он находится рядом с Ильей, а не смотрит на него через стекло.

В «Тексте» ручная камера выходит за рамки наблюдения за жизнью персонажа, она становится инструментом смыслообразования. Режиссер использует мобильный телефон, снимая с него ключевые фрагменты, включая одну из самых сильных сцен фильма («хоум-видео») и переписку в мессенджере. Съемка на телефон – это доведенный до предела принцип «живой» ручной камеры. Если камера кинооператора все же остается сторонним наблюдателем, то телефон – это продолжение героя, который захватывает чужую интимную реальность. Изображение здесь не просто дрожит, являясь несовершенным с точки зрения классической операторской работы, оно перестает восприниматься зрителем как игровое кино и позволяет ему находиться в эпицентре событий. Помещая камеру в руки героя, режиссер делает ручную съемку не просто визуальным приемом, а смыслообразующим элементом, в полной мере раскрывающим драматургию фильма равноправным визуальным языком, который формирует нерв повествования через гиперреализм цифрового взгляда.

Визуальная достоверность фильма «Текст» достигается также с помощью особенностей актерской игры. Сдержанная, лишенная эмоциональности игра Александра Петрова становится одним из главных источников достоверности фильма. Именно эта актерская «нейтральность» стирает грань между игрой и подлинностью, усиливая ощущение, что зритель наблюдает не постановочную драму, а реальный психологический слом. Важным референсом здесь являются фильмы французского режиссера Робера Брессона, прежде всего «Карманник» (1959) и «Приговоренный к смерти бежал» (1956). Брессон строил кино на принципе «модели», актера, лишенного психологической игры, сведенного к взгляду, жесту и движению, используя крупные планы рук и ног для фрагментации тела. Шипенко же берет крупным планом все лицо целиком. Застывший взгляд и отсутствие мимики на лице актера позволяют зрителю осознать, что бы чувствовал он сам в положении героя без эмоциональной подсказки от актерской игры, то есть дает возможность не подсмотреть ситуацию на экране, а пережить ее самому.

В фильме большое количество крупных планов лица Ильи Горюнова (актер Александр Петров), на них нет классической мимической игры, а есть выражение глубокой внутренней пустоты и отчуждения (рис. 6).



Рис. 6. Крупный план лица главного героя в фильме «Текст»

Разрушая традиционную актерскую игру, оба режиссера через крупный план добиваются внутренней напряженности зрителя, когда, не получая готовых эмоциональных ключей от актера, самому необходимо додумывать и сопереживать. Лицо само по себе становится историей: неподвижное, почти маскообразное, оно хранит в себе все, что персонаж не говорит вслух.

Ключевой прием фильма – это намеренная «роботизация» речи главного героя. Механистичное, безэмоциональное зачитывание чужих сообщений из телефона по сути является экранным воплощением метода Брессона. Здесь актер не играет ревность, обиду или отвращение, он читает и выполняет механические действия, превращаясь в «модель» для демонстрации цифрового следа.

«Текст» – один из первых российских фильмов, последовательно разрабатывающих эстетику смартфонного экрана как самостоятельного кинематографического пространства (рис. 7). Переписка, голосовые сообщения, фотографии, – все это не иллюстрирует действие, а определяет его: значительная часть событий происходит в цифровом пространстве, которое режиссер показывает в буквальном смысле, через крупные планы экрана.

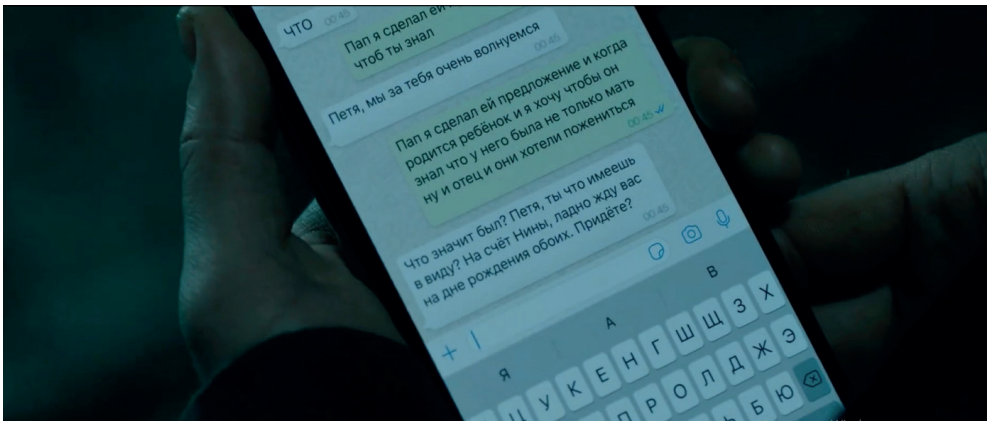


Рис. 7. Крупный план экрана смартфона в фильме «Текст»

Крупный план телефонного экрана – второй по частоте в фильме после человеческого лица. Это принципиальное уравнивание: интерфейс мессенджера и человеческие глаза получают одинаковый визуальный статус. Таким образом, фильм заставляет задуматься, где проходит значимая часть жизни молодежи – в реальном или виртуальном пространстве.

Специфика визуального языка «Текста» заключается в том, что камера в нем последовательно занимает позицию объективного свидетеля: она не лжет даже тогда, когда лжет сам герой. Выстроенная режиссером и оператором визуальная система превращает каждый кадр в носителя дополнительного смысла. Цвет, свет и организация пространства сообщают зрителю то, что персонаж не может или не хочет произнести вслух. Смартфон становится не просто сюжетным устройством, а универсальным символом идентичности, через который герой присваивает себе чужую жизнь и одновременно теряет собственную.

Фотографии Хазина, видео с вечеринок, поездок и интимных встреч, просмотренные Ильей, дают ощущение «обманчиво прожитого». Мозг героя, получая через экран визуальную информацию, начинает симулировать нейронные связи, свойственные владельцу телефона. Таким образом подменяется картина мира Ильи, он перестает быть самим собой. Через экран он видит другой мир, где действия, на которые бы главный герой никогда не пошел, вписаны в контекст нормы. Посредством экрана происходит системная подмена ценностных ориентиров. Если в образе мира Ильи они были поделены на «хорошее» и «плохое», то у его антагониста они делятся на «успешное» и «неуспешное». Методы достижения успеха Хазина, взятки, цинизм, давление, выглядят на экране легкими и красивыми и перестают быть неприемлемыми.

Фильм «Текст» наглядно показывает, как информация, полученная через цифровые источники, получает статус «прожитого». Протагонист начинает совершать поступки, которые становятся для него логичными, когда он смотрит на мир чужими глазами, потому что в картине мира Хазина так поступают все.

Этот механизм является точной метафорой современной цифровой социализации молодежи. Ежедневно просматривая контент блогеров и инфлюенсеров, юноши и девушки сталкиваются с эффектом «обманчиво прожитой жизни». Действия, которые раньше

казались им неприемлемыми (агрессия, буллинг, обесценивание чувств, меркантильность), благодаря экрану становятся нормой, потому что новая цифровая картина мира перекрывает образ, сформированный в реальности. Как и герой фильма, молодые люди получают не реальный жизненный опыт, а его цифровую имитацию. Виртуальная картинка эффектнее, чем реальность, потому что она более яркая и событийная. Таким образом, можно сделать вывод: чтобы уничтожить личность человека, не нужно насилие, достаточно дать ему экран с чужой жизнью и убрать все другие источники информации. По данным социологических исследований, каждый седьмой подросток проводит в день 2–4 часа в Интернете (13,9 %), пользовательская активность около половины подростков составляет 5–7 часов в день (44,6 %), а 41,4 % подростков проводит в сети более 8 часов ежедневно [32, с. 238]. Эмпирические исследования показывают, что чем больше времени подростки проводят в сети, тем более позитивным они видят виртуальный мир, а для молодых людей с высокой пользовательской активностью он становится более значимым, чем настоящий [Там же]. И если цифровой мир, подменяя собой действительность, становится реальным, то в нем и формируется картина мира подростка, так, как писал А. Н. Леонтьев: «…образ мира опосредует взаимодействие субъекта с реальностью, которую субъект использует в освоении мира» [1, с. 88]. При этом цифровой контент не контролируется, что представляет опасность для формирования картины мира молодежи. А ведь она не складывается одномоментно, это длительный процесс, включающий и детство, и подростковый возраст. Учитывая, что 29–50 % [10, с. 39] молодежи является активными кинозрителями, то с помощью кинематографа можно корректировать картину мира подрастающего поколения.

Фильм «Текст» представляет собой пример кинематографического произведения, обладающего не только художественной, но и выраженной социально-воспитательной ценностью. Визуальная достоверность фильма позволяет зрителю не просто наблюдать за развитием сюжета со стороны, а эмоционально проживать события вместе с главным героем, ощущая происходящее как собственный опыт. Именно этот эффект соучастия делает фильм действенным инструментом формирования картины мира молодой аудитории: зритель получает возможность самостоятельно осмыслить показанные на экране опасности и механизмы противоправных действий, а не просто получить готовое назидание. В этом смысле «Текст» может рассматриваться как материал, способный выполнять профилактическую функцию, так как через художественное переживание чужой судьбы у молодого зрителя формируется критическое отношение к подобным ситуациям в реальной жизни, что снижает вероятность попадания в число жертв противоправных действий.

Список источников

1. *Таньчева И. В.* Образ мира подростка // Евразийский Союз Ученых. 2015. № 1–4 (10). С. 87–89. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-mira-podrostka (дата обращения: 06.08.2026).
2. *Бабанская А. С., Зитанишвили А. Б., Сахута А. И.* Причины и факторы вовлечения молодежи в противоправные дроп-схемы // Креативная экономика. 2026. Т. 20, № 2. С. 345–367.
3. *Леонтьев А. Н.* Образ мира // Избранные психологические произведения. М.: Педагогика, 1983. С. 251–261.
4. *Леонтьев А. Н.* Психология образа. URL: https://www.psychology-online.net/articles/doc-1179.html?ysclid=mtbsriblan680334281 (дата обращения 27.08.2026).
5. *Петровский А. В., Ярошевский М. Г.* Основы теоретической психологии. М.: ИНФРА-М. 1998. 528 с.

6. *Рубинштейн С. Л.* Основы общей психологии. М.: АСТ, 2020. URL: https://books.yandex.ru/reader/TncaHmud?resource=book (дата обращения 04.09.2026).
7. *Петухов В. В.* Образ мира и психологическое изучение мышления // Вестник Московского Университета. Сер. 14. Психология. 1984. № 4. С. 13–20.
8. *Леонтьев Д. А., Моспан А. Н.* Картина мира, мировоззрение и определение неопределенного // Мир психологии. 2017. № . 2 (90). С. 12–19.
9. *Мурашко Г. М.* Социокультурный портрет современной молодежи // Актуальные проблемы науки и образования в условиях современных вызовов: сб. мат. XLIX Межд. науч.-практ. конф. Москва, 2026. С. 49–54.
10. *Никитина Т. И., Никитин А. А.* Основные аспекты влияния трансформации медиасреды на медиапотребление российской молодежи // Казанский социально-гуманитарный вестник. 2023. № 3 (60). С. 38–43.
11. *Макаров А. А., Аль-Нсур Л. А., Шадрина М. В.* Исследование аспектов маркетинговой деятельности российских организаций кинопоказа (на примере московского региона) // Редакційна колегія. 2015. С. 420–422.
12. *Скобелев В. Л.* Анализ состояния Российского рынка кинопродукции // Петербургский экономический журнал. 2020. № 4. С. 104–117.
13. *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности / сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. М.: Искусство, 1974. С. 238 с.
14. *Бордуэлл Д., Томпсон К., Смит Д.* Искусство кино. Введение в историю и теорию кинематографа. М.: Изд-во ЭКСМО, 2024. 656 с.
15. *Делёз Ж.* Кино. М.: Ad Marginem Press, 2016. 560 с.
16. *Деллюк Л.* Фотогения. М.: Искусство и культура, 2025. 272 с.
17. *Брессон Р.* Заметки о кинематографе. М.: Rosebud Publishing, 2017. 98 с.
18. *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. URL: https://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt_with-big-pictures.html#15 (дата обращения: 27.08.2026).
19. *Кожокару Т. И.* К вопросу о методологии анализа фильма // Артикульт. 2021. № 4 (44). С. 118–148.
20. *Борисова О. С.* Критические размышления о методологических моделях визуальных исследований // Наука. Искусство. Культура. 2015. № 2 (6). С. 142–148.
21. *Рашитова Д. Р.* Особенности картины мира и образа Я при дезадаптированном поведении подростков: дис. ... канд. психол. наук. СПбГУ. 2020. 410 с.
22. *Мурашко Г. М.* Использование механизма идентификации с киногероем в военном кинематографе для воспитания молодежи // Мир педагогики и психологии. 2025. № 6 (107). С. 485–490.
23. *Познин В. Ф.* Цвет как элемент драматургии фильма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2021. Т. 11. № 3. С. 410–436.
24. *Байбекова Н., Халыков К., Сингх М.* Образные составляющие целостности в сценографии и кинодизайне: феномены, понятия, критерии // Central Asian Journal of Art Studies. 2021. Т. 6. № 1. С. 85–106.
25. *Чубукова П.* Свет как эффективный инструмент для создания художественных образов в кино // Материалы LIX студенческой научно-творческой конференции, 23 мая 2025 г. / Ред.-сост. А. Н. Гаврилова. Минск : БГАИ, 2025. С. 95–98.
26. *Прокофьева Л. П.* Звуко-цветовая картина мира // Языковое бытие человека и этноса. 2008. № 14. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/zvuko-tsvetovaya-kartina-mira (дата обращения: 28.08.2026).
27. *Жмуров В. А.* Общая психопатология. Иркутск: Издательство Иркутского университета, 1986. 280 с.
28. *Новикова А. А.* Телевизионная реальность: экранная интерпретация действительности М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. 236 с.

29. *Головина Е. А.* Генезис и роль архитектурных пространств в создании кинематографического мира // Вестник науки. 2025. Т. 3. № 5 (86). С. 2138–2143.
30. *Косенкова Н. Г.* Современная визуальная культура: психологическое пространство и время в кино // Вестник ВГИК. 2010. Т. 2. № 4 (6). С. 62–71.
31. *Татищев А. А.* Эффект иммерсивности в псевдодокументальном кинематографе // Международный журнал исследований культуры. 2024. № 3 (56). С. 128–138.
32. *Солдатова Г. У., Чигарькова С. В., Илюхина С. Н.* Представление о реальном и виртуальном пространствах как часть актуальной картины мира подростков и родителей в цифровом обществе: возможности адаптации // Вестник Санкт-Петербургского университета. Психология. 2022. Т. 12. Вып. 3. С. 226–248.

