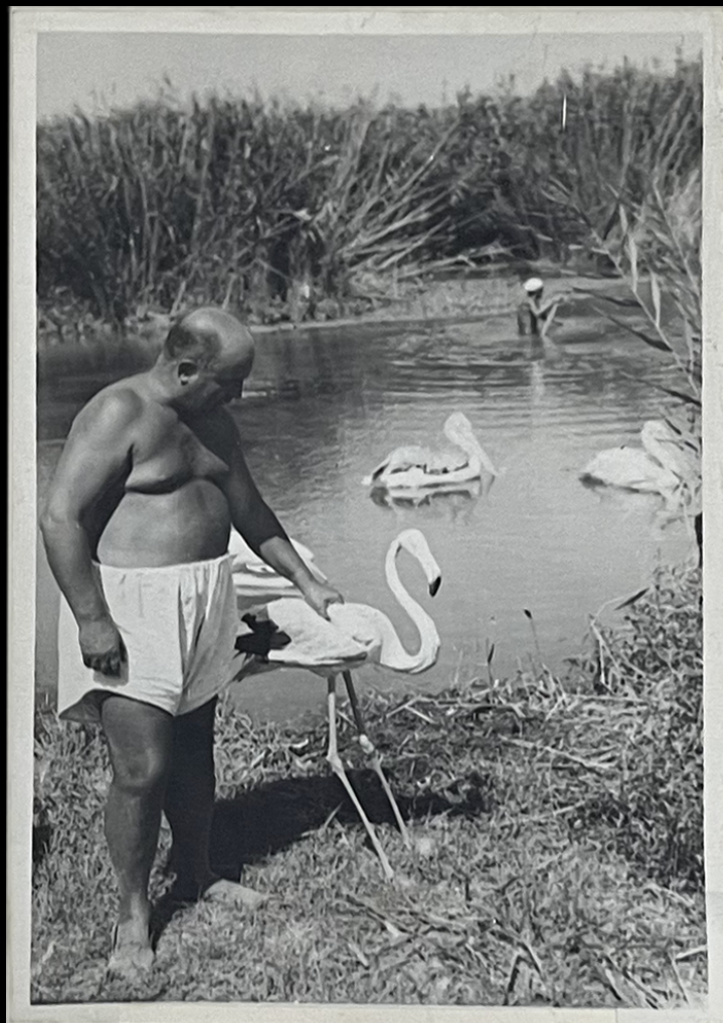


2023 # 3 (24)

# ТЕЛЕ **К** ИНИЕТ

Научное рецензируемое сетевое издание о кино, телевидении и новых медиа



**Александр Роу**

С любовью про женщину. Лариса Садилова:

**о некоторых тенденциях «женской волны» в современном российском кинематографе**

**Светлана СМАГИНА**

«Но больше всех букв я люблю "О"!»

**Из архива Маргариты Барской**

**Гарена КРАСНОВА**

От «На берегу Севана» к «Тайне горного озера»:

**история фильма Александра Роу**

**Эмма МАЛАЯ, Нина СПУТНИЦКАЯ**



Телекинет (Telekinet)  
2023. № 3(24)



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Научное рецензируемое сетевое издание о кино, телевидении и новых медиа  
Периодичность — 4 выпуска в год

Номер свидетельства о регистрации средства массовой информации  
ЭЛ № ФС 77 — 72241

ISSN 2618-9313

#### Учредитель журнала

Спутницкая Нина Юрьевна, кандидат искусствоведения  
Казючиц Максим Федорович, кандидат философских наук

#### Редакционная коллегия

Главный редактор —  
Спутницкая Нина Юрьевна, кандидат искусствоведения  
Выпускающий —  
Казючиц Максим Федорович, кандидат философских наук  
Технический секретарь —  
Малеванная Нина Федоровна  
Консультант —  
Сюткина Марина Ивановна

#### Редакционный совет

Ветрова Татьяна Николаевна, доктор искусствоведения  
Гранин Юрий Дмитриевич, доктор философских наук  
Зверева Галина Ивановна, доктор исторических наук  
Казючиц Максим Федорович, кандидат философских наук  
Кураш Артур Петрович, кандидат культурологии  
Нестерова Евдокия Антоновна, кандидат филологических наук  
Николаева Елена Валентиновна, кандидат культурологии  
Огнев Константин Кириллович, доктор искусствоведения  
Пархоменко Яна Александровна, кандидат искусствоведения  
Саенкова-Мельницкая Людмила Петровна, доктор филологических наук (Белоруссия)  
Сальникова Екатерина Викторовна, доктор культурологии  
Смолянская Наталья Владимировна, кандидат философских наук  
Спутницкая Нина Юрьевна, кандидат искусствоведения  
Строева Олеся Витальевна, доктор культурологии  
Царева Марина Алексеевна, кандидат филологических наук

#### Адрес редакции

141203, г. Пушкино, ул. Писаревская, д. 13., ком. 15  
тел. +7(495)9933939  
сайт издания: <https://telecinet.com/telekinet>  
почта: [telekineteditor@gmail.com](mailto:telekineteditor@gmail.com)

Основное содержание издания соответствует группам научных специальностей

- 5.10.3. — Кино-, теле- и другие экранные искусства (искусствоведение)
- 5.10.1. — Теория и история культуры, искусства (искусствоведение)
- 5.10.1. — Теория и история культуры, искусства (культурология)



Диплом  
Гильдии киноведов и кинокритиков Союза кинематографистов РФ  
в номинации:  
SINE CHARTA (БЕЗ БУМАГИ) —  
Казючич М., Спутницкая Н. за издание журнала «Телекинет» (2020)



*telecinet.com/telecinet*

Telecinet  
2023. # 3(24)

Academic peer-reviewed e-journal of film, television and media studies  
Quarterly

License number  
ЭЛ № ФС 77 — 72241

ISSN 2618-9313

#### **Publisher**

Sputnitskaya N. Y., Candidate of Science  
Kazyuchits M. F., Candidate of Science

#### **Editors**

Senior editor —  
Sputnitskaya N. Y., Candidate of Science

Deputy editor —  
Kazyuchits M. F., Candidate of Science

Technical Secretary —  
Malevannaya N. F.

Adviser —  
Syutkina M. I.

#### **Editorial advisory board**

Vetrova, T. N., Doctor of Science  
Granin, Y. D., Doctor of Science  
Zvereva, G. I., Doctor of Science  
Kazyuchits M. F., Candidate of Science  
Kurash, A. P., Candidate of Science  
Nesterova, E. A., Candidate of Science  
Nikolaeva, E. V., Candidate of Science  
Ognev, K. K., Doctor of Science  
Parkhomenko, Y. A., Candidate of Science  
Saenkova-Melnitskaya L. P., Doctor of Science (Belarus)  
Salnikova, E. V., Doctor of Science  
Smolyanskaia, N. V., Candidate of Science  
Sputnitskaya, N. Y., Candidate of Science  
Stroeva, O. V., Doctor of Science  
Tsareva, M. A., Candidate of Science

Editorial  
141203, Pushkino, Pisarevskaya ST, BLD. 13., R. 15  
тел. +7(495)9933939  
<https://telecinet.com/telecinet>  
E-MAIL: [telecineteditor@gmail.com](mailto:telecineteditor@gmail.com)

LCC subjects

Fine Arts: Visual arts

Fine Arts: Arts in general: History of the arts

## СОДЕРЖАНИЕ

### FILM STUDIES & VISUAL STUDIES | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И ВИЗУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

- 6** *СМАГИНА С. А.* С любовью про женщину. Лариса Садилова: о некоторых тенденциях «женской волны» в современном российском кинематографе
- 11** *ПАТЕЕВА Е. В.* Историческое и мифологическое время в фильме Светланы Проскуриной «Первая любовь»
- 15** *БЕРЕВКИНА Д. М.* Крупный план как маркер смены жанрового регистра: телесериал «Друзья»

### CHARTULARIUS | АРХИВ

- 21** *КРАСНОВА Г. В.* «Но больше всех букв я люблю “О”!». Из архива Маргариты Барской
- 26** *МАЛАЯ Э. Р., СПУТНИЦКАЯ Н. Ю.* От «На берегу Севана» к «Тайне горного озера»: история фильма Александра Роу

## CONTENTS

### FILM STUDIES |

- 6** [Smagina, S. A.](#) About Woman with Love. Larisa Sadilova: on Some Trends in the “Women’s Wave” in Modern Russian Cinema
- 11** [Pateyeva, E.V.](#) Historical and Mythological Time in Svetlana Proskurina’s Film *Pervaya Lyubov* (First Love)
- 15** [Verevkina, D. M.](#) Close-up as a Marker of the Change of Genre Register in the Second Season of the Friends TV series

### CHARTULARIUS |

- 21** [Krasnova, G.V.](#) “But I Love the Letter O the Most of All Letters!” From Margarita Barskaya’s Archive
- 26** [Malaya, E.R., Sputnitskaya, N.Y.](#) From *On the Shore of Lake Sevan* to *The Secret of Mountain Lake*: the History of Alexander Rou’s Film

УДК: 778.5p(09)«1998–2022»

DOI:10.24412/2618–9313–2023–324-6-10

**С любовью про женщину. Лариса Садилова: о некоторых тенденциях «женской волны» в современном российском кинематографе***СМАГИНА С. А.***Для цитирования**

Смагина С. А. С любовью про женщину. Лариса Садилова: о некоторых тенденциях «женской волны» в современном российском кинематографе // Телекинет. 2023. N3(24). С. 6–10.

**Сведения об авторе**

Светлана Александровна Смагина, доктор искусствоведения, доцент кафедры киноведения ВГИК, ведущий научный сотрудник Аналитического отдела (Научно-исследовательского центра кинообразования и экранных искусств), Москва, Россия.

[smsval@mail.ru](mailto:smsval@mail.ru)ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-8502-5383>**Аффилиация**

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

**Аннотация**

Автор статьи на примере творчества современного российского режиссера Л. Садиловой размышляет о некоторых тенденциях в современном российском кинематографе, проявившихся в связи возникновением феномена «женской волны». Пришедшие в российскую киноиндустрию женщины-режиссеры (Л. Боброва, С. Проскурина, А. Меликян, М. Разбежкина, Н. Мещанинова, В. Гай Германика и др.) представляют свой взгляд на современность и современницу, предлагают отечественному зрителю альтернативный мужскому взгляд на свою идентичность, затрагивают круг актуальных вопросов и проблем, волнующих женщин. В своем взгляде на современницу представители «женской волны» уделяют особое внимание «женской доле»: разрушают патриархальные представления о «женском долге» и в целом шаблонный взгляд на женщину, основанный на различных стереотипах. Фильмы Садиловой обнаруживают общие черты с картинами других постановщиков, однако заметно отличаются от основной фемповестки. Ее фильмы одни из немногих рассказывают о реальной жизни россиян, простых людей, достойно проживающих свою обычную жизнь, о повседневности, выходящей за рамки жанровой условности. Режиссер с большим вниманием и деликатностью разглядывает своих героев и через призму их судеб размышляет о жизни современной России.

**Ключевые слова**

Лариса Садилова, «женская волна», российский кинематограф, история кино, фемповестка

Статья поступила в редакцию 09.03.2023.



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

**About Woman with Love. Larisa Sadilova: on Some Trends in the “Women’s Wave” in Modern Russian Cinema***SMAGINA, S. A.***For Citation**Smagina, S. A. About Woman with Love. Larisa Sadilova: on Some Trends in the “Women’s Wave” in Modern Russian Cinema, *Telekinet*, 2023, no. 2(23), p. 6–10.**About the Contributor**

Svetlana Smagina, Doctor of Science, Associate Professor of the Department of Film Studies at Gerasimov University of Cinematography (VGIK), Leading Researcher of the Analytical Department (Research Center for Film Education and Screen Arts), Moscow, Russia.

[smsval@mail.ru](mailto:smsval@mail.ru)ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-8502-5383>

## Affiliation

Gerasimov University of Cinematography (VGIK), 3, Wilhelm Peak str., Russia, Moscow, 129226.

## Abstract

The author of the article, drawing on the example of contemporary Russian director Larisa Sadilova's films, reflects on some trends in today's Russian cinema resulting from the emergence of the "women's wave" phenomenon. Women directors who currently work in the Russian film industry (L. Bobrova, S. Proskurina, A. Melikyan, M. Razbezhkina, N. Meshchaninova, V. Gai Germanika, etc.) present their views on modern life and contemporary woman, offer the Russian audience a view of their identity which is alternative to the male one, and deal with a range of topical issues and problems of concern to women. In their view of contemporary woman, representatives of the "women's wave" give prominence to "woman's destiny": they blow up patriarchal ideas of "woman's duty" and the conventional view of women based on various stereotypes. Sadilova's films have common features with the works by other directors, but they differ markedly from the main female agenda. Her films are among the few that tell about Russians' real life, about ordinary people who live their ordinary lives with dignity, and about everyday life that goes beyond genre conventions. The director looks at her characters with great attention and delicacy and reflects on the life of contemporary Russia through the prism of their destinies.

## Keywords

history of cinema, Russian film, "women's wave", Larisa Sadilova, feminist agenda

The Article was submitted to *The Telekinet* in 9<sup>th</sup> March 2023.

На современном этапе женский кинематограф из разряда исключительного и немногочисленного перешел в разряд массового, заняв нишу на стыке фестивального кино и мейнстрима. Речь идет уже не об отдельных именах женщин-режиссеров, сценаристов, операторов, а о целом поколении женщин, что позволяет говорить о глобальном феномене [Артюх 2017; Артюх 2021; Смагина].

Женщины-режиссеры российского кинематографа представляют свой взгляд на современность и современницу, предлагая отечественному зрителю альтернативный мужскому взгляд на свою идентичность, круг вопросов, проблем и желаний, волнующих женщин. Невзирая на разность позиций, женщины-режиссеры создают на удивление честный портрет женской души, высвечивая возникающие подчас невероятный хаос, боль и надежду на обретение себя подлинной [Спутницкая; Цыркун]. Индустрия оказалась не готовой к такому засилью женщин за камерой по причине даже не патриархальности, а слепого стремления следовать голливудским стандартам, упуская из виду факт, что при всей популярности в российском обществе фемповестки, (при слабой поддержке западных движений MeToo и Time's Up) в отечественном кинематографе, как, впрочем, и в самом русском менталитете в целом, прослеживается иной путь решения «женского вопроса», во многом отличный от западного: он ориентирован в первую очередь на обретение большей финансовой самостоятельности и самореализованность, нежели на сексуальные девиации [Шимонова]. Киноиндустрией игнорируется факт большей активности именно женской аудитории в современном российском обществе, ориентированной на повышение своего социального статуса, получение новых знаний, реализацию творческого потенциала, а значит, заинтересованной в уважительном, а не снисходительном отношении к себе как ядру целевой аудитории.

В связи с низким уровнем доверия со стороны большинства продюсеров, снобистского отношения кино- и телеиндустрии к запросам женской аудитории и в целом боязни мало-мальского обращения к острым проблемам современности чаще всего женщины-режиссеры не снимают крупнобюджетные проекты, довольствуясь либо исключительно фестивальными (Л. Боброва, С. Проскурина, А. Меликян, М. Разбежкина, Н. Мещанинова, В. Гай Германика, К. Коваленка и т. д.), априори не рассчитанными на получение сверхприбыли, либо остаются в нише среднестановочных драм, от которых не ожидают коммерческого чуда. Но даже будучи отлученными от внушительных постановочных бюджетов, женщины-режиссеры привнесли в отечественный кинематограф новую тематику, ориентированную на частную жизнь общества, деликатное обращение к интимной сфере человека, к ранее табуированным вопросам женской сексуальности и в целом заявили женщину как полноправного члена социума [Артюх 2017; Артюх 2021; Смагина].

В своем взгляде на современницу режиссеры пытаются предложить свой взгляд на «женскую долю»: разрушают патриархальные стереотипы о «женском долге» и в целом шаблонный взгляд на женщину как набор неких штампов. Так, оскорбительная поговорка «курица не птица, женщина не человек» становится началом честного и одновременно очень уважительного разговора по «женскому вопросу» Ларисы Садилловой.

На фоне заполонившей в 1990-е гг. экраны чернухи [Караваев; Смена вех] дебютная картина Садилловой «С днем рождения!» (1998) выглядела, несмотря на весь свой реалистический флер, глотком свежего воздуха или первым вздохом новорожденного. Неслучайно она предваряется титром: «Моему сыну Владимиру посвящается этот фильм». Фильм начинается со сцены в обшарпанном опустевшем роддоме, из которого несколько мужиков пытаются вынести то, что было оставлено сотрудниками при переезде и не разграблено другими, такими же предприимчивыми посетителями. Камера бесстрастно документирует разруху, царящую вокруг: выбитые окна, безлюдные коридоры, обезображенные кабинеты и палаты... Кажется, что это метафора современной России, погружившейся в безвременье и морок. И тем не менее, стены еще помнят слезы радости рожениц, освободившихся от бремени.

