

2025 # 2 (31)

ТЕЛЕ КИNET

Научное рецензируемое сетевое издание о кино, телевидении и новых медиа

К 90-летию премьеры х/ф «Новый Гулливер».

Владимир Константинович Константинов, фотопробы 1930-е гг.



Язык кино и современность:

от диалога культур к культуре диалога

Надир БАДАЛОВ

'The Voice of the Enemy':

Using Linguistic Means for Representing 'Amerika' in the Cold War Soviet Films

Oleg RIABOV, Marina KULIKOVA



Телекинет (Telekinet)
2025. № 2(31)



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, Академия медиаиндустрии
Выпускающий —
Казючиц Максим Федорович, кандидат философских наук, Академия медиаиндустрии
Редактор перевода —
Царева Марина Алексеевна, кандидат филологических наук, Московский театр «Новая опера» имени Е. В. Колобова
Редактор —
Нестерова Евдокия Антоновна, кандидат филологических наук, независимый исследователь
Редактор —
Кураш Артур Петрович, кандидат культурологии, Северо-Кавказский государственный институт искусств

Редакционный совет

Бергамин Маддалена, доктор современных итальянских литератур, ELCI, Университет Сорбонна (Франция)
Боймерс Биргит, professor emerita, Университет Аберистуит, Уэльс (Великобритания)
Ветрова Татьяна Николаевна, доктор искусствоведения
Гранин Юрий Дмитриевич, доктор философских наук
Зверева Галина Ивановна, доктор исторических наук
Звонкина Евгения, профессор киноведения, Университет Париж 8 (Франция)
Казючиц Максим Федорович, кандидат философских наук
Кураш Артур Петрович, кандидат культурологии
Меньщикова Мария Константиновна, доктор филологических наук
Нестерова Евдокия Антоновна, кандидат филологических наук
Николаева Елена Валентиновна, кандидат культурологии
Огнев Константин Кириллович, доктор искусствоведения
Пархоменко Яна Александровна, кандидат искусствоведения
Поздняков Константин Сергеевич, доктор филологических наук
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
Федоров Александр Викторович, доктор педагогических наук
Царева Марина Алексеевна, кандидат филологических наук

Адрес редакции

141203, Россия, г. Пушкино, ул. Писаревская, д. 13., ком. 15
тел. +7(495)9933939

сайт издания: <https://telecinet.com/telekinet>

почта: telekineteditor@gmail.com

Основное содержание издания соответствует группам научных специальностей

051003 — Кино-, теле- и другие экранные искусства (искусствоведение)

051001 — Теория и история культуры, искусства (искусствоведение)

051001 — Теория и история культуры, искусства (культурология)

050909 — Медиакоммуникации и журналистика

050903 — Теория литературы



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
no. 2(31), 2025

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

License number
ЭЛ № ФС 77 — 72241

ISSN 2618-9313

Publisher

Nina Sputnitskaya, Candidate of Science
Maksim Kazyuchits, Candidate of Science

Editors

Senior editor —
Nina Yu. Sputnitskaya, Candidate of Science
Deputy editor —
Maksim F. Kazyuchits, Candidate of Science
Translated from the Russian by —
Marina A. Tsareva, Candidate of Science
Editor —
Evdokia A. Nesterova, Candidate of Science
Editor —
Arthur P. Kurash, Candidate of Science

Editorial advisory board

Maddalena Bergamin, Doctor in Contemporary Italian Literature, Sorbonne University ELCI (France)
Birgit Beumers, Professor emerita, University of Aberystwyth, Wales (UK)
Tatyana N. Vetrova, Doctor of Science
Yuri D. Granin, Doctor of Science
Galina I. Zvereva, Doctor of Science
Eugenie Zvonkine, Professor in Cinema Studies, University Paris 8 (France)
Maksim F. Kazyuchits, Candidate of Science
Arthur P. Kurash, Candidate of Science
Evdokia A. Nesterova, Candidate of Science
Elena V. Nikolaeva, Candidate of Science
Maria K. Menshikova, Doctor of Science
Konstantin K. Ognev, Doctor of Science
Yana A. Parkhomenko, Candidate of Science
Konstantin S. Pozdnyakov, Doctor of Science
Ludmila P. Saenkova-Melnitskaya, Doctor of Science (Belarus)
Ekaterina V. Salnikova, Doctor of Science
Natalia V. Smolyanskaia, Candidate of Science
Nina Yu. Sputnitskaya, Candidate of Science
Olesya V. Stroeveva, Doctor of Science
Aleksandr V. Fedorov, Doctor of Science
Marina A. Tsareva, Candidate of Science

Editorial

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

LCC subjects

Fine Arts: Visual arts
Fine Arts: Arts in general: History of the arts
Language and Literature: Philology. Linguistics

СОДЕРЖАНИЕ

FILM STUDIES & VISUAL STUDIES | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И ВИЗУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

- 6** *Бадалов Н. Х.* Язык кино и современность: от диалога культур к культуре диалога
- 11** *Глазкова С. А.* Аудиовизуальные произведения в жанре мультимедийной этнографии: фильм братьев М. Уайтнер и А. Уайтнер «Aninagin: The insects movie with only sounds»
- 18** *Туманов А. И.* Иллюзия, маргинальность и эстетика уязвимости: тематическое и стилистическое своеобразие фильмов Ш. Бейкера

CULTURÆ ORGANON | ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 23** *Riabov O., Kulikova, M.* 'The Voice of the Enemy': Using Linguistic Means for Representing 'Amerika' in the Cold War Soviet Films