Статья поступила в редакцию 10.08.2026;
одобрена после рецензирования 10.09.2026;
принята к публикации 14.09.2026.

The article was submitted 10.08.2026;
approved after reviewing 10.09.2026;
accepted for publication 14.09.2026.

Информация об авторе:

Г. М. Мурашко – студент художественного факультета Всероссийского государственного университета кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК).

Information about the Author:

G. M. Murashko – a student at the art faculty of All-Russian State University of Cinematography named after S. A. Gerasimov (VGIK).

Научная статья
УДК 791.43-2

МОТИВ ПОГРЕБЕНИЯ В РОССИЙСКОЙ КИНОДРАМАТУРГИИ 1990-Х ГГ.

Елизавета Владимировна Прохорова

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,
Санкт-Петербург, Россия

jounoetjolie@gmail.com

Аннотация. В статье проанализирован мотив погребения в киносценариях российских кинодраматургов 1990-х годов, отражающий трансформацию отношения к смерти и мертвому телу в постсоветской культуре. Материалом исследования послужили сценарии Петра Луцыка и Алексея Саморядова, Алексея Балабанова, Надежды Кожушаной и Ренаты Литвиновой, рассмотренные в контексте изменения похоронной обрядности в советской и постсоветской России. Автор приходит к выводу о том, что мотив погребения в кинодраматургии этого периода эволюционирует от идеологически регламентированного советского отношения к мертвому телу к обрядовости, вбирающей дохристианские и христианские элементы, а непогребенность тела становится знаком утраты связи человека с землей, родом и сообществом.

Ключевые слова: киносценарий, российский кинематограф, death studies, ритуалы погребения, похоронные традиции, литературный сценарий

Для цитирования: Прохорова Е. В. Мотив погребения в российской кинодраматургии 1990-х гг. // КиноКультура. – 2026. – № 3. – С. 58–69.

Original article

THE BURIAL MOTIF IN RUSSIAN SCREENPLAYS OF THE 1990S

Elizaveta Vladimirovna Prokhorova

St. Petersburg State University of Film and Television,
St. Petersburg, Russia

jounoetjolie@gmail.com

Abstract. The article examines the motif of burial in the screenplays of Russian scriptwriters of the 1990s, reflecting the transformation of attitudes toward death and the dead body in post-Soviet culture. The study draws on the screenplays of Pyotr Lutsik and Aleksei Samoryadov, Aleksei Balabanov, Nadezhda Kozhushanaya and Renata Litvinova examined in the context of changing burial rites in Soviet and post-Soviet Russia. The author concludes that the burial motif in the film dramaturgy of this period evolves from the ideologically regulated Soviet treatment of the dead body toward a ritual practice incorporating both pre-Christian and Christian elements, while the state of body being unburied becomes a marker of the individual's severed connection to land, kin and community.

Keywords: screenplay, Russian cinematography, death studies, burial rituals, funeral rites, film prose

For citation: Prokhorova E. V. The burial motive in Russian screenplays of the 1990s. *Film culture.* 2026; 3: 58–69. (In Russ.).

© Прохорова Е. В., 2026

Сценарии российских кинодраматургов, дебютировавших в конце 1980 – начале 1990-х годов, стали одновременно и полем рефлексии над постепенно десакрализирующимся советским опытом, и пространством эксперимента по осмыслению реальности. Одним из константных мотивов в работах этих авторов становится тема погребения, в частности отношения к мертвому телу, регламентированного коммуникацией человека с государством [1, с. 84].

В качестве ярчайшего примера позднеперестроечного киноискусства, для которого мертвое тело становится основным предметом изучения и опорным образом, безусловно, можно назвать одну из ветвей параллельного кино – ленинградских некрореалистов. Сергей Добротворский отмечает, что тема смерти в кинематографе Евгения Юфита и его соратников в абсурдистском и комедийном ключе преломлялась в различных ее формах, «будь то маразмирующий язык официальной идеологии или индивидуальное телесное умирание» [2, с. 40]. Некрореализм сформировал отчетливую оппозицию официальному дискурсу, принятому по отношению к умиранию, смерти и мертвому телу в общем. Следует отметить, что ни биологическая, ни социальная (т. е. гражданская) смерть героя в фильмах некрореалистов не влекла за собой никакого сопутствующего ритуала. Тело никогда не оказывается погребено, потому что предметом интереса некрореалистов является само состояние «посмертия» – физического выхода из системы по принципу вненаходимости, как называет подобные акты Алексей Юрчак [3].

Как пишет Анна Соколова, «похоронные практики являются механизмом перманентной “пересборки” социальной ткани» [4, с. 18] – они нужны живым и прежде всего они нужны обществу для того, чтобы воссоздать свою целостность после смерти одного из членов этого общества, однако «в Советской России старый обряд перехода был отвергнут как не соответствовавший новому пониманию человека, а новый не сформировался» [4, с. 25]. Виктория Смолкин-Ротрок, описывая проблемную для Советского Союза тему обрядовости похорон, констатирует: советское государство просто не знало, как хоронить обыкновенных смертных граждан [5].

Эта проблема получила свое отражение и в советской кинематографии – в этот период и смерть героя, и его погребение десакрализируются в религиозном смысле, но обретают значимость как идеологический акт. Похороны Василя в «Земле» Александра Довженко (1930) проходят, в согласии с его взглядами, по новому коммунистическому обряду; торжественное прощание с Шаховым в «Великом гражданине» (1937) Фридриха Эрмлера несет функцию политического ритуала, завершившегося, как подчеркивает Оксана Иванова, образом живого человека: «последний кадр “Великого гражданина” – фотография живого Шахова, а в “Земле” Василь после смерти и вовсе фантасмагорически воссоединяется с возлюбленной» [6, с. 194]. Сама смерть идеологически важного гражданина в советском кинематографе утверждает дальнейшую жизнь общества, консолидирует людей вокруг потери и подталкивает к коллективному продолжению труда покойного. Как отмечает Сергей Добротворский, «десятилетиями герои нашего экрана гибли с гордой улыбкой на лице и осмысленным монологом на устах» [7, с. 34].

Величественным двусоставным ритуалом представлены смерть и похороны командира Боженко в «Щорсе» (1939, реж. А. Довженко). Поднятый солдатами на носилки раненый Боженко перед смертью произносит пламенную патриотическую речь, пока траурный строй несет его по полю боя. Кадры этой символической панихиды сменяются зрелищем продолжающихся боевых действий, звучит национальный гимн. Лишь на короткое мгновение перед официальным прощанием мертвый Боженко соединяется с мирным

пейзажем, пока строй несет его по полям. В сцене похорон далее отсутствует какая-либо визуальная номинация смерти: мизансцена собрана таким образом, что в кадре находится либо Щорс, произносящий победоносную речь с трибуны, причем снятый преимущественно с нижней точки, либо скорбящие солдаты. Вновь погребальный ритуал становится площадкой для идеологического высказывания, для утверждения политической повестки. «Извини великодушно, что отменяю салют. Салют мы пустим в голову Петлюре», – так завершает свою речь Щорс: даже официально одобренные атрибуты новой советской смерти будут утилизированы в пользу скорой победы над врагом.

В качестве рубежной работы, обозначающей точку перехода феномена смерти в советской кинематографии от коллективной политической скорби к личному трагизму переживания потери, Николай Хренов называет дипломный фильм Александра Кайдановского «Простая смерть» (1985) по мотивам повести Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича» [8, с. 76]. Кажется весьма символичным, что одной из первых работ, снятых с полки после V съезда Союза кинематографистов, становится фильм Тенгиза Абуладзе «Покаяние» (1986). Основная коллизия фильма – внучка репрессированных Сандро и Нино Баратели Кетеван раз за разом выкапывает из могилы тело тирана Варлама Аравидзе, как бы «обнуляя» торжественную смерть вождя в пользу безвестно умерших и не удостоившихся похорон жертв его тоталитарной политики.

Дебютанты последних советских лет, режиссеры и драматурги, чутко реагировали на происходящие идеологические перемены и отражали их в своих кинокартинах, выходящих в конце 1980 – начале 1990-х годов. В этот период начинали работать одни из самых значимых кинодраматургов новой России, выпускники ВГИКа и Высших курсов сценаристов и режиссеров Петр Луцык, Алексей Саморядов, Алексей Балабанов, Надежда Кожушаная, Рената Литвинова. В фильмографиях этих авторов человеческая смерть каждый раз становилась катастрофическим событием, через отношение к которой транслировалось мироощущение новых героев отечественной кинематографии, которые уже не принадлежат советской идеологии. Политическая обрядовая традиция Советского Союза оказывается неактуальной для нового времени, однако новых нормативов пока еще не появилось – и поэтому кинодраматурги ищут способы по-новому провожать своих персонажей в последний путь.

Погребальная обрядовость как атрибут дохристианской этики в отношении к мертвому

В одной из последних сцен дебютного сценария Петра Луцыка и Алексея Саморядова «Праздник саранчи» (фильм «Савой», 1990, реж. М. Аветиков) Сергей, главный герой, заставляет секретаря райкома рыть могилу убитому местными Хамиду – человеку, с которым Сергей подружился в тюрьме. Процедура, своими обстоятельствами напоминающая пытку, разрешается приказом Сергея «похоронить по-вашему, как положено» – по мусульманскому обряду: «Смачивая платок водкой, принялся обтирать ему лицо. Из рюкзака он вынул белую рубашку и две небольшие тряпки, положил рядом с собой […] Секретарь, стоя на коленях, сложив ладони, бормотал молитвы, раскачивая головой» [9, с. 275]. В изголовье могилы Сергей ставит камень, утверждая право Хамида быть похороненным в согласии с его традицией. Важно отметить, что для Сергея, который в течение всего хронометража сценария проходит арку обретения мужественности, сцена погребения Хамида становится финальной перед возвращением

домой, в Москву, где он в совершенно ином статусе и с иным, нежели чем у городских, пониманием морали проявит себя в расстреле в гостинице «Савой». Этот акт, видимо, немотивированной агрессии глубоко укоренен в том унижении, которое Сергей переживает в экспозиции сценария. Высшей точкой становления героя перед осуществленной далее местью Москве становятся похороны друга, проводимые по описанной форме из уважения к достоинству погибшего воина. Категории чести и достоинства становятся краеугольными в новой морально-нравственной системе Сергея; они же обусловливают отношение к погребальному обряду.

Особую коннотацию мотив погребения обретает в «Окраине» (1998) – эпическом повествовании о хуторянах, едущих на войну с москвичами, которые без суда и следствия выкупили местные земли под добычу. Сама хуторская, бывшая колхозная земля, которая кормит, поит, взращивает местных, становится категорией абсолютной ценности – она рожает богатырей (главный герой, Панька, подобно Илье Муромцу, к началу повествования уже несколько лет лежит на печи и не может встать), хранит мертвецов. Бывший председатель Василий Иванович Перфильев ставит у себя во дворе крест, символически похоронив дочь: она убежала с «заезжим коммерсантом», который выкупал у местных битую скотину и торговал мясом в городе (позже мы узнаем, что этим коммерсантом был именно тот депутат, который выкупил земли Романовского хутора). Мертвая дочь, похороненная по-человечески на своей земле, на родовом участке, для достоинства Перфильева лучше, чем живая, но предавшая хутор ради чужака, который кормил город – главного злодея и антагониста «Окраины», бенефициара олигархии, сгорающего в последних сценах фильма.

Сам Перфильев достойно погибает в бою с депутатскими бандитами – смерть настигает его вдалеке от родины, поэтому хуторяне принимают решение «временно на городском кладбище схоронить, чтобы на обратном пути отрыть и домой забрать, договорились с мужиками-могильщиками, взяли те за хранение пятьсот тысяч» [9, с. 799]. После победы сельчане везут Перфильева домой. Земля – одна из важнейших категорий для драматургии Луцыка и Саморядова, и погребение как буквально возвращение к земле становится критерием, определяющим принадлежность к сообществу местных. Врагов, с которыми расправляются на своем пути герои Луцыка и Саморядова, не хоронят – отчасти это обусловлено жанровой (боевиковой) условностью, не предполагающей сочувствия к антагонисту, отчасти все же отчетливой маркировкой «своего/чужого». Секретаря обкома, погибшего в достойном бою, после смерти поминают, как положено, – он мерзавец, но свой. Депутатов после кровавой расправы сжигают вместе с их «египетской пирамидой».

В нереализованном сценарии «Северная Одиссея» о контрабандистах, покоряющих Дальний Восток, поминают и найденного под настом уральского гостя – принадлежность его опознают по найденному в вещах александриту: «Под снегом лежал человек. Он замерз уже давно, совсем черный, в истлевшей одежде, но по-прежнему сжимал карабин в руках. Махотин взял один из камней, достал из кармана очки: «Это александрит. Во всем мире есть только одно место, где моют этот камень, – Урал. […] Они завалили покойника… Вылили спирта над могилой» [9, с. 483]. Похоронить «своего» вновь оказывается делом чести, обиходным и бытовым. В этом прощании нет патетики, нет утверждаемой идеологической повестки: оно становится актом уважения к тому, кто погиб, преодолевая героический путь.

В «Ветре» главные герои убивают немецких миссионеров, везущих лекарства, приняв их за перекупщиков земли. С немцами в машине оказывается местная девушка, и герои закапывают машину вместе с мертвецами целиком: «Уже никто бы не сказал, где он зарыт, вокруг лежала одинаковая голая земля, как будто здесь никогда ничего не было» [9, с. 706]. Этот сценарий далее содержит подробный эпизод, посвященный погребальной обрядовости, который начинается с сельского обряда прощания, когда умирает жена главного героя, Ивана: он, вернувшись из путешествия за Гнилое море, застает момент ее смерти. Во дворе их дома «десяток старух в черном», плакальщицы, оплакивают Катю, в доме все также убрано для прощания – окна прикрыты покрывалами, на столе лежит умытая Катя.

В ряду бесчисленных смертей в сценариях Луцыка и Саморядова смерть Кати и обрамляющий ее эпизод имеют отчетливую лирическую окраску, трагическую интонацию, воплощенную в партитуре Ивана. После смерти жены он срывается с ее телом в степь, в бурю пытается вернуть ее к жизни, воплотив ритуал оживления, описанный одним из героев ранее. Позже, разогнав плакальщиц, отупевший от горя Иван принимается сам хоронить жену. Очевиден здесь антагонизм Ивана по отношению к деревенской традиции прощания, в частности к ее христианским канонам. С богом у Ивана свои счеты – ранее, после сцены убийства миссионеров, в диалоге с товарищем он заявляет, что если бы был Бог, то не было бы смерти над хорошими людьми, и не было бы никакой власти у смерти вовсе. Здесь же Бог застает Ивана врасплох.