Садиллова создает коллективный портрет женщин разного достатка и социального положения, волею судьбы оказавшихся в одной палате провинциального роддома, так как перед таинством рождения все равны: немолодая женщина, после гибели первого мужа в автокатастрофе, чтобы выжить и поднять детей, вынуждена была выйти замуж за алкоголика, как она выразилась — за «БУ». Случайно забеременев, и решив рожать, сохраняет бодрость духа и поддерживает своих соседок по палате. Вторая, напротив, замужем за бизнесменом и честно признается, что замуж вышла по расчету и рожает, чтоб укрепить



свое социальное положение. Однако родовая травма ребенка, о чем деликатно намекает автор, делает ее материнское будущее не столь безоблачным. Третья — молодая мусульманка, полюбившая русского Ивана, отчего была отвергнута родными. История «Монтеки и Капулетти» на религиозной почве завершилась достаточно быстро, враждующие стороны примирил новорожденный. Четвертая девушка — четырнадцатилетний подросток, забеременевшая от ровесника и отказавшаяся делать аборт. Девочка, готовящаяся стать матерью, еще не осознав ответственности, легшей на ее плечи, безмятежно слушает плейер, который ей приносит ее парень — будущий отец. Среди героинь мы видим и молчаливую мать-одиночку, и психически нездоровую девушку, которая по наивности и простоте душевной отдается всяким прохиндеям, рожая своей несчастной матери все новых и новых внучат... Стены роддома помнят разные женские истории. Но как бы ни жаловались роженицы на жизнь, на врачей, на мужиков или их отсутствие, как бы ни ворчали акушерки и нянечки, что «бабы нынче пошли — мужиков хотят, а рожать не хотят», — таинство рождения новой жизни делает счастливыми всех. Эта общая радость, пусть и ненадолго, делает все остальные проблемы чуть менее значительными.

Тема русской соборности, общности, представленной либо в коллективных праздниках, либо, как здесь, объединяющим процессом родов станет отличительной чертой большинства фильмов Садиловой. Среди особенностей ее режиссерского стиля следует назвать отсутствие надуманности и провокативности — все истории, рассказанные Садиловой, житейские, а характеры персонажей — узнаваемы, взятые из жизни. «В том и состоит миссия художника — быть прозорливым <...> Это называется подглядывающая камера. Мне нравится вплетать историю в реальность, сегодняшнюю причем. Не делать ее, не выстраивать искусственным методом, а вплетать героев в обычную жизнь <...> для меня было самым главным показать людей в предлагаемых обстоятельствах»<sup>1</sup>.

Созерцательность, неспешность, отсутствие режиссерских «наворотов», все естественно, а метафоры рождаются из реальности ее провинциальных зарисовок. Ветхий роддом, как и вся Россия, изрядно поизносившаяся на сломе эпох, продолжает жить и порождать новую жизнь. И то, что он в финале переезжает в новое здание, дает надежду на более комфортное и радостное ее проживание.

Надо отдать должное, «своя реальность» Садиловой оказывается не только честной, но и очень деликатной по отношению к человеку. Режиссер предлагает свой взгляд на женщину в современном мире, разрушается стереотипное восприятие ее как набора неких штампов. Женщина становится все более активным членом общества.

В фильме «С любовью, Лиля» (2002) она делает своей героиней работницу провинциальной птицефабрики, которая вопреки всем установкам и насмешкам товарок верит и ищет свою любовь. «Мужики, что ты в них хорошего нашла, в мужиках? Ты ребенка себе родила бы, и все. Не ищи себе кобелей». — «Я не ищу себе кобелей, я ищу себе мужа, я влюбиться хочу!» — «Мужа? Видела моего мужа? Видела, до чего он меня довел, вот то же будет и с тобой, попомни мое слово!» — «Знаешь, Зина, да пошла ты...» — «Мужик тебе нужен — рота солдат тебе нужна!» Симптоматичный диалог Лилии с соседкой Зиной выявляет незаживающие травмы коллективной женской души, когда женщины были вынуждены тащить на себе весь быт и производство в то время, как мужики гибли на поле боя, возвращались с войн инвалидами или попадали под влияние всевозможных политических идей. В постсоветском же обществе методично выхолащивалось понятие мужского под видом борьбы с тоталитарным прошлым и «токсичной маскулинностью». Садилова — одна из немногих женщин-режиссеров, кто говорит о женщине, исходя из ее базовых потребностей и генетической памяти, понимая все несовершенство современного общества, а не выдавая ее за жертву гендерного неравенства.

В картине «Требуется няня» (2005) Садилова мало того что развенчивает миф о «безопасной» женщине, матери и няне, делая свою героиню жестким манипулятором, играющим на слабостях других, из корыстных побуждений осуществляя «биологическую революцию», когда выживает сильнейший, — она жестко проходит по образу современной семьи, в которой при всем финансовом благополучии ребенок оказывается обузой, что обесценивает саму идею традиционной семьи.

Будучи первопроходцем и одним из самых последовательных исследователей женской социальной повестки в российском кино, Садилова чутко улавливает изменения в современном обществе и во всех своих последующих работах. В картине «Ничего личного» (2007) детективная интрига становится лишь фоном для драматической истории, когда частный сыщик Зимин (В. Барин) из-за ошибки заказчика начинает следить не за той квартирой. Но даже когда ошибка раскрылась, и он переключился на требуемую точку наблюдения, Зимин не смог «расстаться» со своим «объектом» исследования. Режиссер вместе с героем через расставленные по квартире жучки и микрокамеру пристально наблюдает за этой ничем не примечательной женщиной и выясняет, что жизнь одинокой аптекарши, мечтающей о счастливом замужестве, но вынужденной выслушивать советы и нотации пожилой матери, терроризирующей ее по телефону, гораздо более эмоционально насыщена, чем, казалось бы, устроенная жизнь женатого сыщика. Ирина (З. Кайдановская) — это уже почти отчаявшаяся героиня фильма «С любовью, Лиля». На очередное мамино тревожное: «Не пускай никого к себе, вдруг тебя изнасилуют!» — с усталостью в голосе парирует, что вряд ли кому-то нужна. И когда Зимин, увлекшись подглядыванием за чужой жизнью и заигравшись в роль невидимого ангела-хранителя, начинает настойчиво добиваться ее внимания, Ирина как феллиниевская Кабирия начинает вновь верить в чудо любви. Эта коллизия, противоречащая этике человеческих взаимоотношений, выявляет психологическую незрелость современного общества, когда морально-нравственная чистоплотность не является нормой, а нарушение личностных границ другого — табу. Садилова в своем псевдо-детективном расследовании приходит к тому, что потребительское отношение людей друг к другу сегодня является суррогатом любви, и половая принадлежность здесь ни при чем — всем легче находиться в своих грезах об идеальном партнере, чем вступать в отношения с реальностью.

За фасадом псевдо-детективного расследования в фильме «Сынок» (2010) снова скрывается скрупулезный режиссерский анализ современного общества со сбитыми гендерными ролями и пораженного вирусом тотальной скуки — всех интересуют собственные проекции, а не человек рядом. Главный герой — папа (В. Сухоруков), который один воспитывает сына с полугодовалого возраста. Когда сыну исполняется 17 лет, он уезжает из города с девчонкой-автостопщицей. В начале картины парень исчезает, и начинается разворачиваться действие, в результате которого зрителю становится понятно, что контролировать другого человека не тождественно любви.

<sup>1</sup> «Она» Превратила Трубчевск в иммигрантское Подмоскovie // Брянская тема, 9 (71), 2013. [Электронный ресурс.] URL: <https://tema32.ru/articles/2013/71/1149/> — здесь и далее прим. авт.



Тему взаимоотношений мужчин и женщин Садилова продолжает в следующей своей картине «Она» (2013). Юная Майя (Н. Файзиева) приезжает в Россию вслед за любимым из Таджикистана, а тот бросает ее, не в силах отказать родным, подготовившим на родине для него правильную невесту. «Это картина и про нас, и про мигрантов, и про ответственность мужчины перед женщиной. Для меня в этом фильме важна любая мелочь, это все делалось моими руками, там нет ничего случайного», — говорит Садилова<sup>1</sup>. Режиссер снимает не социальную драму про мигрантов, хотя безусловно, эта проблема с экрана звучит, и не историю про освобожденную женщину Востока, которой из-за ее поступка, обратной дороги на родину нет, а про женщину любой национальности, волею судеб в современной жизни вынужденной становиться сильной и не зависеть от мужчины. Не случайно в названии фильма вынесено местоимение женского рода.

Фильмом «Однажды в Трубчевске» (2019) Садилова подтверждает свою приверженность к провинциальной локации и отображению частной жизни обычных людей. Будучи родом из Брянска, она снимает родные просторы и своих земляков словно пытаясь взглянуть в самую глубину русского человека, свободного от патины европейской цивилизации. История проста: любовь внезапно соединила водителя-дальнобойщика Егора (Е. Баринев) и его очаровательную соседку Анну (К. Шнайдер). У каждого из них благополучная семья, дом — полная чаша, и не скоро их близкие догадаются, что поездки женщины в город по работе странным образом совпадают с рейсами соседа. «Герои любят друг друга, они правы, а все остальные нет? Картина даже не об этих двоих, а вообще о семейных отношениях. Снимала об этом, и для меня главные герои — все четверо»<sup>2</sup>, — комментирует историю режиссер.

Можно добавить, что картина и об обществе в целом. Егор уходит от своей жены к витальной соседке, секс и теплоту он предпочтет умничанию и тотальной заботе жены. При этом в отличие от решительной Анны, способной ради любви и мерзнуть на трассе, ожидая ту самую фуру соседа, и уйти от мужа, пожертвовав не только семьей, но и возможностью видаться с дочерью, Егор покинуть домашнюю зону комфорта не способен. История стара как мир. Поняв, что любовь разбивается о нерешительность мужчины, Анна возвращается в свою семью, которая ее принимает обратно, удовлетворившись скупым «Простите, я больше так не буду», ведь оступиться может каждый. И снова, как в фильме «Сынок», снятом в том же самом Трубчевске, звучит тема отравляющей скуки, которая толкает человека на опрометчивые поступки. Возвращение любовников к своим «половинкам» знаменует смирение с тяготами, во многом не примечательной российской обыденностью, радостью в которой могут служить лишь воспоминания о редких огоньках счастья, нежно пестуемые в душе, и чувство соборности, переживаемое людьми на народных гуляниях<sup>3</sup>.

Героями фильма «Огород» (2022) станут два пенсионера, найдя в лице друг друга не только единомышленников, но и любимых. Садилова развенчивает миф о том, что любовь — это только для молодых, а в пожилом возрасте людей интересуют только врачи, сериалы и огороды, что они не способны на безрассудные поступки и решительные шаги по изменению привычной жизни. Семидесятилетняя «огородница» Зоя (В. Теличкина) в зимнем санатории уже несколько лет встречается со своим ровесником из Орла, женатым конферансье Валерием (Ю. Кутафин). Врач предупреждает героиню, что со следующего года в санаторий ей следует приезжать только в сопровождении близких, так как после семидесяти «мало ли что что может случиться». Возраст автоматически приравнивается к диагнозу и становится приговором человеку. На фоне разгорающихся любовных перипетий героев, которые в результате изменят жизнь обоим, такое туннельное зрение на взрослого человека в современном обществе выглядит абсурдно. Как парирует Зоя доктору: «Мало ли что случится может и с пятидесятилетней». При всей своей нишевости, ориентированной на женскую аудиторию средних лет, фильмы Садиловой — одни из немногих рассказывают о реальной жизни вокруг, о простых людях, достойно переживающих и проживающих свою обычную жизнь, о повседневности, выходящей за рамки жанровой условности и натяжной «уникальности». Она с большим вниманием и деликатностью разглядывает своих героев, позволяя неприукрашенной действительности проступить сквозь рисунок фильма. При этом ей удивительным образом удастся через свои картины пронести любовь к своей Родине, что заметно выделяет ее кинематограф на фоне русофобских высказываний коллег по цеху.

## Литература

- Артюх 2017 — *Артюх А. А.* Женщины-режиссеры в современном глобальном мире // Историческая и социально-образовательная мысль. 2017. Том. 9. № 4. Часть 1. С. 99–106.
- Артюх 2021 — *Артюх А. А.* Кинорежиссерки в современном мире. М.: НЛО, 2021. 248 с.
- Виноградов — *Виноградов В. В.* Типология репрезентации образа Москвы в советском кинематографе // Вестник ВГИК. 2023. Т. 15. № 1 (55). С. 36–56.
- Караваев — *Караваев Д. Л.* Право преступить черту: нравственная апология криминального насилия в российском кино первой половины 1990-х годов // Телекинет. 2021. 4(17). С. 6–8.
- Смагина — *Смагина С. А.* Новая женщина в кинематографе переходных исторических периодов. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 370 с.
- Смена вех — *Смена вех: Отечественное кино середины 1980-х — 1990-х.* М.: Канон+, 2022. 688 с.
- Спутницкая — *Спутницкая Н. Ю.* Три истории, или Любовь на карантине: мотив побега в фильмах женщин-режиссеров // Телекинет. 2021. N1. С. 7–10.
- Цыркун — *Цыркун Н. А.* Разводы и разводки. Дебюты-2019 // Телекинет. 2021. 1(14). С. 11–17.
- Шимонова — *Шимонова Н. В.* Образ женщины в советском кинематографе 1930–1960 гг.: проблема свободы воли и личностного выбора // Телекинет. 2020. 4(13). С. 35–38.

<sup>1</sup> Седова П. Царь Салтан для таджиков. Как снимают кино про мигрантов. // Аргументы и Факты. 17.10.2013. [Электронный ресурс.] URL: [https://oren.aif.ru/culture/culture\\_details/949362](https://oren.aif.ru/culture/culture_details/949362)

<sup>2</sup> Иванова А. Лариса Садилова: «Однажды в Трубчевске» — настоящая жизненная история // ProfiCinema от 10 мая 2019. [Электронный ресурс.] URL: <https://www.proficinema.com/interviews/detail.php?ID=272629&ysclid=lmotb6ug6w574734884>

<sup>3</sup> Ср. с трансформацией мотива «Москва — окраина — периферия» в советском и российском кино [Виноградов, с. 52–53].

## References

- Artyuh 2017 — Artyuh, A. A. Zhenshchiny-rezhissery v sovremennom global'nom mire [Women directors in the modern global world]. *Istoricheskaya i social'no-obrazovatel'naya mysl'*, 2017, vol. 9, no. 4, part 1, p. 99–106. (in Russian)
- Artyuh 2021 — Artyuh, A. A. *Kinorezhissarki v sovremennom mire* [A filmmaker in the modern world]. Moscow, NLO, 2021, 248 p. (in Russian)
- Vinogradov — Vinogradov, V. V. Tipologiya reprezentatsii obraza Moskvy v sovetskom kinematografe [Typology of the representation of the image of Moscow in Soviet cinema]. *Vestnik VGIK*, 2023, vol. 15, no. 1(55), p. 36–56. (in Russian)
- Karavaev — Karavaev, D. L. Pravo prestupit' chertu: нравstvennaya apologiya kriminal'nogo nasiliya v rossijskom kino pervoj poloviny 1990-h godov [The Right to Cross the line: a Moral Apology for criminal Violence in Russian Cinema in the First Half of the 1990s]. *Telekinet*, 2021, no. 4(17), p. 6–8. (in Russian)
- Smagina — Smagina, S. A. *Novaya zhenshchina v kinematografe perekhodnyh istoricheskikh periodov* [A new woman in the cinema of transitional historical periods]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2023, 370 p. (in Russian)
- Smena vekh — *Smena vekh: Otechestvennoe kino serediny 1980-h — 1990-h* [Changing milestones: Domestic cinema of the mid-1980s — 1990s]. Moscow, Kanon+, 2022, 688 p. (in Russian)
- Sputnitskaya — Sputnitskaya, N. YU. Tri istorii, ili Lyubov' na karantine: motiv pobega v fil'mah zhenshchin-rezhisserov [Three stories, or Love in quarantine: the motive of escape in films by female directors]. *Telekinet*, 2021, no. 1, p. 7–10. (in Russian)
- Tsyrukun — Tsyrukun, N. A. Razvody i razvodki. Debyuty-2019 [Divorces and divorces. Debuts-2019]. *Telekinet*, 2021, no. 1(14), p. 11–17. (in Russian)
- Shimonova — Shimonova, N. V. Obraz zhenshchiny v sovetskom kinematografe 1930–1960 gg.: problema svobody voli i lichnostnogo vybora [The image of a woman in Soviet cinema 1930–1960: the problem of free will and personal choice]. *Telekinet*, 2020, no. 4(13), p. 35–38. (in Russian)

УДК: 778.5р(09)«2023»

DOI: 10.24412/2618-9313-2023-324-11-14

## Историческое и мифологическое время в фильме Светланы Проскуриной «Первая любовь»

ПАТЕЕВА Е. В.