Вновь, как и в «Окраине», родных хоронят на дворе – вопреки тому, что могильники и кладбища у славян традиционно располагаются за пределами жилых земель [10, с. 220]. Традиция захоронения на придомовой территории крайне архаична, и редкие ее свидетельства уходят корнями в языческие времена. Близкие к земле, «дикие» герои Луцыка и Саморядова таким образом в своей обрядовости наследуют дохристианской традиции. Лексика, выбираемая авторами для описания подготовки могилы, подчеркивает животную, иррациональную природу этого акта: «Иван лежал на боку в углу двора и медленно рыл могилу. Так собака роет нору» [9, с. 715]. Иван выстругивает для жены гроб, переодевает ее, красит, причесывает.

Погребальный инвентарь Кати включает наряд, снятый с убитой местной – ее платье Иван забрал из «Мерседеса». Волосы Кати, как у замужней, заплетены в косы. Приготовив Катю к погребению по языческому ритуалу, Иван сдается: он идет в церковь, где кается перед попом, тот сообщает ему, что Катя – наказание за убитую девушку. Совершив жертвоприношение ягненка, Иван возвращает Катю к жизни, так и не смирившись с христианской парадигмой, которую ему на протяжении всего сценария предлагают другие герои. В финальной сцене расстановка сил проясняется окончательно в ремарке: «Они сидели рядом на кургане, муж и жена, Катя иногда чуть улыбалась, еще ничего не понимая, и Иван – как спокойный Бог» [9, с. 724]. Новый день Иван, совершивший сверхчеловеческое усилие ради воскрешения жены, встречает уже совсем в ином статусе. Любопытна развязка, которую предлагает в своем воплощении «Ветра» (2025) Сергей Члиянц: в фильме Иван, не дождавшись результатов обряда, вновь отправляется в путь, мобилизуясь в некий боевой отряд без отличительных визуальных признаков. Катя приходит в себя на кургане одна. О своем новом статусе, о том, как на самом деле устроена жизнь в этом нарративе, Иван так и не узнает.

Родная земля, дикое поле в сценариях Луцыка и Саморядова в целом обладают магическими свойствами, обрядовость в их границах имеет отчетливый языческий характер. Подобно тому, как Иван жертвоприношением воскрешает Катю, в «Диком поле»

местные пастухи закапывают по шею в землю человека, которого ударило молнией; врач Митя, главный герой, констатирует его смерть, однако пастухи осаживают его – «отойдет»: «Моего брата, – заговорил другой пастух, – тоже молнией било, волосы сгорели. Мы его в землю зарыли, из него все и вышло, ожил…» [9, с. 833]. Чуть позже мертвец и правда "отходит"».

Земля, принадлежащая людям кровно, сопротивляющаяся любым сторонним попыткам ее поработить, диктует ее обитателям свои ритуалы: не светские, не нормированные государством ни в каком из его проявлений – ни в институциональном, ни в религиозном (христианство в текстах Луцыка и Саморядова также враждебно героям, как нечто насаженное сверху), – и проявляет в персонажах их естественное языческое начало. В отношении к смерти в фильмографии Луцыка и Саморядова проявляется догосударственность тех обществ, которые они изображают, героев, над которыми властны только естественный, природный порядок вещей и мужской кодекс чести, главной переменной в котором является понятие достоинства. Погибший героем персонаж заслуживает и достойных проводов.

Сосуществование живого и мертвого тела: мортальное в контексте повседневности 1990-х годов

В фильмографии Алексея Балабанова кладбище является одним из самых важных городских пространств, однако же сакрального значения оно практически лишено: уже в «Счастливых днях» (1991), его дебютном фильме по одноименному сценарию, Никольское кладбище становится обиталищем для бездомного главного героя. Состояние некрополя подчеркнуто в ремарке: «ОН брел по старому перенаселенному кладбищу, пробираясь между запущенными могилами» [11, с. 31], в фильме первый долгий проезд по кладбищу открывается зрелищем женщины в черном, которая ест и пьет с чужой могилы (спустя мгновение с этого же «стола» главный герой и сам украдет кусок хлеба). В сцене встречи со слепым главный герой сидит на поребрике у семейного участка в окружении других бедняков, которые просят милостыню – проходящая мимо хорошо одетая женщина с довольством на лице раздает им монеты.

Мортальную семантику в «Счастливых днях», которой лишено кладбище, обретают другие объекты – таким, в частности, и одним из самых важных образов всего фильма, становится лодка, которая стоит во дворе у слепого. Ее функционал предельно прозрачен, его проговаривает слепой в одном из первых диалогов с главным героем: «…это папаша приготовил для себя. Последнее плавание» [11, с. 33]. В прологе и эпилоге сценария, которые в фильме символически замещены акварельными рисунками, назначение лодки напрямую связано со смертью героя – после того, как он в финале забирается в нее и накрывается крышкой, звучит монолог: «Из темноты доносится ЕГО голос: «Вот. Ты лежишь один в темноте. И ничего больше нет […] Под конец ты скажешь: "Да, я помню. Это был я. Это я тогда был"» [11, с. 43]. Кладбище – это дом героя, единственное место, в которое он раз за разом возвращается, выгоняемый из съемных квартир, уставший от надоедливых собеседников. Стало быть, умирать ему придется в другом месте. Такое же значение имеет для Немца из «Брата» (1997) Смоленское лютеранское кладбище, который в компании бродяг греется в склепе: свою дислокацию он мотивирует тем, что это – немецкое кладбище, место захоронения его предков.

Интересным образом мотив погребения продолжается в сценариях Балабанова и позже – в «Я тоже хочу», последнем фильме режиссера (2012) смерть отца Матвея, одного из героев, на пути к колокольне, которая дарит всем счастье, перечеркивает для Матвея остаток пути: он остается позади, в снегах, копать отцу могилу, хотя до того в дороге героям встречались брошенные тела их предшественников. Все же смерть в фильмографии Балабанова имеет экзистенциальное значение – несмотря на всю ту же «боевиковую» условность дилогии «Брата», на абсурдистскую светскость кладбища «Счастливых дней». Матвей меняет личное счастье на возможность предать отца земле по-человечески. Из-за этого сцене, в которой в «Брате» Данила вместе с Немцем сбрасывают на кладбище труп, сообщается комедийный оттенок: парадоксальным образом город мертвых в логике фильма оказывается несовместим с реальным мертвецом.

Непогребенность и непогребаемость тела вообще становится для Балабанова источником ужаса: так, смерть Толи в «Про уродов и людей» (1997) неминуемо влечет за собой закадровую смерть его брата Коли, зато очевидно мирны смерть и прощание с отцом Лизы, отпетым на кладбище в присутствии родных. В нереализованном мистическом сценарии «Мой брат умер» длится тема патологического двойничества: из двух братьев-близнецов при родах выживает один, Петя. Второй, Ваня, селится в голове у выжившего. У Пети четыре глаза – два его, незрячих, два ваниных видят. В конце сценария Ваня умирает, и Петя прозревает. Невозможность отделиться от мертвого тела знаменует начало перехода для того, кто выжил. Он либо умрет вслед за близнецом, либо поменяется в имманентных своих качествах.

Сценарий к фильму «Война» полон графичного насилия, который и предполагает военный сеттинг – жестокие расправы над солдатами с обеих сторон влекут закономерное непогребение. Эпизод, в котором Джон и Иван убивают троих террористов на «лэндкрузере», структурно практически идентичен похожему эпизоду у Луцыка и Саморядова, описанному ранее: обнаружив в салоне женщину, которую убило двумя выстрелами, герои осознают непоправимость произошедшего. Все три трупа они сбрасывают с обрыва в реку, после чего между Джоном и Иваном происходит первый разговор-покаяние: «Война – это кровь, – говорит Иван Джону, – а не shooting» [11, с. 339]. Изображение мертвого тела в картине не безлично и не поддается конвенциям жанра: оно создано, чтобы не обесцениться, чтобы вызвать в зрителе неприятие чудовищности, отталкивающей физиологичности войны. В «Войне» нет ни одного погребального обряда. Со времен античности война остается территорией, далекой от цивилизации – от уважения к мертвому телу.

Эта тема оказывается поддержанной Балабановым в более поздней работе «Груз-200» (2007): Журов приносит Анжелике труп мертвого жениха, приехавшего грузом-200 из Афганистана, а следом – тело застреленного при задержании алкоголика. Елена Грачева в статье «Пространство для жизни и смерти» пишет: «В “Грузе 200” гробов без счету, а кладбища нет, и это классический минус-прием, значимое отсутствие. Беззащитность, бездомность непогребенного трупа, невозможность прекратить насилие, добиться от родины-матушки, чтобы она отстала наконец, дала покой! Похороны – не семейное дело, не прощание, не свидетельство уважения к человеку […] а головная боль для военкомов, непредусмотренные расходы для городского бюджета, обременительные хлопоты, порождающие рефлекторное желание избавиться от трупа любой ценой» [12, с. 293]. Шокирующий образ – «голая, уже совсем грязная Анжелика лежала прижавшись к начинавшему разлагаться Коле Горбунову […] Из кассетного магнитофона “Романтика”, лежавшего рядом с капитаном, текла красивая песня о любви

десантника» [11, с. 472], вторящий кадру на аэродроме, в котором на место выгружаемых цинковых гробов бегут в самолет новобранцы, гротескно сочетает в себе страшное и либидозное, отвратительное и легкомысленное. Этот контрапункт подчеркивает ужас сосуществования катастрофы, происходящей у всех на глазах, и бытового контекста, который ей безразличен. Парадоксы этих странных и циничных взаимоотношений между мертвым и живым в новом мире становятся одной из важнейших тем исследования в фильмах Балабанова.

Погребенный живой и непогребенный мертвый

Схожая логика организует действие фильма «Нога» (1992, реж. Н. Тягунов), снятого по одноименному сценарию Надежды Кожушаной. Нарушение ритуального порядка в отношении мертвого в «Ноге» дважды становится важным структурным элементом: сначала Мартын, главный герой, воюющий в Афганистане, находит на дороге ящик с надписью «в подарок советским воинам», в который афганские военные уложили труп Рыжего, его друга. «Они все очень хорошо знали, что это за ящики», – пишет Кожушаная в ремарке [13, с. 289], намекая на распространенность этой практики в этот период истории. В посвященном работе над сценарием «Ноги» эссе «Я – пас» она отмечает, что изначально в сценарии сцены убийства Рыжего не было – ее «потребовали» [13, с. 337]. Проработав пять вариантов разрешения этой сцены, авторы выбрали «“интеллигентное” – [оно] вошло в фильм» [13, с. 338]. Все эссе проникнуто отчаянным неприятием Кожушаной происходившего в Афганистане. «Интеллигентность» убийства здесь означает, вероятно, отсутствие прямого воспроизведения насильственного действия – в фильме зритель видит только его противоестественный итог, снарядный ящик, в котором, как боеприпасы, сложены останки человека. Причем ящик этот мгновенно обретает табуированный статус: после того, как один из солдат заглядывает внутрь, старший по группе кричит, что трогать здесь ничего нельзя – все заминировано. Дважды извращено последнее пристанище Рыжего, дважды оно теряет свое сакральное значение и понижается до вражеской провокации. Погребенным Рыжий уже не будет – он превратился в опасный военный объект.

Позже, после того как Мартын в припадке ярости влетает на танке в кишлак, желая отомстить за смерть друга, ему отнимают ногу. Уже в больнице пришедшего в галлюцинации мертвого Рыжего Мартын просит убедиться в том, что ногу «убьют», а не похоронят живой: «Тебе всегда везло. Ты умер. Чистый. Так вот. Обещай, что ты сделаешь для меня одну вещь […] Они отрезали мне ногу и забыли о ней, – говорил Мартын. – Они закопают ее живой. А она должна умереть» [13, с. 292]. Аномалии поля военных действий сокрушают естественную логику и «гражданской» реальности – все, что было обозначено мертвым и не было упокоено «по-человечески», продолжает существовать в странном «посмертии». Далее по сценарию действительно похороненная заживо нога Мартына обратится его двойником и обретет субъектность.

Похоронный обряд в сценариях Надежды Кожушаной часто сопряжен с мистическим разрешением, а его нарушения влекут за собой беду: в «Бессоннице» не причащавшуюся при жизни Марусю, получившую некое знание от деревенской ведьмы Оли, хоронят так, как и принято по древним деревенским традициям хоронить ведьм: «Гроб заколотили, потом яму вырыли под порогом, гроб в нее пронесли. На развилку пяти дорог понесли: далеко. Гроб закопали и кол осиновый в него вбили: если еще живая, чтобы умерла. А Маруся из-под земли ка-ак застонет!!» [13, с. 50]. Мистические силы, которым

подчиняется деревня, не терпят надругательства над Марусей – негоже хоронить живых. На обратной дороге местных обсыпает злым градом, а, вернувшись в деревню, они видят, что «деревня рассыпалась вся. Трухой» [13, с. 52]. И в «Ноге», и в «Бессоннице» несоблюдение обряда провоцирует эскалацию катастрофы, – при этом речь здесь не идет о какой-либо конкретной религиозной традиции. Очевидно, что такой нарратив провозглашает высшей ценностью живых и главной задачей похоронного ритуала уважение к упокоившемуся.

Отчетливо ясна эта мысль в «Неживом звере», сценарии короткометражного фильма, написанном Кожушаной в 1994 году. Его героиня, девочка Катя, одинокая в собственном доме, в языческом обряде, логику которого она, скорее всего, понимает интуитивно, оживляет свою любимую игрушку – шерстяного барана, некогда полученного в подарок на елке. Окружающие пытаются нормировать Катю, принудить ее к послушанию и конформизму; баран становится символом ее протеста. Когда его, отнятого и запертого в кладовке, раздирают на части крысы, Катя хоронит его как человека: «Днем – светло, солнышко. Катя похоронила барана по всем правилам. Постояла над могилкой. Взрослая. Перекрестила могилку, как умела» [13, с. 105]. В сценариях Кожушаной герои зачастую находятся в переходном состоянии – умерщвленные, они продолжают существовать в мире живых, бывшие неодушевленными и оживленные погибают, как люди. Константен мотив заботы о мертвом, уважения его посмертного достоинства, который выражается, в первую очередь, в цивилизованном захоронении.

Мертвец как канцелярский факт

В авторском мире Ренаты Литвиновой ритуал погребения символически усечен: человек покидает мир живых, но застревает в лиминальном «посмертии». Богиня, сквозная героиня всех фильмов Литвиновой, сопровождает умершего на тот свет, в символическое пространство смерти, которое впервые появляется на экране в режиссерском дебюте сценаристки – фильме «Богиня: как я полюбила» (2002), являющемся экранным воплощением сценария «О счастье и о зле». В заволоченном туманом лесу зритель встречается со всеми героями, которые погибли за время фильма, включая и саму главную героиню – Фаину. В сценарии, что примечательно, эта сцена решена иначе: «Множество черно-белых фотографий с лицами: портреты, документальные или любительские, в профиль или просто смотрящие в упор… Некоторые портреты сдвоенные, смотрят два лица, прижавшись щека к щеке или в друг друга в профиль» [14, с. 248]. Фаина работает следовательницей, ее сложный внутренний мир на уровне образов сталкивается с канцелярски-административным миром милиции. Фотороботы и ориентировки, вписанные в сценарий, становятся фиксацией героев в «посмертии» (тема «смерти за работой» в фотографическом и киноискусстве заявлена еще в документальном фильме, поставленном Литвиновой в 2000 году – «Нет смерти для меня»). Протоколирование смерти, запечатлевание ее в сухих канцелярских конструкциях, обытовление в профессиональном мире героев также являются одними из ведущих лейтмотивов в кинодраматургии Литвиновой.

В нереализованном абсурдистском сценарии Литвиновой «Весна» (в соавт. с Г. Алейниковым) труп, найденный главным героем на улице, оживает и приходит к нему домой; каждая встреча с трупом сопровождается закадровым голосом, который читает протокол описания тела: «Закадровый голос (тот же): Труп мужчины лежал на земле, вниз лицом, головой в сторону севера. Голова трупа слегка была повернута влево и правой

щекой соприкасалась с землей…» [14, с. 322]. Эта форма в целом укладывается в общую стилистику работ братьев Алейниковых, режиссеров параллельного направления, в своих ранних короткометражных фильмах часто, к примеру, стилизовавших закадровый текст под нормативную эстетику советского научно-популярного фильма.

Однако в контексте фильмографии Литвиновой использованный в «Весне» прием укладывается в общий мотив «формализации» мортального – из-за этого тема смерти обретает отчетливую условность, что позволяет сильнее обнажить ее закономерный трагизм. Это хорошо заметно по монологам Риты Готье – еще одной сквозной для фильмографии Литвиновой героини, которая в «Последней сказке Риты» (2012) обретет функции смерти. В монологе, написанном для фильма Киры Муратовой «Увлеченья» (1997), Рита-медсестра рассказывает о повесившемся из-за несчастной любви парне, который после смерти стал препаратом на кафедре патологоанатомии: «Мальчика для следствия не вынули из петли, а сняли прямо с суком. И теперь он у нас – на кафедре патологоанатомии, в шкафу. Так странно видеть такой насмешливый финал любви. И некоторые его желали выкрасть и захоронить, но только теоретически, только теоретически» [14, с. 25]. Почти анекдотическая ситуация, описанная Ритой, радикально меняется в настроении к концу монолога: любовь, делает вывод она, не всегда приводит к красивому концу, и это противоречит самой ее сути. Абсурдна и по-бытовому ужасна мысль о том, что человек, совершивший, в логике авторского мира Литвиновой, подвиг любви, стал в итоге своей жизни предметом – как иные ее герои становятся фотокарточками, кадрами кинопленки, сухими строчками из протокола.

А жизнь тем временем продолжается – и это тоже наделяет сюрреалистичным оттенком мортальное в фильмах Литвиновой. В сценарии «Очень любимая Рита, последняя с ней встреча» («Последняя сказка Риты») Рита Готье умирает, и главная героиня, Надя, присутствует на вскрытии, где наблюдает за бесчеловечной процедурой и халатным отношением медицинских работников к телу Риты. В этой сцене оно обретает специфическую номинацию – в ремарке, наделенной речевыми свойствами Нади, героиня старается не смотреть на «ТО, вокруг ЧЕГО они собрались» [14, с. 45]; позже она видит, как медик, парень с хамоватым лицом, бросает в живот Риты окурок (эта сцена конструктивно схожа с эпизодом из другого сценария Литвиновой, «О счастье и о зле…»: главная героиня спрашивает у санитаров, несущих мертвое тело, есть ли у него голова, на что ее грубо отваживают от дальнейших вопросов [14, с. 253]). «Оно» (тело) уже не является Ритой и не носит ее имени.

Телесное, физическое измерение смерти в целом имеет для мира Литвиновой малое значение: атрибуты похоронного ритуала существуют для ее героинь лишь номинально, как бытовая жизненная данность. В «Монологах медсестры» Рита Готье говорит, что заводит себе друзей лишь потому, что часто думает о том, кто понесет ее гроб, когда она умрет. В «Очень любимой Рите» подруги умершей пытаются понять, как ее хоронить: «Она же невеста Христова. Она молодая и без мужчины, ее нужно класть в белом» [14, с. 46]. Белого платья так и не находится, поэтому вместо него героини покупают в соседнем магазине красного карпа. Самих похорон Литвинова так и не описывает. Однако окурок, брошенный анатомом в тело Риты, как и реплика санитаров из «О счастье и о зле…» шокируют ее героинь. Формальное отношение к мертвому, как к рабочей задаче, десакрализует саму смерть, и антитез этому отношению в вещном мире для Литвиновой не находится. Поэтому для последних почестей в ее сценариях есть метафизические сущности – сама Рита Готье, позже в посмертном своем облике возвращающаяся к умирающей подруге, или Богиня, чьей задачей является финальное утешение.

Заключение

Подробный анализ репрезентации ритуалов погребения в кинодраматургии 1990-х годов позволяет понять, как кинематограф, пытаясь очертить закономерности и правила похоронной обрядовости, осмыслял и фиксировал реалии новой страны. Изображение различных атрибутов мортальной культуры демонстрирует изменение отношения к личности человека и к значимости его ухода. Ритуалы прощания на советском экране репрезентировались в соответствии с идеологической повесткой; смерть персонажа становилась политическим актом, похороны – трибуной, с которой провозглашалась социальная значимость погибшего и устанавливалась общественная задача общими силами продолжить его дело. «Общественное поведение в момент советских похорон было адресовано живым, общественности, публике. Общество получало сообщение о признании заслуг» [15, с. 107], – пишет Светлана Адоньева. Реципиентами такого ритуала, изображенного на экране, становились как участники похорон, так и их опосредованные соучастники – зрители, приобщающиеся к декларируемой идеологической повестке.

В работах кинодраматургов 1990-х годов репрезентация погребальной обрядовости трансформируется, ритуал усложняется, все чаще ему сообщаются религиозные элементы – как христианские, так и дохристианские. Уважительное отношение к мертвому телу становится одним из приоритетов в задачах, которым ответствует ритуал. Похороны на родной земле, придомовой территории, репатриация тела погибшего на чужбине, символически укрепляют связь человека с корнями. В работах всех проанализированных авторов особый акцент делается на противоестественности непогребенного тела, гуманистической важности захоронения в соответствии с принятым обрядом. Любые обстоятельства, в которых смерть как событие десакрализуется (война в Афганистане, столкновения криминальных банд, работа соответствующих служб – медиков, санитаров, анатомов, полиции), изображены либо предельно натуралистично, либо в абсурдистском контрапункте с поведением персонажей в этой сцене.

Для живых соблюдение целостного ритуала прощания становится артикуляцией отношения к покойному – и маркером новой культуры, ставящей в приоритет не общественную, а личную скорбь. Сопровождение умирания и похорон нередко обретает мистическую окраску, в которой также проявляется гуманное отношение к умершему.

Список источников

1. *Скопин Д.* Управление умершими: дисциплина и биополитика // Философско-литературный журнал «Логос». 2019. № 2 (129). С. 82–103.
2. *Добротворский С.* Raiders of the lost avant-garde // Кино на ощупь. Сб. статей: 1990–1997. СПб.: Сеанс, 2005. С. 40–44.
3. *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 664 с.
4. *Соколова А.* Новому человеку – новая смерть? Похоронная культура раннего СССР. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 547 с.
5. *Смолкин-Ротрок В.* Проблема «Обыкновенной» советской смерти: материальное и духовное в атеистической космологии // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2012. № 3–4 (30). С. 430–462.

6. *Иванова О.* Репрезентация смерти в советском кинематографе // Векторы: сб. ст. XXI и XXII межд. конф. молодых ученых 2023–2024 гг., Москва, 21 апреля 2023 г. – 21 апреля 2024 г. М.: Московская высшая школа социальных и экономических наук, 2024. С. 188–210.
7. *Добротворский С.* Весна на улице Морг // Кино на ощупь. Сб. ст.: 1990–1997. СПб.: Сеанс, 2005. С. 28–36.
8. *Хренов Н.* Кинематографическая танатология // Отечественные записки. 2013. № 5 (56). С. 70–95.
9. *Луцык П., Саморядов А.* Дикое поле: киноповести. Екатеринбург: Гонзо, 2011. 896 с.
10. *Нидерле Л.* Славянские древности. М.: Издательство иностранной литературы, 1956. 453 с.
11. *Балабанов А.* Груз-200: киносценарии. СПб.: Сеанс; Амфора, 2007. 495 с.
12. *Грачева Е.* Пространство для жизни и смерти // Балабанов / сост. М. Кувшинова. СПб.: Книжные мастерские; Сеанс, 2013. С. 272–297.
13. *Кожушаная Н.* Зеркало для героя: собрание сочинений. Т. 2: Простое число. СПб.: Сеанс, 2017. 750 с.
14. *Литвинова Р.* Обладать и принадлежать: новеллы и киносценарии. СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. 462 с.
15. *Адоньева С.* Символический порядок. СПб.: Пропповский центр; Амфора, 2011. 167 с.

Статья поступила в редакцию 08.09.2026; одобрена после рецензирования 18.09.2026; принята к публикации 21.09.2026.

The article was submitted 08.09.2026; approved after reviewing 18.09.2026; accepted for publication 21.09.2026.

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.

Научная статья
УДК 7.071.2

ЯПОНСКАЯ АКТРИСА ХАНАКО В РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ: ГАСТРОЛИ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ ОПЫТ

Юлия Борисовна Буракова

Малый театр Кузбасса,
Кемерово, Россия

iulia.burakova@yandex.ru

Аннотация. Сценическая деятельность Ханако в русскоязычном театроведении практически не изучена, несмотря на многократные визиты актрисы в Российскую империю и большой интерес со стороны деятелей русского театра и две главные роли в российском кино. В статье проанализированы особенности актерской техники Ханако и специфика спектаклей, адаптированных для европейского зрителя. Подробно рассматриваются гастроли актрисы в городах Российской империи в период с 1909 по 1913 годы, особое внимание уделено спектаклю «Самоубийство» (1911) по пьесе японского драматурга Аоя Икуты.

Ключевые слова: межкультурные взаимодействия, японизм, восточный театр, исполнительское искусство

Для цитирования: Буракова Ю. Б. Японская актриса Ханако в Российской империи: гастроли и кинематографический опыт // КиноКультура. – 2026. – № 3. – С. 70–84.

Original article

JAPANESE ACTRESS HANAKO: TOURS AND CINEMATIC EXPERIENCE IN THE RUSSIAN EMPIRE

Iuliia Borisovna Burakova

The Maly Theatre of Kuzbass,
Kemerovo, Russia

iulia.burakova@yandex.ru

Abstract. Hanako's theatrical activities have received little scholarly attention in Russian-language theatre studies, despite the actress's repeated visits to the Russian Empire, the considerable interest she aroused among Russian theatre practitioners, and her two leading roles in Russian cinema. This article analyzes the characteristics of Hanako's acting technique and the specific nature of the productions adapted for European audiences. It examines in detail her tours across the Russian Empire between 1909 and 1913, paying particular attention to the performance "Ki-Musume" (1911), based on a play by the Japanese playwright Aoi Ikuta.

Keywords: intercultural exchange, Japonism, eastern theatre, acting techniques

For citation: Burakova Iu. B. Japanese actress Hanako: tours and cinematic experience in the Russian Empire. *Film culture*. 2026; 3: 70–84. (In Russ.).

© Буракова Ю. Б., 2026

Во второй половине XIX века западные страны охватило такое явление, как японизм[1]. Увлечение японским искусством, в особенности живописью, графикой и предметами интерьера, имело массовый характер. Вскоре этот процесс затронул и сценическое искусство. Европейские режиссеры начали проявлять интерес к восточной (в том числе японской) культуре и традиционным исполнительским техникам.

Первыми гастролерами, приехавшими из Японии в европейские страны, были акробаты. Позже возникли японские труппы[2], представлявшие спектакли на основе адаптированных сюжетов из национальной драматургии, эпоса и легенд или псевдоисторических сюжетов с мелодраматическим уклоном. Первые официальные гастроли традиционного театра кабуки состоялись значительно позже, в 1928 г.: труппа под руководством актера Итикавы Сандандзи II посетила СССР.

Актриса и танцовщица Ханако (花子)[3] была одной из первых среди артистов Японии, активно участвовавших в кросс-культурных коммуникациях. В период с 1902 по 1914 г. гастроли актрисы прошли в более чем 20 странах. За это время она проделала путь от танцовщицы до примадонны гастролирующей по всему миру театральной труппы.


MME. HANAKO
Japanese actress who has appeared with much success recently at the Berkeley Lyceum, this city

Фотография к гастролям актрисы. Mme. Hanako // Theatre Magazine. 1907. Vol. 7, № 82. P. 320.

Ханако, получившая мировую славу как японская актриса, ни разу не выступила в Японии, за исключением ее выходов на сцену в детском возрасте. Спектакли, в которых она играла, не являлись образцами традиционного японского сценического искусства: представления были адаптированы для европейского зрителя, и их форма отличалась

[1] Слово «японизм» (japonisme) впервые употребил французский искусствовед Филипп Бюрти в 1872 году. Термин означал возросшую популярность японского искусства и его влияние на западную культуру.

[2] Такие коллективы зачастую набирались специально для гастролей, их участники могли не иметь актерского опыта.

[3] Настоящее имя – Хиса Ōта (大田 ひさ). Здесь и далее запись звуков японского языка кириллицей производится в соответствии с системой Е. Д. Поливанова. При записи имени использован макрон – знак в виде горизонтальной черты над буквой, который указывает на увеличение длительности гласного звука.

от той, что была свойственна японскому театру. Значительное влияние на их структуру оказала импресарио и танцовщица Лои Фуллер, которая несколько лет сотрудничала с Ханако, а до того работала с другими японскими гастролерами, в частности театральным коллективом, руководителем которого был Отодзиро Каваками. Начиная с 1905 г. Ханако становится центральной фигурой в каждом из актерских составов, которые набирались для гастролей. Фуллер приняла решение добавить в спектакли эпизод, ставший «визитной карточкой» Ханако – мучительную смерть ее героинь в финале.