### Для цитирования

Патеева Е. В. Историческое и мифологическое время в фильме Светланы Проскуриной «Первая любовь» // Телекинет. 2023. N3(24). С. 11-14.

### Сведения об авторе

Елена Валерьевна Патеева, магистр культурологии, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия.

[el.pateeva@gmail.com](mailto:el.pateeva@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-1250-4463>

### Аффилиация

Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Москва, Миусская площадь, д. 6.

### Аннотация

В статье анализируется драматургия фильма С. Проскуриной, образы центральных персонажей. Поскольку тема одержимости мужского персонажа любимой женщиной и тема зачарованности героинь не дает ответа на центральный вопрос фильма: что же на самом деле есть «первая любовь», автор выявляет мифологические компоненты в повествовании, анализирует как через них реализуется сюжет о первой любви. Обнаружив в фильме вывернутый наизнанку сюжет об Орфее и Эвридике — линию Георгия и его возлюбленной и аллюзии на «Одиссею», автор делает выводы о способах манипуляции авторов фильма со временем. Анализ хронотопа позволяет доказать, что конструируемое в фильме пространство и время обладают характеристиками иллюзии, потустороннего мира. Автор приходит к выводу, что основная идея фильма выражена с помощью монологической речи.

### Ключевые слова

Светлана Проскурина, Екатерина Тирдатова, Игорь Верник, Александра Ребенок, мелодрама, мифологическое время

Статья поступила в редакцию 20.05.2023.



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.  
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

## Historical and Mythological Time in Svetlana Proskurina's Film *Pervaya Lyubov* (First Love)

PATEEVA, E. V.

### For Citation

Pateeva, E. V. Historical and Mythological Time in Svetlana Proskurina's Film *Pervaya Lyubov* (First Love), *Telekinet*, 2023, no. 3(24), p. 11-14.

### About the Contributor

Elena Pateeva, MA, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia.

[el.pateeva@gmail.com](mailto:el.pateeva@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-1250-4463>

### Affiliation

Russian State University for the Humanities, 6, Miusskaya Square, 125047, Moscow, Russia.

### Abstract

The article analyzes the drama of Svetlana Proskurina's film and the images of the central characters. Since the theme of the male character's obsession with his beloved woman and the theme of the heroines' enchantment do not give an answer to the central question of the film: what is "first love" actually, the author identifies mythological components in the narrative and analyzes how they help effectuate the first love theme. Having discovered in the film the story of Orpheus and Eurydice turned inside out - the line of George and his beloved and allusions to the Odyssey, the author draws conclusions about the ways the film's creators manipulate

time. The analysis of the chronotope proves that the space and time constructed in the film have the characteristics of an illusion, of another world. The author concludes that the main idea is expressed through monologue speech.

## Keywords

Svetlana Proskurina, Ekaterina Tirdatova, Igor Vernik, Aleksandra Rebenok, melodrama, mythological time.

The Article was submitted to *The Telekinet* in 20th April 2023.

Премьерный показ фильма «Первая любовь» С. Проскуриной по сценарию Е. Тирдатовой прошел в этом году на ММКФ. На исходе года фильм был выдвинут Гильдией киноведов и кинокритиков по ряду ключевых номинаций, в частности, в номинации «Фильм года» и «Новая волна». По сюжету, Анна Сергеевна (М. Брусникина), врач-терапевт, со своей юной коллегой, медсестрой Леной (Л. Кугай), приезжает в любимое место своего детства — приозерный санаторий, по-видимому, не реставрировавшийся со времен ее последнего визита. Несмотря на то, что место теперь мало соответствует ее воспоминаниям о нем, Анна Сергеевна намерена возродить все ритуалы идеального отдыха, а Лена открыта новому опыту. Но на первой же рыбалке героини нечаянно становятся свидетельницами убийства: совсем недалеко от них, в камышах, в разгар ссоры мужчина (И. Верник), кажется, топчет свою возлюбленную (А. Ребенко). Поскорее уехать отсюда, заявить об убийстве или делать вид, что ничего не случилось — едва оправившись от шока и так и не придя к общему решению, обе женщины становятся объектом внимания убийцы, представившимся Георгием. Их необъяснимая зачарованность им так или иначе рифмуется с его одержимостью любимой женщиной, и ни одна из этих линий не дает четкого ответа на то, что же на самом деле есть «первая любовь».

Грубо очерчивая границы «женского фильма» [Спутницкая; Шимонова], хочется задать некоторый обобщенный ассоциативный ряд: немного от «Твин Пикса», немного от «В прошлом году в Мариенбаде» — так или иначе, обе истории об опасности, обманчивости ностальгии. Немного от «Топей», как будто бы «топь» последовательно утверждается как актуальная национальная мифологема. «Болота, хлябь и люди за спиной», как охарактеризовала процесс создания кино сама режиссер. Реверсивное движение времени, выводящее историческое на уровень обобщения, как в «Северном ветре» Р. Литвиновой [Литвинова]. Невозможно уклониться от необходимости формулирования того, что задается выведением в заглавие «первой любви». Ведь любовь в более или менее традиционном смысле в данном нарративе фактически отсутствует, что будто бы делает первостепенной зрительской задачей ее переопределение. И если любовь как взаимодействие для героев чужда, то определить «первую любовь» иначе как драйвер, некую предзаданность; то, что героями движет, нельзя. Это в первую очередь сила с условным определением, а уж потом ее можно попробовать расшифровать и изучить [Гавриченко]. Последнее в общем-то никому из героев по-настоящему не удастся: изначально непартнерская, недиалогическая — иначе как в монологе «первая любовь» не выражается. А при взаимодействии героев друг с другом распадается — чувство замыкается внутри того, кто его испытывает, и обнаруживает неспособность пролиться на объект любви, хоть как-то воздействовать на него. Художественный образ фильма как бы удерживается между двух режиссерских констант: «первая любовь» (не одержимость) и «ясность» (не сон). Видим же мы сон об одержимом.

Формально же «первая любовь» реализуется следующим образом:

- линия Георгия и возлюбленной (сама возлюбленная отсутствует, герой выступает как злой гений/демон места; в финале образы оказываются перевертышами);
- линия Анны Сергеевны и места/времени: движение назад, «переигрывание» юности как ложная потенция, иллюзия; привязанность к времени надежд, к собственной открытости к любви;
- влюбленность в «таинственного незнакомца» — еще один троп-перевертыш, реализующийся в линии Лены, которая в свою очередь имитирует традиционный путь героини до тех пор, пока он грубо не прерывается.

Как бы ни хотелось избежать выявления хрестоматийных аллюзий, советский санаторий функционирует по законам никоим образом не славянского, а античного мифологизма. Харон — лодочник Иваныч. Уже не Иван — Иван Иваныч умер; теперь это Василий Иваныч, во имя иллюзорной преемственности и исторической памяти. Отдыхающие, играющие в прятки, бессмысленно топчущиеся на дискотеке, будто бы это не санаторий, а пионерлагерь — фактурные, но при этом пустые образы — то ли взрослые, то ли дети; тени в Элизииуме. Харон отправляет в путь по озеру до «другого берега», на котором все и «происходит». «Возлюбленная» во плоти является, умирает и снова является только на этом «другом берегу». Линии Анны Сергеевны и Лены обрываются на пути к «другому берегу» — для них он все еще недостижим. Ускользящая «ясность»: Лена постоянно прорезает сновидческое повествование воспоминаниями о «реальном» мире: о пациентах, коллегах, бывшем парне — путь вовне для героини еще не закрыт, они все еще не испили из Леты, они все еще по эту сторону. Но воспоминания эти исключительно словесны, никакими флешбеками формальная линейность повествования не нарушается.

Формула состоит из двух частей, но равенство не складывается: с одной стороны, вывернутый наизнанку сюжет об Орфее и Эвридике — линия Георгия и его возлюбленной. С другой — фрагмент из Одиссеи: путешественницы цепенеют под властью неведомых чар. Остров Цирцеи и царство Аида смешиваются воедино, разделенная надвое героиня — «девочка» Лена и «старуха», как называет сама себя Анна Сергеевна, трехликая Геката без сердцевины — насильственно лишается субъектности, становится инструментом, зеркалом, втискивается в происходящее.

Растроившаяся для Георгия «женщина» — еще и условный Бенджамин Баттон. «Старуха» принадлежит этому месту, она как бы родилась здесь. «Девочка» здесь впервые, совершенно случайно, и она словно бы замирает на пороге, готовая выскользнуть. И только «возлюбленная», та самая сердцевина, центр всего, способна уйти. Именно она ни то умирает, ни то восстает из мертвых — проходит между мирами через воду и через лес. Орфей и Эвридика оказываются еще и Аидом и Персефой — все это далеко, бесконечно далеко от постсоветских санаторных реалий. Но архетипическая составляющая — не более чем каркас, обслуживающий одну-единственную мифологему.

Уже сам зачин проблематизирует поиск зрительского центра: в открывающей сцене голоса героини отделяются от тел —

сначала мы видим их говорящими, но затем их машина удаляется, а голоса продолжают «парить» над пейзажем, звуча из-за кадра. Но это не голоса своей «закадровостью» подчиняют кадр, это камера отпускает их, позволяя себе «повиснуть» над дорогой, присваивая себе нарративную функцию. Подобным образом оптика время от времени оставляет героев, чтобы объять санаторий как единый организм — не как локацию и не как пейзаж, а как пространство, навязывающее обитателям свои распорядки; как среду обитания. Дух дышит, где хочет, отпуская «действие», прошивая его насквозь, как дым, — но что же это за дух такой?

Весь пласт архетипического указывает на то, что действие не столько разворачивается в пространстве посмертия, сколько локализовано в портале между жизнью и смертью, памятью мифологизированной и реальной [Сальникова]. Важно, что вне пространства санатория мы видим героиню в очень специфической сцене: фильм начинается с того, что, пока Лена курит на обочине дороги, рядом напоказ мочится сотрудник ГАИ. Взаимодействие вынужденное, конфликтное, но только предваряющее диалог. Лишь после того, как он обращается к Анне Сергеевне для проверки документов мы понимаем, что героини не были задержаны, что их машину не останавливали — путешественницы остановились для перекура. Это пересечение будто бы произвольно, но проверка документов неизбежна — сцена конкретна, контекстуально маркирована и тем самым очень контрастирует с дальнейшим повествованием.

Дальнейшее лишь увеличивает контраст между «настоящим»-посюсторонним и «ностальгическим» потусторонним: путь к санаторию указывает мадонна с младенцем с синдромом Дауна, дежурящая на пропускном пункте. Анна Сергеевна движется навстречу своему идеализированному детству, и весь санаторный хронотоп — в большей степени время (постсоветское безвременье), чем место. Пусть и кажется, что привязана Анна Сергеевна именно к месту и выйти у Лизы не получается именно из места — все это морок, иллюзия. «Детство» мысли, «невинность» эпохи, привязка к атрибутам, фокусировка на детали, на предмете — поэтому любовь и «первая». И пусть детство — не конечный пункт путешествия Анны Сергеевны, поездка без артикулированной цели приводит героиню в портал.

Общая картина происходящего никак не составляется, потому что она и не может составиться: невинное зрение не может вместить ни зла, ни целостности. Действо обречено на иллюзорность. Камера обречена парить, лишая героиню возможности выйти за пределы собственной усеченной перспективы. Первородного греха не существует (он, возможно, когда-то уже был совершен, но никто не желает этого признавать — ведь это были не мы). Можно лишиться рая без акта познания добра и зла, но тогда приходится изображать, что это все еще рай, что у него есть географические координаты, и он остается там, где был, какие бы змеи в нем не ползали. Из портала нет выхода.

Любопытно, что хронотоп этот в какой-то степени характеризуется маркетинговым термином *tone of voice* — с гостями здесь говорят иронически-пренебрежительно, немного по-командирски, несколько свысока. Этот тон определяет «временную принадлежность» локации лучше любых материальных знаков: лучше облупившейся краски и столовской еды с очередями на выдачу. Это ирония немотивированного распорядка: он есть, и его нельзя нарушить, потому что он спускается сверху. Не императив, а как бы необходимость — нет ни единого шанса существовать вне его. Интонация (в большей степени, чем код) и есть язык.

Интересно же место действия тем, что само по себе оно неодушевленное: даже рыбы в озере нет. То есть она как бы есть, но не для героини, а только для Иваныча-Харона. Фрагментированное как сон, для зрительского взгляда пространство исключительно атрибутивно — и только благодаря персонажам (всем, за исключением Георгия с его кофемашиной) санаторная территория наделяется чертами магического пространства. Но как среда обитания полунемых гостей и хтонического персонала, как пейзаж, как часть природы оно пустотно и фактически не существует. И только для Анны Сергеевны это место полно невидимыми воспоминаниями. Как и анекдоты Лены о работе, они исключительно вербальные.

Парадоксальным образом именно Георгия невольно хочется вывести за скобки: будто бы слишком большой отрезок нарратива он сосредотачивает на себе: откусывает кусок саспенса и будто бы полностью присваивает его, мелодраматизируя. Будто бы не детективная, а именно мелодраматическая доминанта сосредотачивается именно в этом образе — и мелодраматизм этот мыльнооперный, принижающий чувство любви («первой любви») — выводимый за скобки: убить возлюбленную, сделать ее иконой, обесплотить любовь, превратить легенду в рефрен, свести ее к трафарету. Образ, будто бы созданный, чтобы актуализировать зрительскую ревность — как настолько неординарные и живые героини могут быть поглощены шаблоном? Позволю себе проигнорировать тот факт, что режиссерское позиционирование героя, озвученное на пресс-конференции, по-видимому, предполагает, что образ этот сложносоставной, и воспринимать эту информацию как актерскую задачу.

Так или иначе эта неприглядная сторона любовного чувства, воплощаемая героем Верника — лекало, по которому все прочее меряется как несоответствующее. И это лекало используется для того, чтобы кроить повествовательную ткань. Нарративная доминанта, этот образ силен именно тем, что парадоксален: энергия, которая им движет (которая определяет общий темп фильма), оказывается неинтерпретируемой пустотой. Но на контрасте с агрессивностью этой выхолощенной силы (той, что по какой-то причине суть «первая любовь») и пространство кажется вполне себе дружелюбным. Отчасти именно фигура Георгия гасит ощущение иллюзорности, атрибутивности пространства; именно контраст между «узнаваемостью» пространства и несчитываемостью героя не дает им присвоить друг друга. Ни мир санатория, ни убийца не являются продолжением друг друга, это отношения на договорной основе. Его обжитой номер — чуть ли не технологический оазис среди облупленности и замшелости, но это не более чем выделенная территория, загон для дикого зверя; стены все те же, а его кофе и вино, его история — все извне. Все немотивировано, ни к чему, кроме образа возлюбленной, не привязано. Но вот только выпить то, что он предлагает, все равно что принять гранатовые зерна Аида — значит остаться в аду навсегда. Пожалуй, здесь вычленяется наконец и славянская мифологема — морок как встреча с Марой.

Сцена его секса с Леной — почти изнасилования — приносит некоторое облегчение, ненадолго сбавляя градус obsessions со стороны обеих героинь — именно такая, невольная, морочная, квазидобровольная, как под действием приворота. Жесткая, «без прикрас», но не стирающая субъектности героини — субъектность Лены высвечивается в ее дискомфорте. Это отрезвляющая сцена. Поддаться — чуть ли не единственная возможность сыграть напрямую, столкнуться с редкой, усеченной «реальностью», вернуть себе право на действие, на выбор — и тут же выйти из игры.



Интересно, что накапливающееся от ситуации к ситуации напряжение в действительности не имеет драматургического выхода — ничто не создает опыта, не создает развития. С другой стороны, можем ли мы говорить о приобретении новых черт не как об актуализации изначально «данного» образа — вопрос открытый. Так или иначе Анна Сергеевна проходит искушение платком и красной помадой ему в тон (считываемый маркер кумачового оттенка) — или не проходит, а просто отвечает на его зов. Что-то безапелляционно пионерское в красной косынке на шее — в пору для пионерского лагеря. Но за откровенным разговором не следует ничего: героине не выйти за пределы отведенной ей роли, но будучи сформулированной она как персонаж тоже отчего-то утрачивает смысл. Да, секс происходит не с ней, а с Леной — но Лена как бы специально незадолго до этого упоминает бывшего парня. Секс — не трансформирующий акт для Лены; ей, кроме выведения за скобки, тоже ничего не угрожает.