Вот как Фуллер в мемуарах описывает свою первую встречу с Ханако в 1905 г.: «Я заметила среди комедиантов очаровательную маленькую японку, которую с удовольствием сделала бы звездой труппы. <…> Она была единственной, кто привлек мое внимание. Правда, она играла второстепенную роль, но очень умно и с наиболее примечательной мимикой. При этом она была симпатичной, утонченной, изящной, странной и настолько индивидуальной, что выделялась даже среди представителей своей расы» [1, p. 209]. Стоит упомянуть, что внешность Ханако действительно была необычной. Актриса даже среди японских женщин отличалась небольшим ростом (предположительно – 133 см. [2, p. 35]). Она была по-своему внешне привлекательна, но эту привлекательность едва ли стоит однозначно интерпретировать как красоту, хотя внешность Ханако можно назвать приковывающей взгляд. Н. Н. Евреинов в восторженной заметке после ее гастролей в Санкт-Петербурге в 1909 г. писал: «Ты некрасива, ты уже немолодая, но Боже! – как ты прекрасна и как юна, когда на сцене воплощаешь красоту и молодость!» [3, с. 876].

Несомненно, творчество Ханако важно для анализа взаимодействия японского и европейского театра, изучения вопроса влияния восточной культуры на западное искусство (как и западной на восточное), в том числе на режиссуру XX века. Гастроли Ханако привлекали внимание великих режиссеров: В. Э. Мейерхольда, Н. Н. Евреинова, К. С. Станиславского, Э. Крэга. Знаменитый французский скульптор Огюст Роден был восхищен актерскими способностями Ханако и ее физической формой. Он создал множество набросков и несколько десятков скульптурных портретов актрисы, используя различные материалы.

Из всех форм японского театра именно с кабуки есть основания сопоставлять те спектакли, с которыми гастролировала Ханако, поскольку актриса получила подготовку, соответствующую исполнительницам женского кабуки [4, p. 22]. Кабуки – образованная в период расцвета городской культуры и рожденная в народе форма традиционного японского театра, в которой, как и в остальных классических формах восточного искусства, важнейшую позицию всегда занимало соблюдение канона. Детский актерский опыт Ханако был связан с таким явлением, как дзисибай (地芝居, буквально – «местный театр»), включающим в себя ответвление дзи-кабуки (地歌舞伎). Так назывались представления, в которых играли люди, не являющиеся профессиональными исполнителями, из актерских династий. Считается, что дзисибай[1] был особенно популярен и развит в Гифу и Нагое[2] [5].

В финальных сценах смерти Ханако демонстрировала технику, используемую актерами кабуки – нирами. Нирами – специфическая техника скашивания глаз, при которой один зрачок смотрит вперед, а другой направлен к переносице. Нирами используется, когда якуся[3] принимает кульминационную позу – миэ. Исполнитель живописно застывает

[1] В том числе были распространены кукольные представления.

[2] Ханако попала в женскую труппу, когда жила в Нагое; в ее воспоминаниях о детском актерском опыте упомянуты маршруты, пролегавшие через префектуру Гифу.

[3] Якуся (役者) – термин, который используется по отношению к исполнителям традиционных театральных искусств Японии. Для обозначения Ханако и ее партнеров по сцене он неприменим.

и на некоторое время остается неподвижным; существует большое разнообразие миэ. Этот прием не использовался исполнителями женских ролей. Для выражения особого напряжения в таких случаях актеры оннагата[1] принимали позу кимару (или «кимари») – замирание, но отличающееся от миэ в том числе отсутствием скошенных к переносице глаз. Это одно из умений Ханако, вызвавшее интерес Родена. Можно сделать вывод о том, что Ханако адаптировала этот элемент традиционного театра под себя, вписав его в более свободную пластическую форму. Она демонстрировала используемое актерами кабуки скашивание глаз, но ее поза не была похожа на позу миэ.



Скульптурный портрет Ханако, выполненный О. Роденом, гипс (Grand masque de Hanako, type D). Музей Родена, Париж.

В японской традиции принят более корректный термин «сеппуку»; слово «харакири» несет отрицательную, с несколько пренебрежительным оттенком, коннотацию. Но в настоящей работе будет использоваться именно этот термин, поскольку во времена гастролей Ханако за пределами Японии было известно, в основном, слово «харакири». Кроме того, сцены из спектаклей с Ханако не имеют прямого отношения к каноническому ритуальному суициду.

Драматургически упрощенные сюжеты и гибридная манера игры позволили труппе Ханако сделать свое творчество интернациональным. В 1906 г. Ханако стала примадонной японской труппы и с тех пор всегда оставалась главной актрисой в набираемых для гастролей коллективах. Тогда же стала формироваться структура, используемая для большинства спектаклей ее репертуара: вначале Ханако демонстрировала свою игру в комических, буффонных сценах, театрализуя бытовые эпизоды из жизни служанок или юных девушек, а в финале наступала трагическая развязка – актриса играла предсмертную агонию.

Ханако неоднократно посещала с гастролями Российскую империю. В число городов, где она выступала, входят Ярославль, Вологда, Кисловодск, Пятигорск, Ессентуки, Тифлис, Баку, Киев, Николаев, Одесса, Елисаветград (Кропивницкий), Мариуполь, Юрьев (Тарту) и несколько других.

[1] Оннагата (女形) – мужчины-исполнители женских ролей в кабуки.

В то время на русском языке ее сценическое имя почти всегда писали как «Ганако», на рекламных объявлениях вариант «Ханако» не встречается, но его использовали в журналах «Обозрение театров», «Театр», «Театр и искусство» до гастролей в России, когда писали об успехе японской актрисы во Франции и Германии. В 1909 г. в «Библиотеке театра и искусства», приложении к журналу «Театр и искусство», выходил перевод мемуаров Фуллер. В тот же год во время первых гастролей закрепился вариант написания «Ганако», вытеснив более корректную форму. Только в русскоязычной периодике рядом со сценическим именем часто писалась настоящая фамилия актрисы – «Оота» или «Ота». В западноевропейских, американских, скандинавских и других газетах фамилия актрисы никогда не появлялась рядом с псевдонимом и упоминалась крайне редко.

Первые гастроли Ханако в Российской империи в 1909 г. начались с выступлений в петербургском театре «Зимний Буфф» на Адмиралтейской набережной. В течение пяти вечеров (с 4 по 8 декабря[1]) труппа показывала спектакль «Отакэ». Собрать полный зрительный зал Ханако не удавалось. Театральные критики одной из основных причин коммерческого неуспеха первых гастролей в Санкт-Петербурге считали включение спектаклей японской труппы в одну программу с опереттами, отталкивающими ту часть публики, которая могла быть заинтересована в гастролях Ханако. Обилие позитивных откликов не помогло сделать полные сборы. Гастроли активно освещались в газетах и журналах, предварительно был проведен отдельный показ для прессы. Именно во время такого показа игру Ханако в «Отакэ» увидел Евреинов.

Начиная с 11 декабря труппа Ханако дала три гастрольных спектакля в московском театре С. Ф. Сабурова (Интернациональном). Помимо «Отакэ» в Москве показали «Драму в Ёсиваре»[2]. Сюжет спектакля 1907 г. не изменился, но в сцене убийства Мурасаки (в московских афишах – Муразаки) удушение героини веревкой заменили закалыванием. Соседство с фарсами в театре Сабурова, как и с опереттами в «Зимнем Буффе», не шло на пользу гастролям Ханако, но не помешало многим видевшим ее в ролях служанки и юдзё получить хорошее впечатление.

В конце декабря – начале января труппа с теми же спектаклями выступала в киевском Малом театре Крамского. Во время этой поездки «Драму в Ёсиваре» и «Отакэ» увидел театральный критик И. В. Джонсон (Иванов). Он подробно описал, как менялись его чувства и отношение к действию.

Опираясь на рассмотренную им динамику восприятия, можно проанализировать особенности перцепции экзотического театрального представления. Первый уровень (или этап) зрительского восприятия – удивление и следующая за ним адаптация (привыкание), второй – этнографический интерес, восхищение экзотикой или отторжение, третий – эстетическое восприятие спектакля.

Первые минуты происходящее на сцене воспринимается диковинным зрелищем, странной кажется речь, пластика. «Словно видишь марионетку на пружинах» [6], – так описывает Джонсон свое первое впечатление о Ханако в роли Мурасаки. Он считал, что «Отакэ» в большей степени демонстрирует ее дарование. Можно предположить,

[1] Даты даны по старому стилю.

[2] Во время гастролей в Р. И. у «Драмы в Ёсиваре» (в то время – «[Драмы] в чайном домике») появилось еще одно название – «Гроза за грозой». В воспоминаниях и рецензиях чаще встречается вариант написания «Гроза грозой» или «Гроза – грозой».

что на разницу в восприятии влияли изменения в исполнительской технике Ханако, когда она играла непосредственную служанку Отакэ, переходя от буффонады к трагедии, и злобную ойран Мурасаки. Образ Мурасаки был однозначным, Ханако не пыталась вызвать у зрителя симпатию или сострадание к этой героине, в отличие от роли Отакэ. Пластика Мурасаки выглядела подчеркнуто карикатурной – так Ханако выражала ее злодейскую натуру, и, возможно, стремилась придать роли комический оттенок. Темп и тон речи всех актеров для русскоязычного зрителя казался похожим на скороговорку[1], но в репликах Ханако – Отакэ на незнакомом языке Джонсон отмечает простоту и естественность. Каждый ее жест по-прежнему техничен, выверен и продуман, но пластика Отакэ казалась зрителям более живой. В этой роли Ханако очень подвижна, она выстраивает сценическую партитуру из мелких движений и жестов, быстро сменяющих друг друга тонких черт и продолжает пользоваться паузами. Сцена самоубийства сохраняет основные особенности, с помощью которых Ханако играла смерть начиная с 1905 г.: актриса скашивает глаза, ее взгляд стекленеет, а тело словно каменеет.

Джонсон пишет, что все движения Ханако «полны художественной правды» [6], и эта мысль в той или иной форме неоднократно возникает в откликах других рецензентов. Слова «естественность», «достоверность» и «подлинность» в контексте характеристик игры Ханако, данных критиками разных стран, стоит понимать именно как признание художественной правды, не имеющей отношения к театральному натурализму или реализму в искусстве актрисы. Ханако демонстрировала высокий уровень владения телом, близкий к пантомиме стиль игры и использовала непривычную для европейского зрителя технику. Естественность в игре Ханако в ролях Отакэ и О-кику строилась на тонко подмеченных пластических и мимических нюансах, стиль которых определялся не жизнеподобием, а символической природой театрального искусства. Игра Ханако – «отделанный до мелочей рисунок» [7, с. 116]. Образы служанок она строила из множества небольших жестов, сменяющих друг друга мимических и пластических штрихов. Л. М. Василевский писал, что Ханако «играет именно вся, до кончиков своих миниатюрных пальцев» [7, с. 116]. Игра Ханако была довольно подвижной, в жестах актрисы были видны отточенность и особое чувство меры.

Ханако снова оказывается в Российской империи между 1911 и 1912 гг.[2] С 8 по 10 января актриса выступает в петербургском Jardin d'Hiver (Зимний сад; театр на набережной Фонтанки), 19 и 20 января – в Зимнем театре в Елисаветграде. С 5 февраля несколько спектаклей было показано в одесском Новом театре. В Одессе коллектив начал сотрудничать с актером М. И. Черновым, руководителем «Художественного театра», театра миниатюр, где актриса играла еще несколько вечеров. Планируя следующие гастроли Ханако в Российской империи, Чернов и М. И. Львов в течение трех месяцев дают объявления в журнале «Театр и искусство» о поиске ангажемента для «японской Дузе» [8, с. 1052]. В 1912 г. и позднее основными спектаклями репертуара труппы были «Драма в Ёсиваре», «Отакэ» и «Самоубийство»[3] – новый спектакль, премьера которого состоялась в 1911 г. во время турне по городам Германии. «Самоубийство» часто вызывало больший интерес.

---

[1] В русскоязычных откликах о спектаклях японской труппы речь Ханако чаще всего сравнивали с птичьим щебетом.

[2] В брошюре «Ключевые моменты: история японского театра. Хронология» вторая поездка Ханако в Российскую империю датирована 1911 г.

[3] Во время гастролей в Казенном театре при галерее № 17 в г. Ессентуки спектакли рекламировались под несколькими названиями одновременно, в том числе японскими («Сараясики» и др.), спектакль «Самоубийство» получил еще одно название – «Осенние цветы».

На афишах Ханако могла значиться автором «Самоубийства», встречаются тексты, где ее называют режиссером этого спектакля. Не исключено, что упоминания о том, что Ханако являлась не только главной актрисой, но и руководителем труппы, соответствовали истине. Но о режиссуре спектаклей труппы Ханако не может идти речи. Справедливее будет сказать, что Ханако была автором всех решений своей роли. Нет сведений, напрямую подтверждающих ее влияние на игру остальных актеров[1]. Но в некоторых газетных заметках ее авторство воспринимается шире, чем это было на самом деле, и возникают рассуждения о способностях Ханако как драматурга. Это связано с тем, что во время европейских гастролей не было достоверных сведений о происхождении «Самоубийства».

На самом деле «Самоубийство» поставлено по пьесе Аоя Икуты[2] «Дева» («Kimusume», キムスメ). Этот текст автор написал и подарил Ханако, специально для ее спектакля [9, с. 24]. Он же станет автором комедии «Ойя! Ойя!» («Oya! Oya!», おやおや)[3], представленной в 1916 г. в лондонском театре Ambassadors.

«Самоубийство» рецензенты называют лучшей постановкой в репертуаре Ханако [Там же, p. 23]. Можно сделать вывод о том, что сильное драматическое произведение давало актрисе больше возможностей для проявления ее способностей. Ханако наконец получила возможность предстать перед зрителями в пьесе настоящего японского драматурга. Особенность «Девы» не только в том, что это пьеса японского автора, она основана на легенде «Бансю сараясики» (播州皿屋敷), или «Тарелочная усадьба». Это одна из самых известных японских легенд о призраках, и существует великое множество различных версий этой истории. Неизменным остается то, что служанку по имени О-кику обвиняют в краже одной из 10 ценных тарелок и казнят, тело падает в колодец, где и поселяется ее неупокоенная душа. Есть постановки кабуки, бунраку и ракуго, основанные на этих сюжетах. Множество гравюр изображают сцены из этой легенды, например Кацусика Хокусай изображает служанку О-кику, тело которой состоит из тарелок.

Выбор этого сюжета может быть связан с тем, что драматург видел Ханако в роли служанки Отакэ и сопоставил увиденное с одним из наиболее известных в Японии театральных сюжетов о невинно пострадавшей служанке. Существует менее очевидная деталь, которая позволяет предположить, что выбор этой легенды для репертуара Ханако неслучаен. В одной из первых версий легенды[4] девушку-служанку звали не О-кику («Кику» (菊) – «хризантема», а «О» – уважительный префикс к имени), а Ханано («цветочное поле»). Не исключено, что общий корень имен «Ханако» и «Ханано», означающий «цветок», мог натолкнуть Икуту на мысль подготовить для актрисы пьесу, основанную на «Бансю сараясики».