И дело не только в том, что развязка драматургически словно бы «обнуляет» обеих героинь, грубо исключая их из повествования. Не только в том, что нагнетающийся саспенс, рассосредоточенный по межперсонажным взаимодействиям, разрешается в столкновении Георгия с возлюбленной, с ее телесным, говорящим образом — не с воплотившейся иконой и не с воскресшей жертвой, а с фигурой без предыстории, свободно курсирующей между мирами и сквозь время. Решение столкнуть в финале два намеренно непрописанных фантома, чтобы один снова убил другой и тем самым закольцевать композицию, не менее сновидческое, чем все прочие аспекты повествования. Но именно оно как нельзя лучше обыгрывает тот факт, что темой Георгия и его obsessions становится «Танго» Шнитке, написанное для «Агонии» Э. Климова, — распутинская тема. Можно вспомнить и европейскую традицию, в частности, эксперименты Б. Бертолуччи: «Семиотика телесности у режиссера выступает своеобразным органом, инструментом, позволяющим исследовать заданную в фильме действительность. Этот метод — тело как ключ — близок, главным образом, традициям кинематографа Ж.-Л. Годара» [Казючиц].

Трюк «Первой любви» — время, пущенное вспять — от утопления женщины в красном платке сквозь советские коридоры к убийству Распутина; но скользим мы скользим мы в этом временном потоке, едва разрезая воду. На «другом берегу», куда Анна Сергеевна с Леной неспособны причалить, один призрак убивает другой, потому что убить живых людей они не способны. Только жертвами так или иначе становятся именно они — «девочка» и «старуха», прошлое и будущее, безнадежно замороженные соприкосновением с пустотой ностальгии и фантомом истории. Канувшие в Лету. И сновидческое — не что иное, как расщепленная историчность. Где-то за ней таится безжалостная ясность; смотрение на себя, безжалостное к собственному ослабевающему зрению и детской неспособности вместить.

## Литература

- Гавриченко — Гавриченко О. В., Марцинковская Т. Д., Орестова В. Р. Киноязык в современной культуре // Вестник РГГУ. Серия «Психология. Педагогика. Образование». 2017. N3 (9). С. 58–72.
- Казючиц — Казючиц М. Ф. Эстетика, нарратив и рефлексия в кинематографе Б. Бертолуччи // Артикульт. 2013. N1. С. 70–76.
- Литвинова — Литвинова Р. Северный ветер. М.: Triumph gallery, 2021. 161 с.
- Сальникова — Сальникова Е. В. Путешествие через невозможное: авантюризм и фантастика Великого Немого. М.: Канон-плюс: Реабилитация, 2023. 423 с.
- Спутницкая — Спутницкая Н. Ю. Проблема гендера в современном российском кино и сериалах: критическая интродукция. М.: Академия медиаиндустрии, 2016. 125 с.
- Шимонова — Шимонова Н. В. Образ женщины в советском кинематографе 1930–1960 гг.: проблема свободы воли и личностного выбора // Телекинет. 2020. N4(13). С. 35–38.

## References

- Gavrichenko — Gavrichenko, O. V., Marcinkovskaya, T. D., Orestova, V.R. Kinoyazyk v sovremennoj kul'ture [Film language in modern culture]. *Vestnik RGGU. Seriya «Psihologiya. Pedagogika. Obrazovanie»*, 2017, no. 3 (9), p. 58–72. (In Russian)
- Kazyuchits — Kazyuchits M. F. Estetika, narrativ i refleksiya v kinematografe B. Bertoluchchi [Aesthetics, narrative and reflection in B. Bertolucci's cinematography]. *Artikul'i*, 2013, no. 1, p. 70–76. (In Russian)
- Litvinova — Litvinova, R. Severnyj veter [North wind]. Moscow, Triumph gallery, 2021, 161 p. (In Russian)
- Sal'nikova — Sal'nikova, E. V. Puteshestvie cherez nevozmozhnoe: avanturnost' i fantastika Velikogo Nemogo [Journey through the impossible: adventurousness and fantasy of the Great Mute]. Moscow, Kanon-plyus: Reabilitaciya, 2023, 423 p. (In Russian)
- Sputnitskaya — Sputnitskaya, N. Y. Problema gendera v sovremennom rossijskom kino i serialah: kriticheskaya introdukciya [The problem of gender in modern Russian cinema and TV series: a critical introduction]. Moscow, Akademiya mediaindustrii, 2016, 125 p. (In Russian)
- Shimonova — Shimonova, N. V. Obraz zhenshchiny v sovetskom kinematografe 1930–1960 gg.: problema svobody voli i lichnostnogo vybora [The image of a woman in Soviet cinema 1930–1960: the problem of free will and personal choice]. *Telekinet*, 2020, no. 4(13), p. 35–38. (In Russian)



УДК: 792.8.01.067.2

DOI: 10.24412/2618-9313-2023-324-15-20

## Крупный план как маркер смены жанрового регистра: телесериал «Друзья»

ВЕРЕВКИНА Д. М.

### Для цитирования

Веревкина Д. М. Крупный план как маркер смены жанрового регистра: телесериал «Друзья» // Телекинет. 2023. N3(24). С. 15-20.

### Сведения об авторе

Дарья Михайловна Веревкина, магистрант 2 курса, Школа искусств и культурного наследия, Автономная некоммерческая образовательная организация высшего образования «Европейский университет в Санкт-Петербурге».

[d\\_verevkina@mail.ru](mailto:d_verevkina@mail.ru)

<https://orcid.org/0009-0007-5451-0558>

### Аффилиация

Автономная некоммерческая образовательная организация высшего образования «Европейский университет в Санкт-Петербурге» 191187, Россия, Санкт-Петербург, Гагаринская ул., д. 6/1, А.

### Аннотация

В данной статье анализируется потенциал крупного плана в качестве самостоятельного художественного приема, предлагается способ анализа крупности плана как инструмента определения жанровых границ на примере второго сезона сериала «Друзья». Визуальной нормой сериала являются средние планы, что обусловлено, прежде всего, техническими причинами: ситкомы снимаются посценно, а не покрупно, применяется многокамерная съемка. Крупные планы, как показывается в статье, резко контрастируют с нормой и используются в ситуации жанрового сдвига (как маркеры вестерна, драмы, романтической комедии, хоррора, мыльной оперы и т. д.). Каждое появление крупного плана во втором сезоне сериала «Друзья» становится одним из инструментов введения черт иного жанра, который пародийно обыгрывается и разрушается, порождая комический эффект. Кроме того, в ряде случаев крупный план оказывается также связан с повествовательной ситуацией «фильма в фильме»: он используется в мыльной опере, клипе и рекламе, которые смотрят герои сериала.

### Ключевые слова

крупный план, ситком, комическое, жанр, фильм в фильме, повествовательные уровни.

Статья поступила в редакцию 24.09.2023.



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

## Close-up as a Marker of the Change of Genre Register in the Second Season of the *Friends* TV series

VEREVKINA, D. M.

### For Citation

Verevkin, D. M. Close-up as a Marker of the Change of Genre Register in the Second Season of the *Friends* TV series, *Telekinet*, 2023, no. 3(24), p. 15-20.

### About the Contributor

Darya Verevkin, 2<sup>nd</sup> year master's student; School of Arts and Cultural Heritage, Autonomous non-profit educational organization of higher education "European University in St. Petersburg".

[d\\_verevkina@mail.ru](mailto:d_verevkina@mail.ru)

<https://orcid.org/0009-0007-5451-0558>

### Affiliation

Independent not-for-profit educational organization of higher education "European University at St. Petersburg", 6/1A, Gagarinskaya st., Russia, St. Petersburg, 191187.

### Abstract

The article examines the possibilities of the close-up as an independent artistic technique, using the example of Season 2 (1995-1996) of the *Friends* TV series. The visual norm of the series is medium shots, which is due to the shooting technology; whereas

close-ups, as shown in the article, sharply contrast with the norm and are used in a situation of genre shift (as markers of the western, drama, romantic comedy, horror, soap opera, etc.). Each close-up in the second season of the *Friends* TV series is one of the tools for introducing features of an alien genre, which is mockingly played out and destroyed, generating a comic effect. In addition, in some cases close-ups are also related to the narrative situation of a “film within a film”: They are used in soap operas, music videos, and commercials watched by the characters of the series. Thus, the article proposes a way to analyze the size of shots as a tool for determining genre boundaries.

## Keywords

US television, US series, close-up, sitcom, narrative levels.

The Article was submitted to *The Telekinet* in 24th September 2023.

Ил.1. Средний план в машине.



Ил.2. Крупный план Фиби в машине.



Ил.3. Джоуи смотрит сериал со своим участием.



Ил.4. Крупный план доктора Реморе.



Ил.5. Средне-крупный план доктора Реморе.



Массовая культура в последние годы все чаще становится объектом пристального внимания исследователей. Однако в большинстве работ анализируется не художественная структура подобных произведений (по которой можно судить о доминирующих поэтологических тенденциях жанра или эпохи в целом), а репрезентация в тексте внетекстовой действительности. Эта тенденция характерна и для исследований ситкомов. Так, например, ситком «Друзья» в разное время становился материалом для лингвистических [Dai; Quaglio], гендерных [Nickel, 25–45], интерсекциональных [Knox, Schwind], антропологических [Каптерев] исследований, в то время как визуальная составляющая сериала, особенности киноязыка все еще остаются недостаточно исследованными<sup>1</sup>.

Ситком, будучи комедийным жанром, в большой степени условен, имеет не очень жесткие жанровые границы и довольно терпимо относится к жанровому смешению (в отличие, например, от драмы, для которой важно поддерживать иллюзию реальности происходящего на экране для большего вовлечения зрителя в историю). Более того, жанр в ситкоме легко может стать объектом пародии. Пародия довольно ярко подсвечивает разнообразные клише и конвенции и поэтому является плодотворным материалом для исследования того, как жанр осмысливается массовой культурой и каковы его уникальные черты. Смешение жанров, а также высмеивание жанровых клише характерно для второго сезона ситкома «Друзья» (авторы идеи — Дэвид Крейн и Марта Кауффман). В разных сериях сезона появляются маркеры чужеродных жанров, и на их несоответствии контексту, ситуации, репликам персонажей часто строится комический эффект. Одним из таких жанровых маркеров в сериале становится крупный план.

Серии второго сезона сериала «Друзья» сняты преимущественно на планах крупности второй средней (medium long shot) и средней (medium shot)<sup>2</sup>. Такие планы подходят, чтобы показать взаимодействие героев в помещении, на чем построена большая часть игрового времени сериала. Съемки в помещении (в данном случае речь идет о павильоне) вносят определенные технические ограничения: снять общий план в павильоне достаточно сложно, так как в кадр не должны попасть границы стен декораций. Кроме того, формат многокамерного ситкома задает особенную последовательность действий на съемках. Производство однокамерного ситкома (которое в этом схоже со съемками сериалов и фильмов других жанров) предполагает, что кадры одной сцены снимаются обычно от общего к крупному, и последовательность съемок определяется экономией времени (так что кадры могут сниматься в свободном порядке, необязательно линейно). Но на производстве многокамерного ситкома сценарий снимается посценно, а не покадрово. В съемках участвует несколько камер (на съемках сериала «Друзья» их было от четырех до пяти<sup>3</sup>), камеры фиксируют не столько разные крупности, сколько разные ракурсы, чтобы впоследствии сцену можно было нарезать и смонтировать. Операторы должны выставлять кадр очень быстро, потому что съемки ситкома часто превращаются в шоу при участии живой аудитории<sup>4</sup> (так это было и с сериалом «Друзья»<sup>5</sup>).

Хотя время на дубли и перестановки учитывается в планировании съемочного дня, при таком формате оно строго ограничено. Более того, на производстве сериала «Друзья», как следует из документального фильма «The One that Goes Behind the

Scenes» (созд. Т. McMahon, 1999), крупность и ракурс кадра могли определяться операторами совместно с шоураннером уже на площадке, а не этапе раскадровки. Крупность и ракурс в ситкомах также зачастую задается сценаристами ситкома в тех случаях, когда это важно драматургически. Таким образом, крупность плана в ситкоме является скорее драматургическим

<sup>1</sup> Операторское решение ситкома принято анализировать в связи с исторической поэтикой жанра. Так, например, Б. Миллс отмечает обусловленность операторского стиля ситкома изначально театральной природой жанра [Mills, 39]. Однако представляется, что можно выявить и другие возможные закономерности операторского стиля, характерного для жанра.

<sup>2</sup> Здесь и далее в скобках будут даны аналоги названий крупности планов по [Bovens]. Обозначения, принятые в отечественном кинопроизводстве, могут несколько отличаться от американских. Так для плана medium shot нельзя подобрать точный аналог в русскоязычной терминологии.

<sup>3</sup> См. документальный фильм Discovery Channel (The One that Goes Behind the Scenes, T. McMahon, 1999).

<sup>4</sup> Подробнее о съемках многокамерного ситкома см. [Беленький].

<sup>5</sup> The One that Goes Behind the Scenes, T. McMahon, 1999.

средством, а операторское решение сериала определяется логикой построения визуальной шутки.

В отличие от средних, общие планы появляются в сериале довольно редко. Драматургическая функция общего плана — задать новое пространство — в ситкоме практически не востребована, ведь большая часть действия здесь разворачивается в ограниченном наборе локаций. В сериале «Друзья» основных локаций три: квартира, в которой живут девушки Моника и Рейчел, квартира их друзей и соседей Чендлера и Джоуи, кафе, в котором собирается вся компания (включая брата Моники Росса и их общую подругу Фиби). Общий план во втором сезоне сериала «Друзья» используется редко и именно в экстерьерных сценах (как задающий место действия заявочный план здания или в экстерьере у кафе, например, в шестой серии, в которой Фиби вынуждена покинуть кафе и начать петь улице рядом с ним).



Илл. 6. Средне-крупный план возлюбленной доктора Реморе.



Илл. 7. Крупный план. Реклама «Маргышкина радость».



Илл. 8. Крупный план. Реклама «Маргышкина радость».



Илл. 9. Крупный план. Реклама «Маргышкина радость».



Илл. 10. Крупный план. Клип с участием Фиби.



Илл. 11. Крупный план. Клип с участием Фиби.

В сериале редко появляются не только общие, но и крупные планы. В том случае, если, например, в диалоговой сцене требуется укрупнение или нужно подчеркнуть драматичность сцены, усилить ее эмоциональность, используется третий характерный для второго сезона сериала план — первый средний (medium close-up). Этот план является пограничным между крупным и средним. Использование собственно крупного плана (close-up) в рассматриваемом сезоне крайне редко: за двадцать четыре серии этот план встречается всего в восьми сценах<sup>1</sup>. Таким образом, крупный план, очевидно, не используется в сериале в своей стандартной функции (усиление эмоциональности, передача нюансов переживаний героев<sup>2</sup>) — в этом его заменяет первый средний (medium close-up). Как будет показано ниже, крупный план во втором сезоне «Друзей» маркирует смену жанрового регистра и часто используется в повествовательной ситуации «фильм в фильме».

Прежде чем перейти к рассмотрению крупных планов в сериале, необходимо сделать несколько замечаний. В сериале можно увидеть некоторое количество кадров, которые находятся на границе между первым средним (medium close-up) и крупным (close-up) (такие случаи будут оговариваться отдельно). Кроме того, иногда использование плана, чуть более крупного, чем первый средний (medium close-up), в сериале обусловлено исключительно техническими причинами: например в сценах в машине Фиби (в девятой и двадцать первой сериях), где на мастер-плане герои уже показаны достаточно крупно — как на первом среднем (medium close-up), (ил. 1), и драматургически необходимые укрупнения на Фиби, таким образом, будут показаны на плане, приближающемся к крупному (close-up) (ил. 2).

Также и в диалоговых сценах, снятых по принципу восьмерки и на первом среднем (medium close-up) плане, часто голова собеседника, снятого со спины, дается очень крупно (ил. 3), хотя в строгом смысле крупный план (close-up) предполагает все-таки лицо в кадре.

Такие случаи не представляют интереса для данного исследования, так как здесь крупность плана диктуется исключительно техническими ограничениями. Обратимся к тем случаям, где создатели сериала при отсутствии ограничений сознательно выбирают именно крупный план из всех прочих.

В сериале герои часто смотрят телевизор — это является частью их рутины. Таким образом, зритель постоянно сталкивается с ситуацией фильма в фильме, где мир «Друзей» является внешней историей по отношению ко внутренней истории — телеконтенту. В таком случае граница между двумя уровнями повествования показана достаточно просто: в начале каждой сцены задается сам телевизор, и только потом кадры телеконтента начинают занимать весь экран (но зритель уже понимает, что это именно кадры телешоу, которое смотрят герои) (ил. 4–5). Однако не только рамка телевизора выступает в качестве отличительного маркера внутренней истории: в отличие от внешней истории, в телеконтенте гораздо чаще используются крупные планы.

Так, крупный план Джоуи появляется в одиннадцатой серии второго сезона «Друзей» именно на экране телевизора, когда друзья смотрят мюзикл «Дни нашей жизни», в которой Джоуи сыграл доктор Дрейк Реморе (ил. 5). Сама по себе сцена акцентирует внимание зрителя на многоуровневости повествования: актер М. Леблан играет актера Джоуи, который, в свою очередь, смотрит сериал со своим участием. Одновременное присутствие двух телевизионных образов Джоуи в сцене (ил. 4) размывает границы между разными уровнями повествования

и несет в себе деконструкционный потенциал (что в полной мере согласуется с идеей проницаемости жанров в ситкоме и условности повествовательных границ). В этой сцене присутствует пародийная составляющая: доктор Реморе, сыгранный Джоуи, проигрывает клишированные фразы, гипертрофированно изображает эмоции, делает неуместно долгие паузы, очень

<sup>1</sup> Extreme close-up, или «деталь» в русскоязычной терминологии, также встречается в сериале в тех случаях, когда это необходимо для построения шутки, но так как деталь значительно отличается от собственно крупного плана по функциям, эта крупность в анализе учитываться не будет.

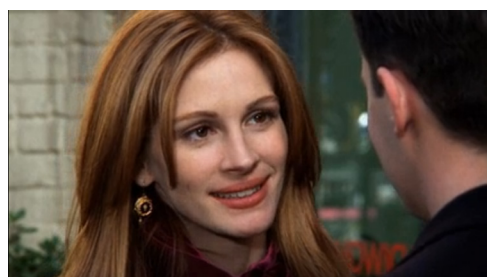
<sup>2</sup> Об этой функции, например, см. [Newcomb, 272].



резко переходит от разговора о тяжелом состоянии сестры его собеседницы к флирту (что отнюдь не смущает собеседницу) — и вся эта сцена сопровождается закадровым смехом. Большая часть сцены построена именно на чередовании крупных планов Реморе и его собеседницы. Крупные планы здесь являются знаками драмы и конфронтуют с легкомысленным поведением Реморе и девушки. Несоответствие поведения героев ситуации и повествовательной манере порождает комический эффект.



Ил. 12. Крупный план. Клип с участием Фиби.



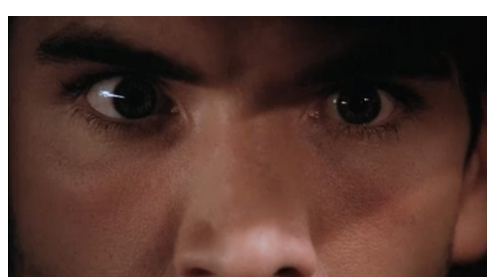
Ил. 13. Крупный план героини Джули Робертс.



Ил. 14. Крупный план Джоуи.



Ил. 15. Крупный план противника Джоуи.



Ил. 16. Деталь «глаз», план Джоуи.



Ил. 17. Деталь «глаз», план противника Джоуи.

Жанровые конвенции в этой сцене вводятся лишь для того, чтобы сразу же быть нарушенными.

Планы пограничной крупности (приближающиеся к крупному плану, или close-up) появляются в схожей ситуации (когда герои снова смотрят «Дни нашей жизни» в восемнадцатой серии второго сезона). Здесь показана уже последняя серия мыльной оперы с участием Джоуи, в которой доктор Реморе по воле сценаристов должен умереть. Джоуи крайне недоволен таким сюжетным поворотом, потому что для него это означает конец участия в прибыльном проекте. В драматичный момент, когда герой Джоуи должен провалиться в шахту лифта, в сериале появляются полукрупные планы врача и его возлюбленной. Реморе на плане, приближенном к крупному (ил. 5), в последний раз смотрит на друзей перед смертью, девушка на полукрупном плане признается ему в любви (ил. 6). Однако драматизм ситуации нарушается за счет того, что Джоуи как актер не может скрыть своего раздражения и ворчит в ответ на реплики девушки, а когда приходит время «упасть» в шахту, делает это максимально неестественно. Таким образом, крупные планы, которые считаются как маркеры драмы, и здесь становятся частью пародии.

Крупные планы появляются также в другом телеконтенте. Их можно увидеть, например, в рекламе пива «Мартышкина радость» в двенадцатой серии (ил. 7–9), а также в музыкальном клипе с участием Фиби в семнадцатой серии (ил. 10–12). Структурно эти сцены также строятся по принципу фильма в фильме: здесь снова происходит удвоение за счет того, что персонажи ситкома «Друзья» (в данном случае мартышка и Фиби) появляются на экране телевизора. Чтобы отделить одну реальность от другой, создатели сериала делают телеконтент максимально гротескным, пародийным. Отличие визуального ряда телеконтента от ряда сериала «Друзья» усиливается за счет использования крупных планов и других ярких приемов (отъездов, деталей, нестандартных ракурсов, движения камеры).

Однако смена жанра в сериале вовсе не обязательно будет мотивирована ситуацией просмотра телевизора. В некоторых сценах жанровое смешение выстроено более тонко.

В тринадцатой серии второго сезона Рейчел, Моника и Чендлер оказываются на съемочной площадке фильма с Ж.-К. Ван Даммом. Сама эта сюжетная ситуация вводит метамодус повествования: кино обнажает свою сделанность. Как и в сцене с просмотром мыльной оперы, множественность повествовательных уровней в этой серии создает пространство для игры со зрителем. На съемках Рейчел и Моника преследуют Ван Дамма (которого играет сам Ван Дамм), а Чендлер встречает свою одноклассницу, сыгранную Дж. Робертс. На момент съемок серии Робертс не уступала по известности Ван Дамму и, несомненно, была более узнаваемой актрисой, чем исполнители главных ролей сериала «Друзья»<sup>1</sup>. Популярность Робертс намеренно обыгрывается в сценарии: героиня в ее исполнении — гример, и одна из первых ее реплик («Ненавижу артисток!»)<sup>2</sup> создает комический эффект, который дополнительно поддерживается закадровым смехом. Таким образом, очевидно, что создатели сериала сознательно используют эффект, который производит появление в сериале известной актрисы: Робертс, играющая одноклассницу Чендлера, все равно останется для зрителя Робертс — со всеми коннотациями, которые этот образ тянет за собой. Актриса известна прежде всего своими ролями в романтических фильмах, и здесь ее героиня заводит роман с Чендлером. Показательно, что именно в сцене первого диалога героини Робертс и Чендлера возникает крупный план (ил. 13), который мог бы прочитываться только как знак романтического фильма (для этого жанра крупные планы более характерны, чем для ситкома). Однако именно на этом плане Робертс произносит реплику, которая предвосхищает дальнейший сюжетный поворот и может быть проинтерпретирована и как сексуальный призыв, и как угроза. Позже роман девушки-гримера и Чендлера обрывается неожиданным поступком героини Робертс: зритель узнает, что она сблизилась с Чендлером, только чтобы отомстить ему за школьную обиду. Жанр романтической комедии, привнесенный в сериал с образом Робертс, дает трещину: романтическая линия разрешается

**комически, и сериал возвращается к конвенциям ситкома.**

<sup>1</sup> В фильмографии Д. Робертс на момент съемок данной серии было уже порядка девятнадцати позиций (включая известную роль в фильме «Красотка»). Для сравнения: фильмография Д. Эйнстон до периода съемок в сериале «Друзья» насчитывает лишь восемь позиций.

<sup>2</sup> 13 серия, 2 мин. 27 сек.



Во второй серии второго сезона «Друзей» появляется сцена, которая считается как открытая смена жанра. В основе одной из сюжетных линий здесь лежит конфликт Джоуи и его коллеги по работе в торговом центре, куда устроился Джоуи. С самого начала противостояние двух продавцов обыгрывается в жанровом ключе: оба должны носить ковбойские костюмы в рамках рекламной кампании. Ковбойский костюм, очевидно, в данном контексте становится означившим не «ковбойскости» как таковой, а именно вестерна — ведь костюмы персонажей максимально условны и стилизованны (настолько, что Джоуи носит костюм белого цвета, его противник — черного). Кульминацией противостояния двух продавцов становится сцена «дуэли» (по законам жанра). Игровой характер сцены подчеркивается с помощью большого количества средств, которые являются маркерами вестерна: замедленное движение в кадре (*slow motion*), характерная пластика актеров, музыка, снятые с нижнего ракурса кадры с рукой, играющей рядом с кобурой на первом плане, характерный монтаж открытой восьмеркой (монтируются взгляды противников). Наконец, важнейшим маркером вестерна в сцене является кадровка: сначала средние планы противников, смонтированные по принципу восьмерки, постепенно вводятся крупные планы, и затем появляются детали — глаза противников и руки рядом с кобурой (ил. 14–17). Подобную последовательность кадров можно увидеть, например, в известной сцене фильма «Хороший, плохой, злой» (*The Good, the Bad and the Ugly*, реж. С. Леоне, 1966), где рост эмоционального напряжения достигается за счет постепенного увеличения крупностей планов — вплоть до плана «деталь». Жанровые маркеры в этой сцене используются, чтобы воссоздать ситуацию вестерна, но вестерн здесь комически снижен: герои — отнюдь не настоящие ковбои, а продавцы парфюмерии, и сражаются они вместо пистолетов флаконами духов. Разрешается же сцена шуткой (противник Джоуи случайно распыляет духи на покупателя). Итак, использование нестандартных для сериала крупностей (в том числе крупного плана) в этой сцене задает переключение жанра, пусть и в пародийном ключе.

Другой пример резкого жанрового переключения, которое само по себе становится предметом шутки, встречается в двадцать третьей серии второго сезона. По сюжету Фиби в этой серии планирует романтический вечер, но не вовремя заболевает ветрянкой. Не желая отменять свидание и при этом боясь напугать друга своим внешним видом, Фиби покрывает голову платком. Друг уговаривает ее снять платок. Момент, когда Фиби снимает платок, показан на плане, приближенном к крупному, на этом кадре также резко меняется освещение (что мотивировано вспышкой молнии) и гремит гром (ил. 18–19). Звук грома и освещение, имитирующее вспышку молнии, считаются как клише другого жанра — хоррора. Использование крупного плана в данном случае драматургически обосновано: в этот момент важно показать лицо Фиби, изуродованное ветрянкой, так, чтобы его было хорошо видно. И все же показательно, что и здесь крупный план появляется в ситуации жанрового сдвига. Пожалуй, единственный случай использования крупного плана в связи со сменой жанра, который не вызывает комического эффекта, относится к первой серии второго сезона. В начале этой серии Рейчел ждет в аэропорте Росс, который возвращается из командировки. Рейчел намерена возобновить отношения с Россом, и ее улыбка в предвкушении момента встречи показана на крупном плане (ил. 20). Здесь крупный план используется в своей характерной функции: его задача — передать нюансы эмоций. В данной сцене крупный план маркирует сдвиг ситкома в сторону драмы: зритель сочувствует героине в эмоционально напряженный момент — выясняется, что Росс вернулся из поездки с новой девушкой. Впрочем, ситуация быстро оборачивается неловким диалогом и чередой шуток, характерных для ситкома.

Во всех рассмотренных случаях крупный план выступает как явное отклонение от нормы визуального ряда сериала. Его использование связано с усложнением повествовательной структуры за счет введения текста в текст (в таком случае крупный план помогает отличить внутреннюю историю от внешней) или введения элементов других жанров (чаще всего в пародийном ключе). Кроме того, в ряде случаев сцены с использованием крупного плана строятся по определенной схеме: сначала с помощью жанровых маркеров (в том числе крупного плана) выстраивается ситуация, характерная для вестерна, романтического фильма, драмы, затем эта ситуация нарушается комическим несоответствием. Джоуи в драматичный момент мыльной оперы начинает флиртовать или язвить, романтическая героиня Джулии Робертс в разгар романа вдруг жестоко разыгрывает своего любовника, дуэлянты-ковбои пытаются обрызгать друг друга духами. После нарушения жанровой «иллюзии» сериал снова возвращается к конвенциям ситкома. Во всех рассмотренных случаях крупный план не выступает как самостоятельный прием, но вместе с прочими маркерами (музыка, монтаж, свет) позволяет зафиксировать смену повествовательных условностей<sup>1</sup>. Выявленные закономерности открывают новые перспективы в исследованиях жанра и показывают, что такое редко привлекающее внимание исследователей средство, как крупность плана, в ситкоме может стать ярким средством художественной выразительности.

## Литература

Беленький — Беленький Ю. М. Жанровые характеристики ситкома // Вестник ВГИК. 2012. N11. С. 120–132.  
Каптерев — Каптерев С. К. Образ Нью-Йорка в американских комедийных телесериалах «Сайнфелд» и «Друзья» // Телекинет. 2020. N2. С. 6–8.

<sup>1</sup> Также стоит отметить, что далеко не во всех сценах сериала, где меняются жанровые и повествовательные конвенции, используется крупный план, что, впрочем, не противоречит тому, что крупный план является лишь одним из возможных маркеров других жанров.

- Bowen — Bowen C. J. *Grammar of the Shot*. Fourth Edition. New York: Routledge, 2023. 308 p.
- Dai — Dai M. A Study on the Verbal Humor in Sitcom Friends from the Perspective of Cooperative Principle // *Proceedings of the 2022 4th International Conference on Literature, Art and Human Development*. 2023. P. 1244–1252.
- Mills — Mills B. *Television sitcom*. London: British Film Institute, 2008, 180 p.
- Newcomb — Newcomb H. *TV: The Most Popular Art*. Garden City: Anchor Books. 1974. 272 p.
- Nickel — Nickel E. H. “I’m the Worst Mother Ever”: Motherhood, Comedy, and the Challenges of Bearing and Raising Children in “Friends”. *Studies in Popular Culture*. 2012. vol. 35. n. 1. P. 25–45.
- Knox — Knox S., Schwind K. H. *Friends: A Reading of the Sitcom*. Cham: Palgrave Macmillan. 2019. 300 p.
- Quaglio — Quaglio P. *Television Dialogue. The sitcom Friends vs. natural conversation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing. 2009. 165 p.

## References

- Belenskij — Belenskij, Y. M. Zhanrovye harakteristiki sitkoma [Genre characteristics of a sitcom]. *Vestnik VGIK (Vserossiyskiy gosudarstvennyy institut kinematografii)*, 2012, no. 11, p. 120–132. (in Russian).
- Kapterev — Kapterev, S. K. Obraz N’yu-Jorka v amerikanskih komedijnyh teleserialah «Sajnfeld» i «Druz’ya» [Imagined New York in the 1990s American TV Sitcoms Seinfeld and Friend]. *Telekinet*, 2020, no. 2, p. 6–8. (in Russian).
- Bowen — Bowen, C. J. *Grammar of the Shot*. Fourth Edition. New York, Routledge, 2023, 308 p.
- Dai — Dai, M. A Study on the Verbal Humor in Sitcom Friends from the Perspective of Cooperative Principle *Proceedings of the 2022 4th International Conference on Literature, Art and Human Development*. 2023, p. 1244–1252.
- Mills — Mills, B. *Television sitcom*. London, British Film Institute, 2008, p. 180.
- Newcomb — Newcomb, H. *TV: The Most Popular Art*. Garden City, Anchor Books, 1974, 272 p.
- Nickel — Nickel, E. H. “I’m the Worst Mother Ever”: Motherhood, Comedy, and the Challenges of Bearing and Raising Children in “Friends”. *Studies in Popular Culture*, 2012, vol. 35, no. 1, p. 25–45.
- Knox — Knox, S., Schwind, K. H. *Friends: A Reading of the Sitcom*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019, 300 p.
- Quaglio — Quaglio, P. *Television Dialogue. The sitcom Friends vs. natural conversation*. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing, 2009, 165 p.

## Фильмография

- «Друзья» (Friends, прод. Д. Крейн, М. Кауффман, 1994–2004).
- «Хороший, плохой, злой» (The Good, the Bad and the Ugly, реж. С. Леоне, 1966).
- «The One that Goes Behind the Scenes» (прод. Т. McMahon, 1999), документальный.



УДК: 778.5с/р(092)1

DOI: 10.24412/2618-9313-2023-324-21-25

**«Но больше всех букв я люблю “О”!». Из архива Маргариты Барской***Краснова Г. В.***Для цитирования**

Краснова Г. В. «Но больше всех букв я люблю “О”!». Из архива Маргариты Барской // Телекинет. 2023. №3(24). С. 21-25.

**Сведения об авторе**

Гарена Викторвна Краснова, кандидат искусствоведения, Государственный центральный музей кино, Москва, Россия.

[vkrasnov121@gmail.com](mailto:vkrasnov121@gmail.com)<https://orcid.org/0000-0001-5747-4520>**Аффилиация**

ФГБУК «Государственный центральный музей кино», 129223, Москва, Проспект мира, д. 119, стр. 36.

**Аннотация**

Публикуются тексты Маргариты Барской, советского режиссера, одного из основоположников советского детского кино, из архива Музея кино. Тексты вводятся в научный оборот впервые и позволяют выявить особенности художественного мировоззрения уникального мастера кино, энтузиаста детской кинематографии. Первый текст посвящен эстетическим возможностям отдельных букв русского алфавита, второй — особенностям восприятия цвета. Тексты были написаны режиссером в годы, когда кино только начинало осваивать цвет и звук. Третий текст — полная версия письма Барской о ее учителе и муже, пионере российского игрового кино Петре Чардынине

**Ключевые слова**

советское кино, детское кино, Маргарита Барская, Петр Чардынин

Статья поступила в редакцию 10.08.2023.