В финале спектакля «Самоубийство» героиня Ханако закалывает себя кинжалом, понимая, что ее ждет, если она не лишит себя жизни самостоятельно. Таким образом, самое большое отличие от легенды заключается в финале. О-кику сохраняет свою честь, и мистический сюжет легенды не получает возможности для развития. Ханако никогда не играла потусторонних существ.

---

[1] Японская исследовательница Т. Нэгиси предполагает, что Ханако занималась обучением некоторых членов труппы, не имевших актерского опыта.

[2] Икута Аой, или Икута Кизан (Эйгоро) (1876–1945), – японский писатель, ученик Иваи Садзанами.

[3] Японское междометие, выражающее удивление.

[4] «Ночная история Такесо» («竹叟夜話») (1577) авторства Нагары Такесо.

Отсутствие сюжета о призраке сближает «Деву» Икуты с более поздней версией кабуки о служанке О-кику – пьесой «Бантё сараясики» (番町皿屋敷) [10] направления син-кабуки драматурга Кидо Окамото, где изменения в фабуле значительно смещают акценты. По сюжету этого произведения, относящегося к направлению, премьера которого состоялась в 1916 г., О-кику сама разбивает тарелку, желая проверить чувства возлюбленного-самурая, и в итоге погибает от его руки. История про призраков переосмысляется как трагическая история любви, где О-кику не становится неупокоенной душой, так как не держит зла на возлюбленного и соглашается с его решением. В прозаическом тексте, который Окамото создает по собственной пьесе, О-кику является своему возлюбленному в виде благожелательно настроенного духа [11]. Из этого следует, что конфликт «Девы» ближе к изначальной версии произведения, где О-кику – невинно осужденная девушка.

Версия сюжета Окамото Кидо впервые представлена на сцене в 1916 г., на несколько лет позже, чем премьера «Самоубийства». Так, спектакль труппы Ханако в каком-то смысле оказывается между двух особо значимых версий легенды об О-кику в театре кабуки. Можно сказать, Икута переосмысляет «Бансю сараясики» раньше, чем это делает Кидо, пьеса которого по сей день идет на сцене. С одной стороны, финал «Девы» согласуется с необходимостью для Ханако сыграть в финале сцену суицида (хотя мы знаем, что это далеко не единственная форма сценической смерти в репертуаре актрисы, и все остальные были не менее подробно пантомимически проработаны). Мотивам, важным для вариаций этой легенды в кабуки – убийству (казни) О-кику и последующему сбрасыванию ее тела в колодец, в адаптации Икуты не находится места. С другой стороны, произведение независимо от причин, влиявших на выбор тех или иных сюжетных решений, можно рассматривать в ряду сценических версий этой легенды как одну из множества в японском театре, несмотря на то что она была вынесена из японского театрального контекста в европейскую среду.

Принося шкатулку с тарелками их хозяину, Ханако-О-кику играет веселое расположение духа, чтобы усилить контраст дальнейшего перехода к несчастью. Актриса начинает по одной вынимать тарелки. Недосчитавшись одной, она пересчитывает их. Словно не веря своим глазам, пересчитывает снова и снова. Один из критиков вспоминает, что Ханако-О-кику повторяла этот счет пять раз [12, с. 29]. Динамика напряжения в сцене устроена циклически: каждую попытку пересчета Ханако начинает в быстром темпе, с надеждой на ошибку. Но чем ближе последняя тарелка, тем медленнее двигаются ее руки. Интонации в голосе актрисы также передают нарастающий ужас. Слезы и паника охватывают О-кику. Она плачет сдержанно, негромко, короткими всхлипами [Там же].

В более позднем репертуаре Ханако сцена харакири, которой заканчивалась постановка «Мученица» (1906) и на которой строилось продвижение Ханако в 1906–1907 гг., отсутствует. О-кику закалывает себя коротким кинжалом ударом в шею[1]. Это похоже на дзигай – аналог сэппуку для женщин. Несоответствие этой сцены с японским ритуалом сводится к тому, что служанка О-кику не принадлежит к социальному слою, для которого такой ритуал возможен (жёны самураев и женщины-самураи онна-бугэйся) и не до конца следует ему – она не связывает себе ноги перед самоубийством (чтобы смерть застала ее в пристойной позе). Но в сравнении со сценой из «Мученицы» финал «Самоубийства» куда ближе к японской традиции.

[1] Таким же способом убивает себя героиня Ханако в финале кинофильма «Любовь японки».

Почти половину спектакля занимала сцена подготовки к самоубийству и сама смерть О-кику. Она писала прощальное письмо возлюбленному, прикладывая к нему заколку из своей прически. Взяв в руки клинок, она какое-то время рассматривала его (нечто подобное Ханако делала с мечом в финале «Мученицы»). Актриса до блеска натирала лезвие белым полотенцем. Еще одно отличие от «Мученицы» заключалось в том, что Ханако теперь не оставалась в белом нижнем кимоно, а только наполовину снимала верхнее, чтобы была видна кровь. Актриса В. Л. Юренева вспоминает, что всю подготовку к самоубийству Ханако-О-кику проделывает с «полным хладнокровием, тщательной точностью и знанием дела» [13, с. 30]. Пока Ханако медленно умирает, на сцене появляется с найденной тарелкой ее возлюбленный. Она «цепенеет и гаснущими глазами видит ее» перед смертью.

В критических статьях, выходивших в разных странах, игру Ханако в сцене смерти иногда определяли как подражание реальности, демонстрацию физиологических подробностей. Но ее игра в этой сцене была стилизованной, далекой от европейского представления о жизнеподобии. Пластика и мимика Ханако в сценах смерти не была подражанием быту, еще в большей степени отдаляясь от него, чем игра актрисы в сценах веселья или в сцене с тяжелой ношей из «Отакэ». Агония, длившаяся несколько минут, использование техники нирами, чередование подвижной, нереалистичной мимики и замирания были близки к театральному гротеску. Парадокс масочности в игре Ханако отмечает тифлисский критик В. С. Ананов, вспоминая о том, что она пользовалась «подвижной мимикой на <…> неподвижном лице» [14, с. 60]. Возможно, это воспоминание вызвано одной из мимических техник Ханако, когда она, например, двигает только бровями, выделенными темным гримом на белом лице, остальную мимику оставляя почти полностью неподвижной. Грим помогал Ханако акцентировать внимание на таких средствах выражения.

Ханако с течением времени поменяла свое отношение к кровавым сценам смерти, они перестали быть причиной ее внутреннего конфликта. Вероятно, на принятие Ханако сцен самоубийства повлиял большой успех, а также появившаяся после разрыва с Фуллер возможность заменить харакири на более уместную сцену дзигай. Джонсон писал, что сцена сделана тонко и не вызывает «антиэстетического чувства» [6]. А. М. Муров отмечал, что актриса в ней играла «с излишней выпуклостью» [15, с. 5], но это не ломало художественный образ, как и резкие мазки, порой свойственные ее технике.

Категоричен в высказываниях был великий театральный реформатор Э. Г. Крэг, видевший «Самоубийство» во время гастролей во Флоренции в 1913 г. В своем журнале он писал, что Ханако – «замечательная актриса» [16, p. 238], но вовсе не художник. Сильное отторжение вызвала у него сцена смерти, детально проработанная, подчеркнуто ужасающая. Игра Ханако в сцене смерти всегда была условной, но никогда не была абстрактной, и в мимической партитуре своих ролей, напоминающей сменяющиеся маски, Ханако не стремилась приблизиться к той мере величественной и отстраненной статичности, что восхищала Крэга в масках ногаку. Спектакли труппы Ханако были эстетически далеки от представлений Крэга об идеальном театре. Резко критикуя принцип ее игры, он в том числе защищает свои представления о восточном театре[1], осознанно или неосознанно отвергая его более ранние и народные формы. Крэг признавал высокий уровень актерской техники Ханако, но отвергал идею связи Ханако с восточной традицией, рассуждая о ее месте в ряду французских актеров. Крэг писал, что Ханако «без труда победила мадам Сару Бернар на ее же поле» [Там же]. В творческой жизни Ханако и Бернар особое

[1] Э. Г. Крэг никогда не видел ни одну из японских традиционных театральных форм своими глазами, изучение им японского театра основывалось на гравюрах, большой коллекцией которых он владел, и текстах.

место занимали сцены смерти. Актрис объединяет не только этот поверхностный факт, но и некоторое родство их исполнительских стилей. Игру обеих можно описать как гротескную, неправдоподобную, при том – подчиненную строгой художественной логике. В. И. Максимов определяет уникальность дарования Бернар тем, что искусственность ее игры «воспринимается как естественность и правдоподобие» [17, с. 434]. Анализ зрительских впечатлений об игре Ханако указывает на то, что это высказывание можно считать справедливым и в отношении японской актрисы.

Муров подмечает, как Ханако, идеально владея телом, чередует разные темпы: «Пауза у нее чередуется с внезапным пробуждением страсти, тишайший восторг со взрывом гнева» [15, с. 5]. В своей игре Ханако незаметно, быстро переходит из одного состояние в другое. Она легко меняет маску восторга на маску ужаса в финале и через всю роль проносит чередование интенсивности движения. Повышенная сценическая витальность сменяется паузами.

«Напевность» и «окрыление» [Там же] в игре Ханако чувствуются даже в изображении бытовых подробностей. Эмоции, которые она демонстрирует, могли казаться европейцам резкими и примитивными. Ханако эстетизирует их через обобщение, и оттого они становятся понятны европейской публике, легко читаются на ее лице. Но в игре актрисы было что-то трудноуловимое, что не поддается реконструкции, тонкая красота, которую могли почувствовать европейские зрители, столкнувшиеся с непривычной манерой игры. Ханако, как и свойственно японским исполнителям, создавала образ, в котором жизненные наблюдения актера обретают символическую, обобщенную форму.

Стиль игры Ханако не был похож на исполнительскую технику мужчин-оннагата в кабуки. Канон исполнения женских ролей сформировавшийся после того, как женщинам запретили играть в кабуки, основывался на плавных и мягких движениях с ограниченной амплитудой, особой системе жестов и поз, создании идеального образа через условную игру, отстраненную женственность. Пластический рисунок, который создавала Ханако, не был внешним подражанием бытовой логике, но ее игра, оставаясь условной, не включала в себя абстрактные движения, отстраненные от сюжетной составляющей пьесы. Художественность, возвышенность и искусную актерскую технику актриса сочетала с подчеркнутой приземленностью некоторых выразительных средств, используемых ею для создания комического эффекта.

Юренева в своих воспоминаниях-портретах «Женщины театра» сопоставляет игру Ханако с игрой Е. М. Грановской [13, с. 27–31]. В ряду сравнений Ханако с европейскими актрисами это сопоставление выглядит более примечательным, чем утверждения о том, что Ханако – японская Дузе или Режан, в большей степени преследующие цель завлечь публику. Юренева называет Грановскую и Ханако сестрами по мастерству, но чужими по мироощущению [Там же, с. 29]. Черта, которую она проводит между ними, относится скорее к несходству их героинь, чем к способам существования на сцене, на родственности которых настаивает Юренева.

Главу о Грановской и Ханако Юренева назвала «Мастерицы», и в этом заглавии уже отражено зерно развиваемой далее мысли. «Мастерство», «инструменты», «механика <…> тела» [Там же, с. 28–30] – такие слова она использует для описания Грановской и Ханако. Юренева пишет о Бернар и Дузе, о М. Г. Савиной, В. Ф. Комиссаржевской и других «женщинах театра», но совсем другими языковыми средствами описывает их актерскую природу. Техничность, способность пользоваться своим телом как

послушным актерским аппаратом, четко выстроенная «музыка» роли – общие черты, свойственные Ханако и Грановской. Естественность, которую отмечают в игре обеих актрис, не идет вразрез с техничностью, а является ее следствием. Безукоризненное владение голосом, пластикой, мимикой, неслучайность всех деталей игры, характеризующие исполнительскую природу Ханако, в проведенной Юреневой параллели находят еще одно подтверждение.

В январе 1913 г. Ханако снова приехала в Москву, начав с нее длительное турне по городам Российской империи. До 13 февраля труппа выступала в Театре миниатюр Арцыбушевой.

В дневное время 26 января Ханако выступила для актеров Московского Художественного театра. К. С. Станиславский пригласил ее, узнав, что в Киеве она уже выступала специально для актеров театра. Во время этой встречи Ханако показывала несколько вариаций самоубийства и демонстрировала выражения смеха, гнева и скорби. Ханако вспоминала, как О. Л. Книппер-Чехова после выступления пожала ее руку [18, с. 114].

Ученик Станиславского А. Д. Попов, вспоминая эту встречу, ставит Ханако в один ряд с Дункан[1] и делает вывод об интернациональности подлинного мастерства исполнителя [19, с. 97]. Творческие пути танцовщицы и актрисы обнаруживают свои параллели: как Дункан отказалась от канонов классического танца, так и Ханако в своей игре выходила за пределы японской традиции. Ханако удалось найти актерский язык, который был понятен для европейского зрителя, но фундаментально опирался на восточные представления об исполнительском искусстве.

31 января 1913 г. спектакли японской труппы увидели театральные критики Н. Е. Эфрос и С. В. Яблоновский (Потресов). В тот же вечер Ханако получила букет цветов от актрис Малого театра Рощиной-Инсаровой, Н. А. Смирновой В. А. Шухминой, Н. И. Комаровской и В. О. Массалитиновой [20, с. 10].

Затем, 24 февраля, Ханако выступила в Доме песни М. А. Олениной-д'Альгейм[2] (Малый зал консерватории). Программа вечера состояла из трех частей, где две последних – постановки «В чайном домике» и «Служанка Отакэ», а первая – «Подготовка артистки». Она была анонсирована как комплекс упражнений из курса обучения японского актера. Это представление, помимо танцев и игры на инструментах, включало несколько миниатюр. По воспоминаниям М. М. Бонч-Томашевского, среди них были девушка, тоскующая по возлюбленному, вор, застигнутый врасплох, шаловливый мальчишка, мать, баюкающая ребенка, сластолюбец, погибающий воин и другие [21, с. 70]. В одном из наиболее подробных анонсов российских гастролей названо семь сцен: мать с ребенком, бродяга Бенгтенкозо, девочка, мальчик, «любовь; первый взгляд невесты», смех и ужас [22, с. 1].

Высокий уровень актерской техники и именно техничность при построении образа привлекли внимание Мейерхольда, проявлявшего интерес к восточному театру. Особенно он выделял игру Ханако в сцене с тарелками, приводя ее как пример работы натренированного актерского аппарата. Видевший «Подготовку артистки», он вспоминал, что актриса «показывала такую изощренность техники, так распоряжалась своими рефлексами, что, когда она изображала кошку, казалось, что даже зрачки у нее становились

[1] Считается, что Ханако и Дункан познакомились в январе-феврале 1913 г., одновременно оказавшись на гастролях в Российской империи.

[2] В личном архиве Олениных хранилось несколько фотографий Ханако с автографами.

продолговатыми» [23, с. 92]. Во время советских гастролей труппы Садандзи II в 1928 г. Мейерхольд находился в Париже. Через несколько лет там же он увидел спектакль японской труппы Токудзиро Цуцуи. Мейерхольд воспринимал увиденное как подлинный кабуки, но труппа Цуцуи относилась к направлению синпа, возникшему на почве контакта Японии с западной культурой. Получив этот зрительский опыт, режиссер пришел к выводу, что Ханако играла «в несколько европеизированной манере» [Там же].

Ханако, изображающую кошку, упоминает в своих записях и А. Я. Таиров. Весной 1913 г. в рамках турне по Российской империи Ханако посетила Тифлис и Баку (театр З. А. Тагиева). В Тифлисе состоялось два представления в театре Артистического общества – 13 и 19 мая. На последнем вечере присутствовал Таиров. В программу входили спектакли «Самоубийство» и «Отакэ», а перед ними – «Подготовка артистки». Таиров пытался рассмотреть игру восточной актрисы через принципы зародившегося в европейском театре психологизма, чуждого Японии, заключив, что при изображении кошки Ханако не использовала круги внимания и не играла через переживание [24, с. 137–151].

Важным шагом к пониманию творчества Ханако российской публикой было решение организаторов включить в программу пояснительную речь о японском театре и предстоящем представлении. В 1913 г. в Москве вступительное слово произнес Ф. А. Степун. С этого момента выступления Ханако в городах Российской империи обычно сопровождались вступительными словами с пояснениями к спектаклям и рассказом о японском театре. В период первых гастролей по России специфика выступлений Ханако была в большей степени не понята, разыгрываемые труппой драмы принимались за традиционные. Но уже в следующий приезд актрисы в прессе начнут глубже анализировать гастрольные постановки, рассуждая об их адаптированном содержании.

Гастроли Ханако можно назвать явлением в культурной жизни Российской империи начала XX в. Доходы от поездки были не так велики, собрать полный зал часто не удавалось. Но более значимым в контексте выступлений Ханако в Российской империи стоит считать другое: игру актрисы увидели и высоко оценили многие деятели искусств того времени. В 1912–1913 гг. портреты Ханако создают карикатурист Поль Мак (П. П. Иванов) и художник-неопримитивист М. Ф. Ларионов. Гастроли ее труппы стали одним из первых значительных «культурных мостов» между Россией и Японией и оставили след в русской актерской школе, оказав влияние на театральную педагогику и режиссуру первой половины XX в.



Рекламный кадр из фильма «Любовь японки». На снимке: Ханако (Хиса Ōта), Елена Смирнова, Александр Рудницкий (Осткевич) [Анонс фильма «Любовь японки»] // Сине-фоно. 1913, № 17. С. 2–3.



Фотография со съемок (1913).
В павильоне П. Г. Тимана // Кино-газета. 1918, № 27. С. 31.

«Дева» Икуты стала основой сценария кинофильма «Лучше смерть, чем бесчестье» (французское название – «L'Honneur d'une Japonaise»). Во время поездки в Российскую империю в 1913 г. Ханако снялась в двух картинах кинокомпании Le Film Russe, созданной на основе московского отделения «Пате». Благодаря этому сотрудничеству появились кинофильмы «Лучше смерть, чем бесчестье» и «Любовь японки» («La Petite geisha»), или «Больше не надо ни смеха, ни слез», в обоих Ханако сыграла главные роли. Героиня «Любви японки» получила имя актрисы – Ханако[1]. Сюжет – история о том, как после окончания русско-японской войны русский офицер Орлов (его играет А. В. Рудницкий[2]) увозит из Японии девушку, что ухаживала за ним в госпитале, но предает ее, и та совершает самоубийство. В некоторых газетах кинокартина рекламировалась под названием «Любовь японки к русскому». Прокат кинофильма «Лучше смерть, чем бесчестье» в Российской империи позволил увидеть Ханако в роли О-кику жителям городов, где не было гастролей актрисы (Барнаул, Саратов и др.)[3] [25, с. 1; 26, с. 2].

Автором сценариев считается С. А. Гарин, но сюжет кинофильма «Лучше смерть, чем бесчестье» совпадает с сюжетом спектакля «Самоубийство», и большинство описанных современниками Ханако сцен отражены в нем. В некотором смысле «Лучше смерть, чем бесчестье» можно считать киноверсией спектакля «Самоубийство». Игра Ханако в роли О-кику (в фильме – Акики) была увековечена несмотря на некоторые изменения и отличия между сценической версией и кинофильмом, продиктованные спецификой киноискусства.

Долгое время фильмы считались утерянными, но в 2021 г. были отреставрированы фондом Жерома Сейду-Пате и Французской синематекой [27]. Вопрос о том, кому принадлежит авторство, на сегодняшний день не имеет однозначного ответа. Режиссером считался Кай Хансен, в справочнике российского дореволюционного художественного кино В. Е. Вишневского в качестве сорежиссера упоминался Я. А. Протазанов [28, с. 196; 29, с. 30]. В настоящее время историками кино П. А. Багровым и А. О. Коваловой выдвинуто предположение, что есть достаточные основания считать Протазанова режиссером «Любви японки» и «Лучше смерть, чем бесчестье». Определить точную роль Хансена в съемочном процессе пока не представляется возможным.

[1] «Hanako» – во французских интертитрах, «Ганако Оота» – в русскоязычных описаниях.
[2] Александр Васильевич Рудницкий (Осткевич) (1879–1919) – актер, игравший в Малом театре (1904–1906), провинциальных антрепризах, с 1911 по 1919 г. – в антрепризе К. Н. Незлобина.
[3] Во Франции, Германии и ряде других стран оба фильма показывались в том числе в небольших городах.

Работа Ханако с материалом, который приближен к японской культуре (вдохновлен традиционным сюжетом и написан японским автором) открывает возможности для сопоставления «Самоубийства» с традиционными постановками на основе «Бансю сараясики», а кинофильм «Лучше смерть, чем бесчестье», сохранивший игру Ханако в роли О-кику (Акики), расширяет перспективы такого анализа.

Творческий путь Ханако в 1914 г. оказался под сильным влиянием ситуации в мире. Актриса переехала в поместье Роденов в Лондоне и больше не имела возможности осуществлять масштабные турне, как это происходило раньше, начиная с 1905 г. Из-за Первой мировой войны был прерван производственный процесс третьего кинофильма с участием Ханако, снимавшегося в Париже [18, с. 125].

Игра Ханако не соответствовала ни канонам японских исполнительских форм, ни европейской театральной традиции, став уникальным явлением, которое могло возникнуть благодаря развитию межкультурных связей на рубеже XIX–XX вв.

Список источников

1. *Fuller L.* Fifteen years of a dancer's life, with some account of her distinguished friends. London: H. Jenkins limited, 1913. 288 p.
2. *Sawada S.* Petite Hanako. Besançon: Canevas Editeur, 1997. 197 p.
3. *Евреинов Н.* Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1909. № 49. С. 876.
4. *Negishi T.* The Transition of Madame Hanako's Theatre/Performances under the Influence of Cross-Cultural Contact // Сэйё: хикаку энгэки кэнкю:. 2024. № 1. P. 22.
5. Маруяма Котаро. Дзисибай но ко:рю: катэи то гэндзё: [Процесс расцвета и современное состояние местного театра дзисибай] // Тиики бунка кэнкю:дзё / Гифу дзёси дайгаку. URL: https://gijodai.jp/chibunken/chishibai/2015/08/post-10.html (дата обращения: 01.06.2026).
6. *Джонсон (Иванов) И. В.* Статья «Гастроли г-жи Ганако» в газете // Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=51517417 (дата обращения: 20.05.2026).
7. *Василевский Л. М.* Гастроли г-жи Ганако // Ежегодник императорских театров. Вып. 1. 1910. С. 114–116.
8. [Объявление о поиске ангажемента] // Театр и искусство. 1912. № 52. С. 1052.
9. *Нэгиси Т.* Мадаму Ханако то до:хо:-тати: икё: ни окэру нихондзин но ва･ва [Мадам Ханако и ее соотечественники: гармония и единство японцев на чужбине] // Бунгэй гэйдзюцу / Кё:рицу дзёси дайгаку бунгэй гакубу кэнкю: сокусин иинкай хэн. 2023. № 2. С. 11–26.
10. Бантё сараясики // Аодзора бунко. URL: https://www.aozora.gr.jp/cards/000082/card1309.html#download (дата обращения: 25.11.2025).
11. Бантё сараясики // Аодзора бунко. URL: https://www.aozora.gr.jp/cards/000082/files/45617_47969.html (дата обращения: 25.11.2025).
12. *Соляный П. М.* Японский театр // Театр и искусство. 1912. № 2. С. 29.
13. *Юренева В. Л.* Женщины театра. Петроград: Центральное кооперативное издательство «Мысль», 1923. 70 с.
14. *Ананов В. С.* Ганако Оота: Страничка об японском театре // Ежемесячник искусства и литературы. Тифлис: Типография Грузинского товарищества печати, 1918. С. 59–63.
15. *Муров А. М.* Гастроль Ганако // Южная мысль. 1912. № 131. С. 5.
16. *Craig E. G.* Kingship. Some Thoughts concerning Hanako the Actress: Japan: India: Friendship and the King // The Mask. 1914. Vol. 6. № 3. P. 238–244.

17. *Максимов В. И.* Великие актеры Франции // История зарубежного театра: от истоков до конца XX века: учебник / под ред. Л. И. Гительмана. 2-е изд., испр. и доп. М.: Издательство ГИТИС, 2022. С. 428–436.
18. *Нэгиси Т.* Мадаму Ханако/Madam Hanako. Токио: Ронсося. 2021. С. 14.
19. *Попов А. Д.* Творческое наследие: в 3 т. / отв. ред. Ю. С. Калашников. М.: ВТО, 1979. Т. 1. Воспоминания и размышления о театре. Художественная целостность спектакля. 519 с.
20. Последние новости // Театр. 1913. №1229. С. 10.
21. *Бонч-Томашевский М. М.* На празднике искусства театра: (Вечер японского искусства Ганако Оота, организованный «Домом Песни») // Маски. 1912–1913. № 5. С. 65–75.
22. Театр «Артистическое Общество» // Кавказ. 1913. № 114. С. 1.
23. *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. Ч. 2. М.: Искусство, 1968. 643 с.
24. *Пятницкий М. С.* А. Я. Таиров в Тифлисе 1913 г. // Записки Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. С. 137–151.
25. Электро-театр «Новый мир» // Жизнь Алтая. 1913. № 235. С. 1.
26. «Зеркало жизни» // Саратовский листок. 1913. № 202. С. 2.
27. Restaurations // Fondation Jérôme Seydoux-Pathé: оф. сайт. – URL: https://www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/cms/restaurations (дата обращения: 11.12.2025).
28. *Лихачев Б. С.* Кино в России (1896–1926). Материалы к истории русского кино. Ч. I: 1896–1913. Л.: Academia, 1927. 208 с.
29. *Вишневский В. Е.* Художественные фильмы дореволюционной России: Фильмографическое описание. М.: Госкиноиздат, 1945. 192 с.

Статья поступила в редакцию 01.09.2026;
одобрена после рецензирования 07.09.2026;
принята к публикации 10.09.2026.

The article was submitted 01.09.2026;
approved after reviewing 07.09.2026;
accepted for publication 10.09.2026.

Информация об авторе:

Ю. Б. Буракова – руководитель по рекламе и связям с общественностью Малого театра Кузбасса.

Information about the Author:

Iu. B. Burakova – Head of Advertising and Public Relations at the Maly Theatre of Kuzbass.

Рецензия
УДК 621.397.13; 316.7

ТЕЛЕВЕДЕНИЕ ИЗ ДУХА ТЕЛЕВИДЕНИЯ
(Рец. на: Television in Eastern European Literature, Art and Media (from 1960s to 2020s) / (eds.) Ju. Murashov, M. Zhukova, F. Erlenmaier // Slavica Tergestina: European Slavic Studies Journal. 2023. № 30, 31. 345, 349 p.)

Полина Максимовна Шашкова

Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, Россия

pm.shashkova@gmail.com

Аннотация. Рецензия посвящена специальному выпуску журнала «Slavica Tergestina», состоящему из двух последовательных номеров и объединенному темой «Телевидение в восточноевропейских литературе, искусстве и медиа (с 1960-х по 2020-е годы)». В публикации телевидение рассматривается не только как средство массовой коммуникации, но и как культурная форма, воздействующая на художественные языки, способы производства знания и политические представления. В рецензии последовательно анализируются три тематических блока выпуска: деконструкция социалистического искусства через репрезентации телевидения; взаимодействие телевизионного изображения с фотографией, современным искусством и Интернетом в постсоциалистической культуре; а также «сложное телевидение» и его связь с повествованием, юмором и политикой.

Ключевые слова: телевидение, медиология, восточноевропейская культура, советское и постсоветское кино, «сложное телевидение», междисциплинарный анализ

Для цитирования: Шашкова П. М. Телеведение из духа телевидения (Рец. на: Television in Eastern European Literature, Art and Media (from 1960s to 2020s) / (eds.) Ju. Murashov, M. Zhukova, F. Erlenmaier. Slavica Tergestina: European Slavic Studies Journal. 2023. № 30, 31. 345, 349 p.) // КиноКультура. – 2026. – № 3. – С. 85–90.

Review

TELE-VISION FROM THE SPIRIT OF TELEVISION
(Rev.: Television in Eastern European Literature, Art and Media (from 1960s to 2020s) / (eds.) Ju. Murashov, M. Zhukova, F. Erlenmaier // Slavica Tergestina: European Slavic Studies Journal. 2023. № 30, 31. 345, 349 p.)

Polina Maksimovna Shashkova

St. Petersburg State University,
St. Petersburg, Russia

pm.shashkova@gmail.com

Abstract. This review examines a special issue of the journal "Slavica Tergestina" – comprising two consecutive volumes – united by the theme "Television in Eastern European Literature, Art, and Media (from the 1960s to the 2020s)". The publication approaches television not merely as a medium

© Шашкова П. М., 2026

of mass communication but as a cultural form that shapes artistic languages, modes of knowledge production, and political perceptions. The review systematically analyzes the issue's three thematic sections: the deconstruction of socialist art through television representations; the interplay between television imagery and photography, contemporary art, and the Internet within post-socialist culture; and the concept of "complex television" and its relationship to narrative, humor, and politics.