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

**“But I Love the Letter O the Most of All Letters!” From Margarita Barskaya’s Archive***KRASNOVA, G. V.***For Citation**Krasnova, G. V. “But I Love the Letter O the Most of All Letters!” From Margarita Barskaya’s Archive, *Telekinet*, 2023, no. 3(24), p. 21-25.**About the Contributor**

Garena Krasnova, Candidate of Science, the State Central Film Museum, Moscow, Russia.

[vkrasnov121@gmail.com](mailto:vkrasnov121@gmail.com)<https://orcid.org/0000-0001-5747-4520>**Affiliation**

State Central Film Museum, 119 (housing 36) Prospekt mira St., Moscow, Russia, 129223.

**Abstract**

The article presents texts by Margarita Barskaya, a Soviet film director and one of the founders of the Soviet children’s cinema, from the archive of the Film Museum. The texts are for the first time introduced into scientific discourse; they help reveal the features of the artistic worldview of the unique filmmaker, an enthusiast of children’s cinema. The first text deals with the aesthetic possibilities of individual letters of the Russian alphabet, and the second one dwells on the peculiarities of color perception. The texts were written by the film director at the time when cinema was just beginning to master color and sound. The third text is the full version of Barskaya’s letter about her teacher and husband Pyotr Chardynin, who was a pioneer of Russian feature film.

**Keywords**

Soviet film, children's cinema, Margarita Barskaya, Pyotr Chardynin.

The Article was submitted to *The Telekinet* in 10th August 2023.

О режиссере Маргарите Барской, ушедшей из жизни в 36 лет, но успевшей поставить две полнометражные картины и ярко заявить о себе на поприще детской кинематографии, до недавнего времени публикаций было сравнительно немного. Ее творческое наследие достаточно разнообразно, и даже сегодня, когда вышли беллетризованные материалы архива [Милосердова, 2019 (II)], творческий метод режиссера и неординарный взгляд на окружавший ее водоворот молодой советской культуры не могут не вызывать живой интерес. Барскую называли амазонкой советского кино, уникальным мастером и жертвой тоталитарной мужской культуры [Романчук; Дябина]. В 2006 г. вышел фильм «Возвращение Маргариты Барской», в котором центральное место занимала личная жизнь режиссера, рассмотренная сквозь призму амплуа кинодивы. Между тем, как показывают разыскания киноведов и историков [Милосердова, 2010; Милосердова, 2019; Милосердова, 2019 (II) и др.], творческая судьба Барской содержит множество лагун и нуждается в дальнейшем серьезном изучении.

Выпускница Первой Азербайджанской Государственной драматической студии, она начала свою артистическую деятельность в труппе Гастрольного экспериментального театра-студии «Красный факел» В. Татищева. Начав свой путь в кино как актриса (она была замужем за режиссером П. Чардыниным), она стала крупным деятелем детской кинематографии, инициировала выпуск адаптированных для детей версий фильмов: в частности, ей принадлежит идея выпуска фильма «Маленький Тарас» по фильму Чардынина «Тараса Шевченко» (1923), кинокартина крупного мастера русского дореволюционного кино, сделанная им после эмиграции. «Фильм потрясает великолепием панорам и грандиозностью массовых сцен в новелле о войне на Кавказе, тончайшей нюансировкой чувств на лицах персонажей — скажем, в сцене расставания Тараса с княжной Крапивинной (операторская работа Б. Завелева опережает свое время), изысканностью и дерзостью в показе обнаженных натурщиц. Рецензенты отмечают постановочный размах и историческую достоверность аксессуаров эпохи» [Милосердова, 2019]. Обратим внимание, что на этой картине щемящий образ матери создала Н. Ужвий, будущая Олена из «Радуги» М. Донского». Азы киномонтажа, работы с актером Барская тоже постигала, работая на фильмах мужа. В этот период она написала несколько сценариев, в которых проявился ее интерес к ребенку, достоверному показу детства на экране, работе с юными исполнителями в жанре социальной драмы.

Историк кино Н. Милосердова, работая над монографией о Барской [Милосердова, 2019 (II)], собрав письма и архивные документы о ее жизни и творчестве, воссоздала историю семейного архива Барских, который был предложен к публикации еще в 1970-х гг. [Милосердова, 2010]. Однако в советский период монография на этом материале не увидела свет. Между тем, тогда же имя режиссера начинает входить в оборот историков кино [Двадцать]. В книге Милосердовой «Барская». Документальные свидетельства, письма рассеяны по различным архивам, и исследователи продолжают собирать захватывающую мозаику «Барская». Например, отдельной темой стала роль Барской в формировании особой педагогической методики [Спутницкая; Чельшева], в частности, мало изучена тема ее взаимоотношений с А. Макаренко [Хиллиг].

К 120-летию со дня рождения Барской публикуются три ее текста из архива Музея кино, которые позволяют приоткрыть завесу в ее творческую мастерскую и оценить художественное видение уникального мастера кино, энтузиаста детской кинематографии. Первый текст [Алфавит] посвящен выразительным возможностям отдельных букв русского алфавита, второй [Цвет] — возможностям цвета, автор размышляет, отчего современная цивилизация столь пренебрежительно относится к цвету, предпочитая многообразие сочетаний и чистых цветов серость мегаполисов. Третий текст [Из записей] — полная версия письма (записки) Барской о ее учителе и муже, пионере российского игрового кино П. Чардынине, которое ранее публиковалась в виде фрагментов [Милосердова, 2010; Милосердова, 2019].

Публикация материала, текст — Г. В. Краснова

**Источники**

Алфавит — Алфавит. Ф.179. Оп.1. № 151

Цвет — Цвет. Ф.179. Оп.1. № 512

Из записей — Из записей. Ф.179. Оп.1. № 504

О Петре Чардынине — О Петре Чардынине. Ф.179. Оп.1. № 516

**Литература**

Милосердова, 2010 — Милосердова Н. Возвращение Маргариты Барской // Киноведческие записки. 2010. №94/95. С. 234–241.

Милосердова, 2019 — Милосердова Н. Барская. Петр Чардынин — первый учитель // Сеанс. 06.11.2019. URL: <https://seance.ru/articles/barskaya-chardynin/#note-11>

Милосердова, 2019 (II) — Милосердова Н. Ф. Барская. СПб.: МАСТЕРСКАЯ СЕАНС, 2019. 486 с.

Страницы — Страницы истории кино. М.: Материк, 2006. 284 с.

Двадцать — Двадцать режиссерских биографий. М.: Искусство, 1971. 391 с.

Романчук, Дябина — Романчук Л. А., Дябина В. Н. Способы, принципы и механизмы создания киномифа // Universum: филология и искусствоведение. 2023. №9(111). URL: [https://www.elibrary.ru/download/elibrary\\_54614210\\_44550301.pdf](https://www.elibrary.ru/download/elibrary_54614210_44550301.pdf)

Спутницкая — Спутницкая Н. Ю. Американский беби-бум и советский пионерский лагерь: враги и «скрытая угроза» в детском кино СССР и США 1930–1960-х // Художественная культура. 2021. №3. С. 422–451.

Хиллиг — Хиллиг Г. Антон Макаренко — Маргарита Барская: по следам необыкновенной дружбы // Regla. 2013. № 16 [272]. URL: <http://www.regla.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?level1=main&level2=articles&textid=3723>

Чельшева — Чельшева И. В. Герменевтический анализ советских игровых фильмов немого периода (1919–1930) на школьную тему // Медиаобразование. 2017. №3. С. 193–206.

## Sources

Alfavit — Gosudarstvennyj central'nyj muzej kino. Alfavit. Fond 179. Opis' 1. № 151

Tsvet — Gosudarstvennyj central'nyj muzej kino. Tsvet. Fond 179. Opis' 1. № 512

Iz zapisej — Gosudarstvennyj central'nyj muzej kino. Iz zapisej. Fond 179. Opis' 1. № 504

## References

Miloserdova, 2010 — Miloserdova, N. Vozvrashchenie Margarity Barskoj [The Return of Margarita Barskaya]. *Kinovedcheskie zapiski*, 2010, no. 94/95, p. 234–241. (In Russian)

Miloserdova, 2019 — Miloserdova, N. Barskaya. Petr Chardynin — pervyj uchitel' [Peter Chardynin — the first teacher]. *Seans*, 06.11.2019, URL: <https://seance.ru/articles/barskaya-chardynin/#note-11> (In Russian)

Miloserdova, 2019 (II) — Miloserdova N. F. Barskaya [Barskaya]. St. Petersburg, MASTERSKAYA SEANS, 2019, 486 p. (In Russian)

Stranicy — *Stranicy istorii kino* [Pages of the history of cinema]. Moscow, Materik, 2006, 284 p. (In Russian)

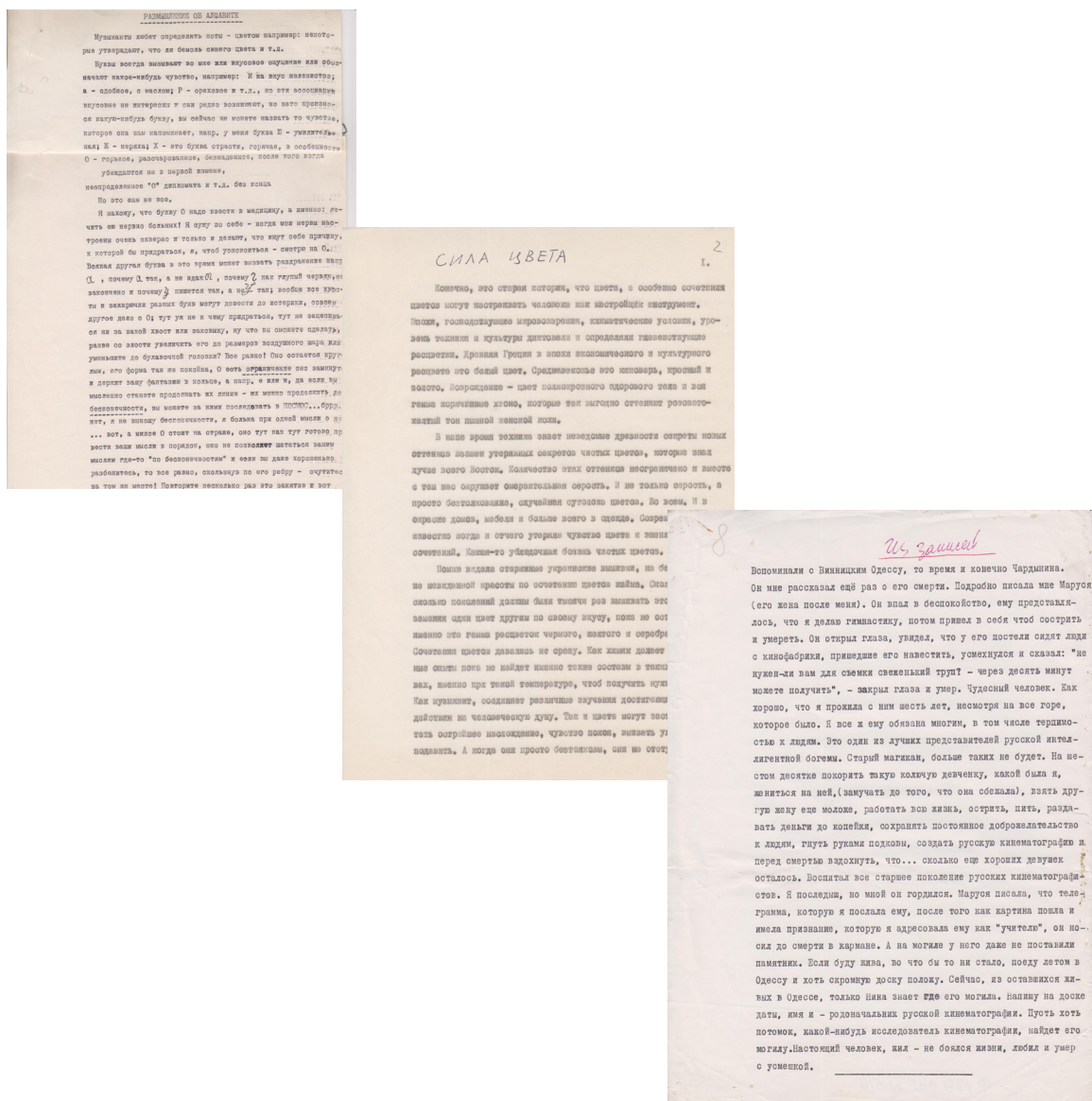
Dvadcat' — *Dvadcat' rezhisserskih biografij* [Twenty director's biographies]. Moscow, Iskusstvo, 1971, 391 p. (In Russian)

Romanchuk, Dyabina — Romanchuk, L. A., Dyabina, V. N. Sposoby, principy i mekhanizmy sozdaniya kinomifa [Methods, principles and mechanisms of creating a cinema myth]. *Universum: filologiya i iskusstvovedenie*, 2023, no. 9(111). URL: [https://www.elibrary.ru/download/elibrary\\_54614210\\_44550301.pdf](https://www.elibrary.ru/download/elibrary_54614210_44550301.pdf) (In Russian)

Sputnickaya — Sputnickaya, N. Y. Amerikanskij bebi-bum i sovetskij pionerskij lager': vrugi i "skrytaya ugroza" v detskom kino SSSR i SSHA 1930–1960-h [The American Baby Boom and the Soviet Pioneer Camp: enemies and the "hidden threat" in children's cinema of the USSR and the USA of the 1930s and 1960s]. *Hudozhestvennaya kul'tura*, 2021, no. 3, p. 422–451. (In Russian)

Hillig — Hillig, G. Anton Makarenko — Margarita Barskaya: po sledam neobyknovennoj družby [Anton Makarenko — Margarita Barskaya: In the footsteps of an extraordinary friendship]. *Regla*, 2013, no. 16 [272]. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?level1=main&level2=articles&textid=3723> (In Russian)

Chelysheva — Chelysheva, I. V. Germenevticheskij analiz sovetskikh igrovyh fil'mov nemogo perioda (1919–1930) na shkol'nyu temu [Hermeneutical analysis of Soviet feature films of the silent period (1919–1930) on a school theme]. *Mediaobrazovanie*, 2017 no. 3, p. 193–206. (In Russian)



## Размышления об алфавите

Музыканты любят определять ноты — цветом, например: некоторые утверждают, что ля-бемоль синего цвета и т. д. Буквы всегда вызывают во мне или вкусовое ощущение или обозначают какое-нибудь чувство, например: «И» на вкус железистое; «а» — сладкое, с маслом; «Р» — ореховое и т. д. Но эти ассоциации вкусовые не интересны, и они редко возникают, но зато произнося какую-нибудь букву, вы сейчас же можете назвать то чувство, которое она вам напоминает, например у меня буква «Ю» — умильная, «Ж» — неряха; «Х» — это буква страсти, горячая, в особенности «О» — горькое, разочарованное, безнадежное, после того когда убеждаются не в первой измене, неопределенное «О» дипломата и т. д. без конца.

Но это еще не все.

Я нахожу, что букву «О» надо ввести в медицину, а именно: лечить ею нервно больных! Я сужу по себе — когда мои нервы настроены очень скверно и только и делают, что ищут себе причину, к которой бы придраться, я, чтоб успокоиться, смотрю на «О». Всякая другая буква в это время может вызвать раздражение, например *а* почему *а* так, а не эдак *и*, почему *и* как глупый червяк, не закончено, и почему буква *у* пишется так, а не *у* так; вообще все хвосты и закорючки разных букв могут довести до истерики, совсем другое дело с «О»; тут уж не к чему придраться, тут не зацепишься ни за какой хвост или заковыку, ну что вы сможете сделать, разве со злости увеличить его до размеров воздушного шара или уменьшить до булавоочной головки? Все равно! Оно остается круглым, его форма также покойна, «О» есть *ограничение*, оно замкнуто и держит вашу фантазию в кольце, а например «Е» или «Н», да если вы мысленно станете продолжать их линии — их можно продолжить до *бесконечности*, вы можете за ними последовать в КОСМОС... Бррр... нет, я не выношу бесконечности, я больна при одной мысли о ней... вот, а милое «О» стоит на страже, оно тут как тут готово привести ваши мысли в порядок, оно не позволяет шататься вашим мыслям где-то «по бесконечностям», и если вы даже хорошенько разбежитесь, то все равно, скользя по его ребру, — очутитесь на том же месте! Повторите несколько раз это занятие и вот <конец листа>

если ее произносить по-кавказски — с придыханием. «Е» — ханжа; «Ш» — преступная и пр. пр.

Но больше всех букв я люблю «О»!