Keywords: television, media studies, Eastern European culture, Soviet and post-Soviet cinema, complex TV, interdisciplinary analysis

For citation: Shashkova P. M. Tele-vision studies from the spirit of television (Rev.: Television in Eastern European Literature, Art and Media (from 1960s to 2020s) / (eds.) Ju. Murashov, M. Zhukova, F. Erlenmaier. Slavica Tergestina: European Slavic Studies Journal. 2023. № 30, 31. 345, 349 p.). *Film culture.* 2026; 3: 85–90. (In Russ.).

Изучение телевидения с самого начала развивалось на пересечении нескольких дисциплин. Телевизионный экран одновременно связан с техникой передачи изображения, журналистикой, политической коммуникацией, повседневными практиками и искусством, поэтому телевидение трудно описать исключительно средствами телевизионной критики или с помощью количественных показателей аудитории. Задача исследователя состоит в том, чтобы рассмотреть взаимосвязь этих аспектов и понять, каким образом телевизионная форма организует восприятие действительности.

Именно такую перспективу предлагает специальный выпуск журнала «Slavica Tergestina» – два последовательных номера, объединенных общей темой «Television in Eastern European Literature, Art and Media (from 1960s to 2020s)». Речь идет не о двухтомной монографии в строгом библиографическом смысле, а о двух самостоятельных журнальных выпусках, объединенных общей темой и оформленных как две части специального номера. Издание опубликовано EUT Edizioni Università di Trieste при участии Университета Констанца и Люблянского университета и подготовлено Юрием Мурашовым, Марией Жуковой и Фабианом Эрленмайером. Материалы представлены на русском, английском и немецком языках и доступны в открытом электронном архиве Университета Триеста.

В первом выпуске после вводной статьи Юрия Мурашова следуют два крупных раздела. Раздел «Деконструкция социалистических культур» включает статьи Марии Жуковой «Монолог распахнутой души: телевидение и поэзия в советском кино» (с. 66–127), Фабиана Эрленмайера «Телевидение и демонтаж мифа о передовике в фильме Анджея Вайды "Человек из мрамора"» (с. 128–173) и Тодора Христова «Тени реального: репрезентации телевидения в болгарском кино, 1970–1984» (с. 174–205). В разделе «Телевидение в постсоциалистическом искусстве и медиа» опубликованы статьи Газинура Гиздатова «Эстетика телевидения: интермедиальность в современном искусстве постсоветского Казахстана» (с. 206–231), Богдана Шумиловича «Твердое телевидение: украинское искусство 1990-х и его медиальность» (с. 232–289) и Адама Мазура «Фотокниги о телевидении: "Из Сибири в Киберию" Зофьи Кулик и "ТВ" Алгирдаса Шяшкуса» (с. 290–317) и др. Завершает выпуск раздел «Varia», не относящийся непосредственно к теме телевидения.

Второй выпуск продолжает раздел «Телевидение в постсоциалистическом искусстве и медиа». В него входят статьи Надежды Григорьевой «Телевидение в смеховом пространстве YouTube» (с. 10–55) и Иннокентия Урупина «Патриотизм как возвращение к супрематизму: история телевидения в фильме Андрея Сильвестрова "Прорубь" и рассказе Владимира Сорокина "Белый квадрат"» (с. 56–105). Затем следует раздел «Смех, повествование и политика в "сложном телевидении"»: Любовь Бугаева «Журналистское

Шашкова П. М. ТЕЛЕВЕДЕНИЕ ИЗ ДУХА ТЕЛЕВИДЕНИЯ (Рец. на: Television in Eastern European Literature, Art and Media (from 1960s to 2020s)/(eds.) Ju. Murashov, M. Zhukova, F. Erlenmaier. Slavica Tergestina: European Slavic Studies Journal. 2023. № 30, 31. 345, 349 p.)

расследование и телевидение» (с. 106–129); Волха Исакава «Страшное смешное телевидение: “Звоните ДиКаприо!” в локальном и глобальном контекстах» (с. 130–165); Стивен Хатчингс «Блестящие герои темных времен: транскультурация, космополитизм и двойной агент-посредник в мини-сериале телеканала “Россия-1” “Оптимисты”» (с. 166–211); Константин Каминский, Илья Калинин и Анна Зотина «Русский мир и его границы: смеховая культура и политическая сатира в российских и украинских телесериалах» (с. 212–291); Светлана Фокина «Ностальгический опыт vs. феномен разрыва в мифологии нулевой точки Иосифа Бродского» (с. 292–319); Снежана Станкович «Аспекты визуализации в контексте темы еды на примере сборника Владимира Сорокина “Пир”» (с. 320–348) и др. Таким образом, содержание второго выпуска выходит за пределы телевизионного материала в узком смысле, включая литературу, политическую сатиру и визуальные практики.

Географически издание не представляет исчерпывающую историю развития телевидения во всех стран Восточной Европы. Его ядро образуют советский и российский материалы, а также отдельные исследования польского, болгарского, украинского, казахстанского и югославского культурных контекстов. Польский материал представлен анализом фильма Анджея Вайды; болгарский – исследованием Тодора Христова; Украина и Казахстан – статьями о художественных практиках 1990-х и постсоветского периода; российский материал доминирует в разделе о YouTube, сериалах, литературе и политической сатире. Телевизионные системы других стран бывшего социалистического блока в выпуске не рассматриваются. Это ограничивает претензию на панорамное описание культурологических процессов, связанных с телевидением в Восточной Европе, но одновременно позволяет увидеть, как сходные вопросы – идеологическая функция экрана, кризис достоверности, национальная идентичность и медиаконвергенция – проявляются в разных, хотя и не во всех, региональных контекстах.

Важным достоинством публикации становится сочетание исторического охвата с разнообразием исследовательских методов: авторы обращаются к кино, литературе, фотографии, современному искусству, журналистике, интернет-видео и сериалам.

Во вступительной статье Юрий Мурашов предлагает медиологическое понимание телевидения как особого способа организации и передачи знания. В этом контексте телевизионная коммуникация сопоставляется с более ранними медиа – устной традицией, письменностью, литературой, радио и кинематографом. Однако ценность такого сопоставления определяется не противопоставлением «старых» и «новых» средств коммуникации, а анализом того, как разные медиа перераспределяют внимание, авторитет и формы присутствия.

Обращение Мурашова к концепции «горячих» и «холодных» медиа Маршалла Маклюэна задает теоретическую рамку выпуска. При этом данная рамка не должна превращаться в универсальное объяснение всех социальных изменений. Телевидение действительно повлияло на политическую визуальность, темп коммуникации и способы формирования публичного образа, но эти процессы определялись также экономическими условиями, государственными институтами, правовыми реформами и культурными конфликтами. Таким образом, наиболее продуктивно читать медиологический тезис как исследовательскую гипотезу, проверяемую на конкретном материале.

Первый тематический блок посвящен деконструкции социалистического искусства и телевизионной репрезентации. В статье Марии Жуковой «Монолог распахнутой души: телевидение и поэзия в советском кино» анализируются фильмы «Переходный возраст»

(реж. Роман Викторов, 1968) и «Москва слезам не верит» (реж. Владимир Меньшов, 1980). Исследователь показывает, что включенные в фильмы поэтические тексты и телевизионные эпизоды образуют дополнительный смысловой слой. За бытовым и сюжетным повествованием проступает разговор о поэзии Бориса Пастернака, о границах публичного высказывания и о возможности косвенного сопротивления официальному дискурсу.

Телевизионный экран в этих фильмах не сводится к нейтральному предмету интерьера. Он становится частью сложной аудиовизуальной композиции, в которой бытовая ситуация приобретает общественное и культурное измерение. В результате телевизионное кино может передавать политически значимое сообщение не посредством прямого комментария, а через монтаж, интонацию, музыкально-поэтические ассоциации и расхождение между официальным текстом и человеческой реакцией на него.

Тодор Христов в статье «Тени реального: репрезентации телевидения в болгарском кино, 1970–1984» рассматривает другой вариант критики телевизионной достоверности. В фильмах П. Васильева, Д. Петрова и Х. Христова возникает несоответствие между видимым и произносимым: телевизионные лозунги вступают в конфликт с опытом повседневной реальности. По наблюдению исследователя, это противоречие стало важным условием формирования новой концепции реального в болгарском постмодернизме 1990-х годов.

Таким образом, первый раздел позволяет увидеть парадокс телевидения в социалистической культуре. Средство, связанное с массовым информированием и идеологическим воздействием, в кинематографе превращается в инструмент разоблачения собственной риторики. Телевизионность здесь создает возможность для «эзопова языка»: экран демонстрирует не только то, что говорится, но и разрыв между официальным сообщением и воспринимаемой действительностью.

Второй блок – «Телевидение в постсоциалистическом искусстве и медиа» – посвящен взаимодействию телевизионного изображения с фотографией, современным искусством, литературой и Интернетом. В статье Адама Мазура «Фотокниги о телевидении: “Из Сибири в Киберию” Зофьи Кулик и “ТВ” Алгирдаса Шяшкуса» фотография рассматривается как средство фиксации и переосмысления телевизионного потока. Кулик обращается к кадрам телевизионных передач рубежа веков, тогда как Шяшкус показывает закулисье советского телепроизводства. В обоих случаях фотографическое изображение извлекает телевизионный материал из режима непрерывного «здесь и сейчас» и превращает его в объект остановленного, аналитического взгляда.

Эта операция важна не только как смена технического носителя. Фотография меняет статус телевизионного изображения: оно перестает быть частью текущей трансляции и начинает существовать как исторический документ, художественный фрагмент или свидетельство медиапроизводства. Тем самым телевидение оказывается способно анализировать само себя через другие виды искусства.

Несколько материалов выпуска рассматривают смеховую культуру и ее связь с цифровыми платформами. Надежда Григорьева в статье «Телевидение в смеховом пространстве YouTube» анализирует отношения российского телевидения с русскоязычным сегментом видеохостинга. Исследовательница показывает, что телевидение и YouTube предлагают разные режимы публичности и «вседозволенности», но оба участвуют в формировании потребностей, страхов и моделей поведения аудитории. Смех при этом выступает

не просто жанровым эффектом, а способом дистанцирования от навязываемых медиаприоритетов и формой критического ответа на медиатизацию повседневности. Вместе с тем вопрос о том, в какой мере юмор сохраняет эту функцию в цифровой среде, остается открытым и требует анализа конкретных практик, а не только общих характеристик медиаполя.

Третий тематический блок – «Смех, повествование и политика в "сложном телевидении"» – обращается к современным сериалам и новым моделям телевизионного повествования. Любовь Бугаева в статье «Журналистское расследование и телевидение» рассматривает сериал «Последняя статья журналиста» (реж. Е. Сологалов, В. Татарский, А. Назикян, 2018). В центре анализа – ситуация, при которой непроверенная информация, попав в телевизионный репортаж, начинает функционировать как самостоятельная реальность. Так возникает проблема кризиса факта: убедительность сообщения определяется не только его соответствием действительности, но и способностью завладеть вниманием аудитории. Этот сюжет позволяет связать исследование телевизионной журналистики с более широким обсуждением постправды и медиального производства доверия.

Волха Исакава в статье «Страшное смешное телевидение: "Звоните ДиКаприо!" в локальном и глобальном контекстах» обращается к одноименному сериалу Жоры Крыжовникова (2018) как к примеру «сложного телевидения» – термина, связанного с исследованиями Джейсона Миттелла. В анализе учитываются трансформация персонажей, усложнение повествовательной структуры, метареференциальность и наличие дополнительных сюжетных линий. Одновременно сериал рассматривается в связи с русской литературной традицией: образ «маленького человека» и другие архетипические мотивы соотносятся с образами Гоголя, Достоевского и Чехова. Сильная сторона этого наблюдения – попытка соединить глобальные тенденции сериализации с национальными моделями повествования.

Стивен Хатчингс в статье «Блестящие герои темных времен: транскультурация, космополитизм и двойной агент-посредник в мини-сериале телеканала "Россия-1" "Оптимисты"» анализирует сериал «Оптимисты» (реж. А. Попогребский, 2017/2021). История советских дипломатов интерпретируется как художественная модель культурного посредничества. Сериал позволяет рассуждать о взаимодействии советского и западного миров, а также о том, каким образом исторический сюжет становится языком разговора о современных политических отношениях. При этом его «пророческий» эффект следует понимать не как буквальное предвидение будущего, а как способность художественной формы выявлять напряжения, которые позднее получают иное историческое выражение.

В целом специальный выпуск демонстрирует, что телевидение может выступать одновременно объектом изображения, медиумом повествования и аналитической оптикой. В одних статьях оно разоблачается через собственные противоречия, в других – фиксируется фотографией, переосмысляется Интернетом или анализируется в структуре сериального рассказа. Такое сопоставление делает видимой телевизионность как культурную форму, проявляющуюся за пределами собственно телевизионного экрана.

Сильной стороной публикации является международный состав авторов и обращение к материалам России, Германии, Швейцарии, Великобритании, США, Болгарии, Польши, Украины и Казахстана. Языковое оформление выпуска обеспечивает возможность включения разных исследовательских традиций в единое научное пространство. При этом

многоязычие само по себе не является научным аргументом: его значение определяется тем, насколько последовательно редакторы обеспечили доступность материалов для читателей и сопоставимость представленных подходов.

Наряду с достоинствами выпуск оставляет пространство для дискуссии. Некоторые широкие тезисы о влиянии телевидения на общество нуждаются в более точной исторической и социологической аргументации. Телевидение не следует превращать в единственный фактор, объясняющий политические и культурные изменения. Кроме того, сопоставление столь разных национальных материалов требует более явного описания их исторического контекста и специфики телевизионных систем стран Восточной Европы. Именно здесь дальнейшее развитие медиологических исследований может дополнить предложенную авторами общую перспективу.

Несмотря на эти ограничения публикация представляет интерес как междисциплинарное исследование телевизионности. Ее статьи показывают, что телевидение следует изучать не только через содержание передач и показатели аудитории, но и через его присутствие в кино, литературе, фотографии, интернет-культуре и политическом воображении. Специальный выпуск «Slavica Tergestina» предлагает продуктивную карту таких пересечений и тем самым способствует дальнейшему формированию языка для разговора о телевидении как о значимой культурной форме.

Список источников

1. Television in Eastern European Literature, Art and Media (from 1960s to 2020s) / (eds.) Ju. Murashov, M. Zhukova, F. Erlenmaier // Slavica Tergestina: European Slavic Studies Journal. 2023. № 30, 31. 345, 349 p.)

Статья поступила в редакцию 14.08.2026;
одобрена после рецензирования 24.08.2026;
принята к публикации 31.08.2026.

The article was submitted 14.08.2026;
approved after reviewing 24.08.2026;
accepted for publication 31.08.2026.

Информация об авторе:

П. М. Шашкова – аспирант Санкт-Петербургского государственного университета.

Information about the Author:

P. M. Shashkova – a PhD student at St. Petersburg State University.

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.