1) «О» удлиненное, прежде всего, изящно своей простотой, аристократично, я бы сказала! Его нельзя отнести ни к какому архитектурному стилю т.к. кроме того, что оно кругло-удлинено, оно обязательно должно уклоняться (падать) направо, так в нем еще есть экспрессия, кроме изящества. Оно кладется в основу многих букв всего алфавита, например: *а, б, в, д, ф, ю*. Правда оно смешивается с другими стилями, например: «Ю», так ...вставить символ... романское, — связующая линия и «О», но все же буква «Ю» красива в целом только благодаря своему концу. А что такое «е», как не раздавленное «о» или «с» — распявшееся «о».

Но я люблю «О» не за это. Я его люблю за то, что никакой другой буквой нельзя не только обозначить, а главным образом *выразить* столько разнообразных чувств, сколько можно передать при помощи «О».

«О» — грозное, могучее в устах толпы,

«О» — нежное, ласковое, когда к нему прибавлено «милый»,

«О» — робкое, шелестящее с губ стыдливое,

«О» — с уст разгневанной красавицы, когда она узнает, что ей предпочли другую,

«О» — мелодичное, печальное из груди обиженного человека,

«О» — оскорбленного достоинства,

«О» — сухое, чопорное в устах ханжи,

«О» — звук горя матери над трупом ребенка,

«О» — короткое, веселое — удивившейся девочки,

«О» — (наконец-то) облегченно-радостный вздох, когда приходит запоздавший возлюбленный,

«О» — подозрительное ревнивое, которое иногда так приятно слышать от мужчины,

«О» — ненависти, тяжелое как камень, которым можно убить,

<следующие листы отсутствуют>

## Сила цвета

Конечно, это старая история, что цвета, а особенно сочетания цветов могут настраивать человека как настройщик инструмент. Эпохи, господствующие мировоззрения, климатические условия, уровень техники и культуры диктовали и определяли главенствующие расцветки. Древняя Греция в эпохи экономического и культурного расцвета — это белый цвет. Средневековье — это киноварь, красный и золото. Возрождение — цвет полнокровного здорового тела и вся гамма коричневых тонов, которые так выгодно оттеняют розовато-желтый тон пышной женской кожи.

В наше время техника знает неведомые древности секреты новых оттенков взамен утерянных секретов чистых цветов, которые знал лучше всего Восток. Количество этих оттенков не ограничено и вместе с тем нас окружает омерзительная серость. И не только серость, а просто бестолковщина, случайная сутолока цветов. Во всем. И в окраске домов, мебели и больше всего в одежде. Современности неизвестно, когда и отчего утерьяла чувство цвета и знание секретов сочетаний. Какая-то убудочная боязнь чистых цветов.

Помню, видела старинные украинские вышивки, на белом полотне невиданной красоты по сочетанию цветов кайма. Сколько женщин, сколько поколений должны были тысячи раз вышивать этот узор, заменяя один цвет другим по своему вкусу, пока не остоялась именно эта гамма расцветок черного, желтого и серебра. Сочетания цветов давались не сразу. Как химик делает бесчисленные опыты, пока не найдет именно такие составы в таких количествах, именно при такой температуре, чтоб получить нужную реакцию. Как музыкант, соединяет различные звучания достигающие могучего действие на человеческую душу. Так и цвета могут заставить испытать острейшее наслаждение, чувство покоя, вызвать улыбку или подавить. А когда



они просто бестолковы, они не отсутствуют.

Они как невидимые занозы, набиваются вам под черепную коробку, засоряют ощущения, залезая через глаза. Хоть вы их не видите, стараетесь не видеть. Редко кто умеет сочетать цвет, чтоб вы остановились глазами и восхитились чувством.

Когда мне удавалось найти сочетания, это было для меня праздником. Помню, как я нашла сочетание сиреневого, розового, кремового и черного — в шелке, шерсти, бумаге и бархате. Это было как радость от музыки или литературного произведения. Помню синее, изумрудное и золото. Помню, как узнала, что важна не только дозировка цветов и как они графически ограничены, но и фактура их при сочетании.

Это было так: осень в Останкине, в парке Шереметьевых. Она состояла из нежнейшего зеленовато-голубоватого неба, освещенного холодным солнцем, и по краям это небо было до того <полно> тонких оттенков, что переходило в никакой цвет, а какое-то бледное свечение. Это было наверху. Осень внизу состояла из желтых-желтых опавших листьев, лежавших на жирной черной земле — земле, впитавшей в себя все осенние остатки. Силы солнца хватило на то, чтоб сделать ее поверхность не блестящей, но не просушить, а как известно — всякий мокрый цвет всегда темнее. И сверх этого черного и желтого лежали пушистые клочки первого раннего снега. Это было так пленительно, что не было сил перестать смотреть на это, такую это доставляло прохладную радость. Все можно было простить и оправдать, посмотрев на такие цвета. Чистой, сильной, красивой женщиной веяло от этих цветов. Жизнь показалась прохладной освежающей чашей, которую хочется пить и не осушить до дна. Воздух был вкусен, чувства бились ритмично. Я увезла это воспоминание о цветах вместе с возникшим желанием хорошо работать.

Зимой, когда небо было безнадежно серо, комнатные вещи били по глазам своей случайной противоречивостью, разобщенной окраской — голове не думалось, рукам не писалось, раздражение начало вонзать свое жало в жилы. Я вспомнила цвета возбуждающей и успокаивающей осени в Останкине и захотела восстановить их, привязать их к себе, чтоб иметь под рукой это противоядие в тот момент, когда устаешь обороняться от серятины.

Так как невозможно было так расцветить комнату (и я сожалела об этом тогда), то я решила сделать платье. У меня была юбка из черного жирного с шершавой, как у тогдашней земли поверхность, материала. Я пошла в магазин искать желтого, цвета осенних листьев шелка на блузку. Я несла в пакетике не полтора метра креп-де-шина, а несла составную часть эликсира, который будучи соединен с другими, должен был зарядить меня для творческого рывка. У меня было немного лебяжьего пуха, вытканного так, как только умеют делать во Франции, изошрившейся в обдиании природы для бабьих тряпок. Этот пух был совсем как тот первый снег. Все это надо было соединить. И когда я положила рядом эти три фабриката, созданные высокой промышленной техникой, я увидела, что не получается то, что я видела тогда в Останкине, хотя цвета те же и фактура интерпретирует фактуру природы насколько возможно близко. Я так и не одолела этого платья, но глядя на эти разноцветные тряпки и восстанавливая в памяти наизусть все виденные и прочувствованные оттенки, я ощутила прилив бодрости, как от хорошего стихотворения, прочтенного «про себя».

То, что цвета, встреченное в жизни сочетание цветов можно запомнить как стихотворение, как музыкальный ласкающий отрывок, как произведение искусства, я узнала еще раз. Это было так: уютный старый Губонан, 40 лет колдующий над прививкой роз, подарил мне букет. Это тоже была осень, но в начале. Розы рано отцвели от беспрерывных дождей, но зато всю развернулись георгины. Я никогда не любила эти цветы за жестковатую форму, определенную и однообразную окраску, какую-то искусственную, может быть потому что слишком плотные листья не пропускают света и цвет не играет и неподвижен благодаря этому. Но у Губонана были георгины не только всех цветов, но и невиданных оттенков. Кроме того, они были так велики, как подсолнухи, и эти большие оборчатые юбки на упругих стеблях обнаружили игру цветов, так как свету было где разгуляться на такой большой поверхности. Но все же я восхищалась больше из вежливости и не предвкушая букет из георгинов не столе в комнате, заранее решила, что он будет в ней занимать много места и раздражать взаимоисключающими цветами. На кустах они хоть порознь и то громадные сиреневые рядом с желтыми были просто невыносимы.

## Из записей

Вспоминали с Винницким Одессу, то время и конечно Чардынина. Он мне рассказал еще раз о его смерти. Подробно писала мне Маруся (его жена после меня). Он впал в беспокойство, ему представлялось, что я делаю гимнастику, потом пришел в себя, чтоб состричь и умереть. Он открыл глаза, увидел, что у его постели сидят люди с кинофабрики, пришедшие его навестить, усмехнулся и сказал: «Не нужен ли вам для съемки свеженький труп? — через десять минут можете получить», — закрыл глаза и умер. Чудесный человек. Как хорошо, что я прожила с ним шесть лет, несмотря на все горе, которое было. Я все ж ему обязана многим, в том числе терпимостью к людям. Это один из лучших представителей русской интеллигентной богемы. Старый могикан, больше таких не будет. На шестом десятке покорить такую колючую девченку, какой была я, жениться на ней (замучать до того, что она сбежала), взять другую жену еще моложе, работать всю жизнь, острить, пить, раздавать деньги до копейки, сохранять постоянное доброжелательство к людям, гнуть руками подковы, создать русскую кинематографию и перед смертью вздохнуть, что... сколько еще хороших девушек осталось. Воспитал все старшее поколение русских кинематографистов. Я последыш, но мной он гордился. Маруся писала, что телеграмма, которую я послала ему, после того как картина пошла и имела признание, которую я адресовала ему как «учителю», он носил до смерти в кармане. А на могиле у него даже не поставили памятник. Если буду жива, во что бы то ни стало, поеду летом в Одессу и хоть скромную доску положу. Сейчас, из оставшихся живых в Одессе, только Нина знает где его могила. Напишу на доске даты, имя и — родоначальник русской кинематографии. Пусть хоть потомок, какой-нибудь исследователь кинематографии, найдет его могилу. Настоящий человек, жил — не боялся жизни, любил и умер с усмешкой.

УДК: 778.5с(Армен)  
DOI: 10.24412/2618–9313–2023–324-26-30

## От «На берегу Севана» к «Тайне горного озера»: история фильма Александра Роу

МАЛАЯ Э. Р., СПУТНИЦКАЯ Н. Ю.

### Для цитирования

Малая Э. Р., Спутницкая Н. Ю. От «На берегу Севана» к «Тайне горного озера»: история фильма Александра Роу // Телекинет. 2023. №3(24). С. 26-30.

### Сведения об авторе

Эмма Рафаиловна Малая, хранитель предметно-мемориального фонда, Государственный центральный музей кино, Москва, Россия.

[emma.malaya@mail.ru](mailto:emma.malaya@mail.ru)

<https://orcid.org/0000-0002-8934-1471>

### Аффилиация

ФГБУК «Государственный центральный музей кино», 129223, Россия, Москва, Проспект мира, д. 119, стр. 36.

Нина Юрьевна Спутницкая, кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник НИЦКиЭИ, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК), Москва, Россия.

[ninadormouse@gmail.com](mailto:ninadormouse@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-1989-4182>

### Аффилиация

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

### Аннотация

Статья вводит в научный оборот ценный архивный материал — альбом, посвященный фильму «На берегу Севана» («Тайна горного озера»), составленный из фотографий и рецензий всесоюзной и зарубежной прессы. Авторы анализируют содержание архивной находки, сюжетную структуру и изобразительное решение, определяют место фильма в истории кино. В детском фильме о разоблачении волшебства обнаруживаются коды сказки и специфические черты кинематографа Роу. Анализируется работа актеров, операторской группы, способы репрезентации на экране легенды, роль природного ландшафта, выявляются наиболее эффективные приемы работы с приключенческим сюжетом в историко-культурных условиях 1953–1954 гг. Обнаруживаются способы включения в повествование фольклорных мотивов, приемы самоцитирования, которые использует режиссер. Авторы приходят к выводу об органичном сплетении в фильме фантастической, экологической и дидактической составляющей. Публикуемые архивные материалы позволяют реконструировать исторический и культурный контекст восприятия фильма Роу и определить его значение для развития российской и армянской кинематографии.

### Ключевые слова

киносказка, кино СССР, кино Армении, детское кино, Александр Роу.

Статья поступила в редакцию 12.09.2023.



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.  
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

## From *On the Shore of Lake Sevan* to *The Secret of Mountain Lake*: the History of Alexander Rou's Film

MALAYA, E. R., SPUTNITSKAYA, N. Y.

### For Citation

Malaya, E. R., Sputnitskaia, N. Y. From *On the Shore of Lake Sevan* to *The Secret of Mountain Lake*: the History of Alexander Rou's Film, Telekinet, 2023, no. 3(24), p. 26-30.

### About the Contributors

Emma Malaya, curator of the subject-memorial fund at the State Central Film Museum, Moscow, Russia.

[emma.malaya@mail.ru](mailto:emma.malaya@mail.ru)

<https://orcid.org/0000-0002-8934-1471>



## Affiliation

State Central Film Museum, 119 (housing 36) Prospekt mira St., Moscow, Russia, 129223.

Nina Sputnitskaya, Candidate of Science, Associate Professor, Senior researcher of the Film Education and Film Arts Research Centre, Gerasimov University of Cinematography (VGIK), Moscow, Russia.

[ninadormouse@gmail.com](mailto:ninadormouse@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-1989-4182>

## Affiliation

Gerasimov University of Cinematography (VGIK), 3, Wilhelm Peak str., Russia, Moscow, 129226.

## Abstract

The article introduces into scholarly discourse valuable archival material – an album dedicated to the film *On the Shore of Lake Sevan* (The Secret of Mountain Lake) which is comprised of photos and reviews of the Soviet and foreign press. The authors analyze the content of the archival find, the plot structure and the pictorial treatment and determine the place of the film in the history of cinema. The children's film about the exposure of magic shows the fairy tale codes and the specific features of Rou's cinematography. The authors analyze the performance of the actors and the camera crew, the ways of representing the legend on the screen, and the role of the natural landscape and identify the most effective methods of working with an adventure story in the historical and cultural conditions of 1953–1954. They reveal the ways of including folklore motifs in the narrative and the techniques of self-citation used by the director. The authors come to the conclusion that the fantastic, ecological and didactic components are organically interwoven in the film. The published archival materials make it possible to reconstruct the historical and cultural context of the perception of Rou's film and determine its significance for the development of Russian and Armenian cinema.

## Keywords

fairy tale film, Soviet film, Armenian film, children's cinema, Alexander Rou.

The Article was submitted to *The Telekinet* in 12th September 2023.



Фильм «Тайна горного озера» возглавляет не одну подборку в истории отечественного кино [Калантар; Саакян]. Это была первая постановка для детей армянской студии «Арменфильм» в годы, когда детскому кино было непросто пробиться сквозь цензуру к зрителю. Экранизация приключенческой повести стала редким исключением в скромном ряду фильмов для юного зрителя благодаря мастерству А. Роу и разоблачительному сюжету: дети опровергают предание о чудовище, похитившем у горного села воду. Производство фильма закончилось в 1953 г., на следующий год он вышел на экраны. Однако спустя десятилетия фильм считался утраченным [Александр Роу], не транслировался по ТВ, не был доступен для фестивальных показов, поэтому оказался в тени других работ известного киносказочника [Спутницкая, 2018]. Однако в Музее кино сохранился альбом — летопись фильма, публикация которого способна приоткрыть завесу тайны над «Тайной горного озера».

Илл. 1. Авторский альбом режиссера А. Роу

## Фильм в контексте творчества Роу

На первой версии литературного сценария, отправленного на утверждение в Москву в 1952 г. стоят три фамилии А. Ананян, А. Ованесова и М. Ерзенкян. Но имя первого зачеркнуто [РГАЛИА]. Вначале режиссером-постановщиком должна была выступить Ованесова. Вариант сценария 1953 г. никаких следов участия Ананяна не содержит [Ананян]. В литературном сценарии сцена легенды, рассказанной ночью, отсутствует: история начиналась со сцены у школьного двора, мимо которого идет любующийся горным селом прохожий. Заканчивалась история бодрой песней:

Но мы вырвем навсегда  
Тайны у любой горы  
Рев и бурная волна  
Комсомольцам не страшны» [РГАЛИА, л.108].

Название фильма не совпадает с названием повести, по всей видимости, из-за проблем с авторскими правами. Оплата гонорара авторов сценария и потиражно после выхода фильма предназначена была только авторам сценария, а не автору повести. Об этом сообщается в директиве от 5 февраля 1952 г. в ответ за запрос И. Большакову от Союза Писателей Армении. [РГАЛИБ, л.2].

Роль рассказчика в фильме исполнил народный артист армянской ССР Г. Габриелян. Его герой симпатичен и наивен, однажды ночью он рассказывает школьникам старинное предание о злом чудовище, похитившем прекрасную девушку. С тех пор на берегу Севана высокогорное армянское селение страдает от засухи хотя ниже этого селения находится озеро. Юные

Ил. 2. Авторский альбом режиссера А. Роу

исследователи, разгадывая тайну этой легенды, помогли геологам найти исчезнувшую реку. Необходимо заметить, что в этот период детский кинематограф переживал непростое время: по сути, его существование было законсервировано, в эпоху Малокартинья не находили решения фильма в жанре сказки и приключения. Редким исключением стали: «Чук и Гек», «Огни на реке» и «Садко», которые придерживались несколько иной эстетики и в большей степени отвечали запросам поздней сталинской идеологии. Вместе с тем, история о детях-исследователях, с одной стороны, соответствовала параметрам реалистического кино, с другой стороны — означало поиски нового в дидактическом сюжете, а удивительной красоты локации позволили режиссеру-сказочнику реализовать свою потребность в экранизации фантастического. Прекрасно многообразие красок и пейзажи — озеро, высокогорные луга, скалы Армении, удивительные диковинные птицы сняты операторской группой. Песню Корины исполняет заслуженный артистка республики Г. Гаспарян.



Прежде работа с детьми не была для Роу в приоритете, в большей степени он горел сказкой, выбирал остро-характерные актерские типажы. Однако «Тайна горного озера» доказала, что режиссер умеет работать с юными артистами и создать убедительный, наполненный мягким добрым юмором диалог поколений в кадре и за кадром [Галустян, с. 107–108, 110]. Вместе с Роу на картине работал молодой выпускник режиссерской мастерской ВГИКа Ю. Ерзинкян [Мальшев].

В сказке о разоблачении легенды об озере убедительно и увлекательно Роу проводит мысль о том, что в любой сказке кроется что-то научное. Зритель с первых эпизодов обнаруживает приметы фирменного стиля режиссера — такие как работа на натуре, использование микросюжетных вставок с животными. Зрителю очевидна любовь режиссера к традиционной русской народной сказке, мотивы которой припрятаны в этой разоблачающей волшебство истории. В эпизоде поимки воровки лисы, в сцене со сказочной красоты речкой и ее хозяйками — лягушкой и змеей, — все превращено в увлекательное и полное опасности приключение, в котором ребят сопровождает верный друг — пес. (Бернар, согласно Делу кинокартины, был выписан специально из Саратовского Госцирка и принадлежал артисту В. Мошкину РГАЛИИ, л.66].)

Фильм полон милых и остроумных деталей: купание цыплят, превращение в душ самовара. Открывается он прекрасными пейзажами. Автор со всей страстью сказочника воспроизводит на экране старинную легенду. Ввести зрителя в пространство фантастического помогают павлины, пеликаны, цапли, фламинго, макросъемка прекрасных растений: ромашковые поля, с заатаившимися красными цветами, дребезжащие маковые лепестки.

Экологическая компонента поддерживается параллельным — девичьим сюжетом фильма. Необходимо обратить внимание на шутовское противостояние ребят с девочками. Школьницы делятся планами по разведению птиц с дедушкой объясняя, что существует семьдесят восемь видов уток, но одомашнены только кряквы, поэтому девочки хотят вывести остальные виды. Эта история тоже выстроена режиссером согласно законам увлекательного приключения: здесь будет и недостача, и похищение, и приход ребят на помощь. А в кульминации в опасном путешествии в пещере окажутся мальчик и девочка. Конечно, режиссеру досталась хорошая литературная основа, но как мастерски он плетет повествование из современных деталей: не только сказочный ландшафт превращает будни ребят в удивительное приключение, в котором есть и плавание, и прыжки, и организация связного пункта, опасные спуски по скалам, требующее мужества путешествие по воде, поиск необычной плиты — послания. От находки к находке школьники все ближе и ближе подходят к своей цели. Острой сюжетностью отмечен поход: ночевка в горах, передающая романтику природы, встреча с хищными птицами, — во время путешествия вырисовываются достоверные характеры ребят. Элементы сказочного триллера пригодятся Роу позже на постановке «Королевства кривых зеркал»: он мастерски создает ощущение опасности, исходящей от парящих над скалами орлов или заатаившихся в пещере сов. Увлекают погони по скалистой местности на ослах.

В кульминации зрители добираются до тех сцен, которые были в экспозиции: величественные горы, похожие на сказочных чудовищ. Над фильмом работали операторы И. Дилдарян и Д. Фельдман, а также известный оператор комбинированных съемок Н. Ренков и художник Ю. Швец. (Сохранились также свидетельства, что на картину, на съемки павильонов в Одессе, когда работе грозил срыв, был вызван оператор Ю. Екельчик [РГАЛИИ, л. 91].) Именно они во многом определили изобразительную сторону фильма, которая иногда напоминает сказочные истории А. Птушко, другого советского сказочника. (Особенно впечатляют сцены с анимацией гор: можно вспомнить, что в этот момент Птушко горел идеей анимации статуи, которую осуществил на «Сампо», а в кинематографе США статуи оживали в экранизациях восточных сказок.)

Комичные сценки с дедом, письмо ребятам от академика подчеркивают трогательное участие, которое принимает старшее поколение во всех начинаниях детей. Взрослый приходит на помощь в опасный момент, когда на ребенка

Ил. 3. Авторский альбом режиссера А. Роу







Илл. 4. Авторский альбом режиссера А. Роу

обрушивается столб воды из проснувшегося ключа. Однако любое противостояние здесь окрашено теплым юмором. Согласно газетным летописям, фильм вышел на киноэкраны Москвы к школьным каникулам в паре с фильмом студии «Мосфильм» «Золотые яблоки», который был заявлен как первая кинокартина, посвященная юным мичуринцам.

#### Тайны Альбома

В хранилище Музея кино находится ценный и редкий экспонат — материалы по фильму «Тайна горного озера», объединенный в многостраничный альбом [На берегу Севана]<sup>1</sup>. На обложке золотым тиснением — на двух языках название «На берегу Севана», имя автора повести и имя режиссера-постановщика. Внизу дополнительная титульная информация: Ереванская киностудия, 1955 год. Особенно ценными в архивной находке представляются фотографии рабочих моментов со съемок, которые перемежаются газетными вырезками, и выдержки из публикаций, подчеркнутые красными чернилами: строки

о значении фильма, работе постановщика и актеров. Так, на страницах «Львовской правды» отмечается уникальность жанра: «Яркий приключенческий фильм, сюжет которого построен на основе конкретной советской действительности»<sup>2</sup>. Пресса подчеркивает широкую адресную направленность фильма, в котором «свет науки восторжествует над мраком суеверий. Живительные потоки реки были освобождены из каменного плена и возвращены полям и садам. Тайна горного озера была разгадана»<sup>3</sup>. Альбом, в частности, знакомит с подробным анализом и откликом на фильм в Болгарии от августа 1954 г. В газете от 1 сентября 1954 г. «Молодежь Азербайджана» подчеркивается романтика повести Ананяна, в которой пытливые и настойчивые подростки, разгадывают тайну природы, пускаясь в опасные приключения. Среди преимущественно положительных оценок фильма попадались и критические выпады. Критиками отмечены такие недостатки, как надуманные лишние эпизоды, эпизод хитрой лисы, сцены, когда ребята отправляются в трудные приключения, горные походы в парадных костюмах, с горнами и барабанами. Однако, обратим внимание, что в этом клише можно увидеть самоцитирование Роу из его условно документального фильма, посвященного Артеку «День чудесных впечатлений».

На развороте с вырезками из «Мичуринской правды» от 7 сентября 1954 — наблюдаем уникальную фотографию Роу с писателем в кругу армянских коллег и актива пионеров. Датирована фотография мартом 1954 г. [На берегу Севана, л. 20]. На развороте с вырезками «Тагильского рабочего» читатель Альбома встретит трогательный фоторепортаж о четвероногом актере — псе Чамбаре и его потомстве [На берегу Севана, л. 26]. Несколько публикаций на армянском языке снабжены машинописными листами с переводами.

А среди вырезок прессы Украины притаились колоритные фото самого Роу: режиссер в компании птицы на берегу Камышового озера Айгерлич [На берегу Севана, л. 40, на обложке] и у водопада Шаки [На берегу Севана, л. 42]. В летописи фильма вступительный эпизод назван «Сказка» и отмечено место съемок — Дилижан — Иджеван [На берегу Севана, л. 42]. Обратим внимание на вклеенные фото Роу в сопровождении группы на природе в Азербайджане: у озера Гель-Гель [На берегу Севана, л. 54] и у мавзолея Низами [На берегу Севана, л. 46].

Фотографии Роу и Швеца [На берегу Севана, л. 56], Роу и Ананяна являются ценным материалом для историков культуры. Отдельным украшением Альбома стали фотографии Роу у средневековой архитектуры, церкви и усыпальницы католиков, Скального монастыря Гехард. На фото от 8 марта 1954 г. мы видим огромный плакат фильма, раскинутый на фасаде двухзального кинотеатр «Москва» в Ереване [На берегу Севана, л. 75]. Афиши меньшие по размеру, но не менее торжественные украшают кинотеатры «Айреник» и «Давид Сасунский» [На берегу Севана, л. 77].

В альбоме нашли место и пригласительные билеты Роу на показы и диспуты по фильму. Обратим внимание, что в республике картина вышла раньше, чем в Москве: 17 марта на премьере фильма в Ереванском Дворце пионеров творческой группе были вручены почетные грамоты ЦК ЛКСМ Армении. Жители столицы СССР смогли увидеть фильм в рамках декады армянского искусства и литературы, которая проходила с 1 по 10 июня.

Публикуемый материал сможет, наконец, заполнить лауну в истории детского кино, станет ценным источником для историков советского кино, кино Армении и позволит создать цельный образ режиссера-сказочника Роу.

Публикация материалов — Э. Р. Малая

Текст — Н. Ю. Спутницкая

## Источники

На берегу Севана — ГЦМК, Номер по КП (ГИК): ГЦМК КП-20864/11, Инвентарный номер: ПМ-3978/11. Альбом — мемориальный предмет. Авторский альбом режиссера А. Роу по фильму (фотографии, газетные вырезки 1954 г.) Фильм:

<sup>1</sup> Описание согласно Госкаталогу РФ: «Альбом по фильму — авторская работа режиссера А. Роу: подбор материалов прессы 1952–1953 гг. (через «Мосгорсправку»), содержание и композиция, последовательное расположение на листах, наклеивание.

Массивный качественный альбом сделан по заказу в Армении, в Ереване. Альбом большого формата в твердом переплете из картона обтянутого коричневой искусственной кожей, по левому краю широкая вертикальная полоса тисненого мелкого рельефного рисунка. Название — тиснение золотистыми буквами, три фрагмента разными шрифтами. Листы альбома из плотного картона. На левой ст. первого разворота: приглашение в Московский Дом кино на премьеру фильма и рекламная листовка с кадрами. На правой ст. — Почетная грамота А. Роу от ЦК ЛКСМ Армении 1. Страницы в альбоме — 66 2. Фотокадры — 39 3. Газетные вырезки — 102 4. Фото с А. Роу — 32.

<sup>2</sup> Динец И., Аюбян Р. «Тайна горного озера» // Львовская правда. 5 сентября 1954.

<sup>3</sup> Чистяков А. «Тайна горного озера» // Новгородская правда. 12 сентября. 1954

<На берегу Севана> Тайна горного озера. 1954  
 РГАЛИа — РГАЛИ. Ф. 2450. Оп.2. Ед. хр. 950.  
 РГАЛИб — РГАЛИ. Ф.2329. Оп. 12. Ед.хр. 3898.

### Литература

Александр Роу — Александр Роу: альбом. Иваново: Иваново, 2012. 336 с.  
 Ананян — Ананян В. С. На берегу Севана: Повесть из жизни юных натуралистов. Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1953. 408 с.  
 Галустян — Галустян С. Комедия по Нерсесу Оганесяну: сборник. Ереван: ВМВ-Принт, 2013. 194 с.  
 Калантар — Калантар К. Л. Актер в армянском кино. Концепция фильма и актерский образ. Ереван: Советакан грох, 1982. 322 с.  
 Малышев — Малышев В. С. Кино Армении и ВГИК. М.: ВГИК, 2018. 38 с.  
 Саакян — Саакян В. А. Культурная революция в Армянской ССР: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. М., 1954. 12 с.  
 Спутницкая — Спутницкая Н. Ю. Птушко. Роу: мастер-класс российского кинофэнтези: М.; Берлин: Директ-Медиа, 2018. 367 с.

### Sources

Na beregu Sevana — Nomer po Gosudarstvennomu katalogu: Gosudarstvennyj central'nyj muzej kino КП-20864/11, Inventarnyj nomer: ПМ-3978/11. Al'bom — memorial'nyj predmet. Avtorskij al'bom rezhissera Aleksandra Rou po fil'mu (fotografii, gazetnye vyrezki 1954 g.) Fil'm: <Na beregu Sevana> Tajna gornogo ozera. 1954

### References

Aleksandr Rou — Aleksandr Rou: al'bom [Alexander Rowe: The album], Ivanovo: Ivanovo, 2012, 336 p. (In Russian)  
 Ananyan — Ananyan, V. S. Na beregu Sevana: Povest' iz zhizni yunyh naturalistov [On the shore of Sevan: A story from the life of young naturalists], Novosibirsk: Novosibirskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1953, 408 p. (In Russian)  
 Galustyan — Galustyan, S. Komediya po Nersesu Oganesyanyu: sbornik [A comedy based on Nerses Oganesyany], Erevan: VMV-Print, 2013, 194 p. (In Russian)  
 Kalantar — Kalantar, K. L. Akter v armyanskom kino: Konceptiya fil'ma i aktersky obraz [An actor in Armenian cinema. The concept of the film and the actor's image], Erevan: Sovetakan groh, 1982, 322 p. (In Russian)  
 Malyshev — Malyshev, V. S. Kino Armenii i VGIK [Armenian Cinema and VGIK]. Moscow: VGIK, 2018, 38 p. (In Russian)  
 Saakyan — Saakyan, V. A. Kul'turnaya revolyuciya v Armyanskoj SSR: Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filosofskih nauk [The Cultural Revolution in the Armenian SSR: Abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Philosophical Sciences], Moscow, 1954, 12 p. (In Russian)  
 Sputnickaya — Sputnickaya, N. Y. Ptushko. Rou: master-klass rossijskogo kinofentezi, Moscow, Berlin: Direkt-Media, 2018, 367 p. (In Russian)

## Сведения об авторах

Дарья Михайловна Вережкина, магистрант 2 курса, Школа искусств и культурного наследия, Автономная некоммерческая образовательная организация высшего образования «Европейский университет в Санкт-Петербурге».

[d\\_verevkina@mail.ru](mailto:d_verevkina@mail.ru)

<https://orcid.org/0009-0007-5451-0558>

Гарена Викторовна Краснова, кандидат искусствоведения, Государственный центральный музей кино, Москва, Россия.

[vkrasnov121@gmail.com](mailto:vkrasnov121@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-5747-4520>

Эмма Рафаиловна Малая, хранитель предметно-мемориального фонда, Государственный центральный музей кино, Москва, Россия.

[emma.malaya@mail.ru](mailto:emma.malaya@mail.ru)

<https://orcid.org/0000-0002-8934-1471>

Елена Валерьевна Патеева, магистр культурологии, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия.

[el.pateeva@gmail.com](mailto:el.pateeva@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-1250-4463>

Светлана Александровна Смагина, доктор искусствоведения, доцент кафедры киноведения ВГИК, ведущий научный сотрудник Аналитического отдела (Научно-исследовательского центра кинообразования и экранных искусств), Москва, Россия.

[smsval@mail.ru](mailto:smsval@mail.ru)

<https://orcid.org/0000-0002-8502-5383>

Нина Юрьевна Спутницкая, кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник НИЦКиЭИ, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК), Москва, Россия.

[ninadormouse@gmail.com](mailto:ninadormouse@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-1989-4182>

## Information about the Contributors

Darya Verevkina, 2nd year master's student; School of Arts and Cultural Heritage, Autonomous non-profit educational organization of higher education "European University in St. Petersburg".

[d\\_verevkina@mail.ru](mailto:d_verevkina@mail.ru)

<https://orcid.org/0009-0007-5451-0558>

Garena Krasnova, Candidate of Science, the State Central Film Museum, Moscow, Russia.

[vkrasnov121@gmail.com](mailto:vkrasnov121@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-5747-4520>

Emma Malaya, curator of the subject-memorial fund at the State Central Film Museum, Moscow, Russia.

[emma.malaya@mail.ru](mailto:emma.malaya@mail.ru)

<https://orcid.org/0000-0002-8934-1471>

Elena Pateeva, MA, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia.

[el.pateeva@gmail.com](mailto:el.pateeva@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-1250-4463>

Svetlana Smagina, Doctor of Science, Associate Professor of the Department of Film Studies at Gerasimov University of Cinematography (VGIK), Leading Researcher of the Analytical Department (Research Center for Film Education and Screen Arts), VGIK, Moscow, Russia.

[smsval@mail.ru](mailto:smsval@mail.ru)

<https://orcid.org/0000-0002-8502-5383>

Nina Sputnitskaya, Candidate of Science, Associate Professor, Senior researcher of the Film Education and Film Arts Research Centre, Gerasimov University of Cinematography (VGIK), Moscow, Russia.

[ninadormouse@gmail.com](mailto:ninadormouse@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-1989-4182>

*В оформлении обложки использована фотография из режиссерского альбома А. Роу, ГЦМК КП-20864/11, ПМ-3978/11. Подпись к фото «Камышовое озеро “Айгерлич” (Эчмиадзин — Октемберян)», л. 40.*

**Телекинет. 2023. N3(24)**

2,8 а.л.