ARS RHETORICA | ИСКУССТВО РИТОРИКИ

- 30** *Иванова Е. А.* Эльфы и постапокалипсис: визуальные образы и их прочтение в свете читательских ожиданий и смены жанра в трилогии Дж. Абберкромби «Море осколков»

CONTENTS

FILM STUDIES & VISUAL STUDIES |

- 6** Badalov, N. H. Language of Cinema and Modernity: From Dialogue of Cultures to Culture of Dialogue
- 11** Glazkova, S. A. Audiovisual Works in the Genre of Multispecies Ethnography: the Film by Brothers Michael and Alexander Whitener Aninagin: The Insects Movie with Only Sounds
- 18** Tumanov, A. I. Illusion, Marginality, and the Aesthetics of Vulnerability: Thematic and Stylistic Uniqueness of Sean Baker's Films

CULTURÆ ὈΡΓΑΝΟΝ |

- 23** Riabov, O. V., Kulikova, M. N. 'The Voice of the Enemy': Using Linguistic Means for Representing 'Amerika' in the Cold War Soviet Films

ARS RHETORICA |

- 30** Ivanova, E. A. Elves and the Post-Apocalypse: Visual Imagery and its Interpretation in the Light of Reader Expectations and Genre Shifts in Joe Abercrombie's Shattered Sea Trilogy

FILM STUDIES & VISUAL STUDIES | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И ВИЗУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Научная статья

УДК: 778.5

DOI: 10.24412/2618-9313-2025-231-6-10

Язык кино и современность: от диалога культур к культуре диалога

Надир Хадметулла оглу Бадалов

Для цитирования

Бадалов Н. Х. Язык кино и современность: от диалога культур к культуре диалога // Телекинет. 2025. N2(31). С. 6-10

Сведения об авторе

Надир Хадметулла оглу Бадалов, киновед, доцент кафедры киноведения и экранного творчества, Государственный университет культуры и искусств Республики Азербайджан, Баку, Азербайджан

<https://orcid.org/0009-0001-6413-9111>

nbadalov56@gmail.com

Аффилиация

Государственный университет культуры и искусств Республики Азербайджан, AZ1065, Республика Азербайджан, Баку, проспект Иншаатчилар 39.

Сведения об отсутствии конфликта интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Аннотация

В статье рассматривается роль кинематографа как важнейшего инструмента современной межкультурной коммуникации. Исследование посвящено анализу языка кино и его функций в формировании диалога между культурами. Материалом исследования послужили фильмы международного кинофестиваля «Алтын минбар» 2024 года в Казани, представившего киноработы из Турции, Индии, Ирака, Омана, Египта, Узбекистана, России, Кыргызстана и др. Автор исследует, как современные режиссеры используют метафоры и символизм для создания уникального кинематографического языка, преодолевающего культурные границы. В работе анализируются особенности современного киноповествования, выявляется значимость кино в формировании культурного опыта и передаче ценностей между поколениями, доказывая его важнейшую роль в современной системе межкультурной коммуникации.

Ключевые слова

история кино, теория кино, язык кино, культурный диалог, межкультурная коммуникация

Информация о статье

Статья поступила в редакцию 20.09.2025; одобрена после рецензирования 25.09.2025; принята к публикации 25.09.2025.



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.

Language of Cinema and Modernity: From Dialogue of Cultures to Culture of Dialogue

NADIR H. BADALOV

For citation

Badalov, N. H. Language of Cinema and Modernity: From Dialogue of Cultures to Culture of Dialogue. *Telekinet*, no. 2(31), 2025, p. 6-10

About the Contributor

Nadir Hadmetulla oglu Badalov, film historian, Associate Professor of the Department of Film and Screen Studies, State University of Culture and Arts of the Republic of Azerbaijan, Baku, Azerbaijan

<https://orcid.org/0009-0001-6413-9111>

nbadalov56@gmail.com

Affiliation

State University of Culture and Arts of the Republic of Azerbaijan, 39, Inshaatchilar Avenue, Baku, AZ1065, Republic of Azerbaijan

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

Abstract

This article examines the role of cinema as a crucial tool of modern intercultural communication. The study analyzes the language of cinema and its functions in shaping dialogue between cultures. The study material is based on films from the 2024 Altyn Minbar International Film Festival in Kazan, which presented films from Turkey, India, Iraq, Oman, Egypt, Uzbekistan, Russia, Kyrgyzstan, and other countries. The author explores the use by contemporary directors of metaphors and symbolism to create a unique cinematic language that transcends cultural boundaries. The paper analyzes the characteristics of contemporary film narratives, reveals the importance of cinema in shaping cultural experience and transmitting values among generations, proving its crucial role in the modern system of intercultural communication.

Keywords

history of cinema, film theory, language of cinema, cultural dialogue, intercultural communication

Article information

The article was submitted 20.09.2025; approved after reviewing 25.09.2025; accepted for publication 25.09.2025.

Кино сегодня играет важнейшую роль в поддержке и развитии культурных связей, трансляции ценностей и формировании культурного опыта. Высокий потенциал киноискусства как инструмента осуществления культурного диалога подчеркивался еще в классических работах по кинотеории [Eisenstein; Kracauer; Bazin; Mitry и др.]. В современных условиях диалогические процессы межкультурной коммуникации или внутри локальных культур обычно предполагают взаимодействие не только на государственном уровне или взаимодействия официальных институтов отдельных стран. Принципиально важен обмен идеями, образами, символами, нарративами на уровне народов, наций, который благодаря кино происходит посредством зрительских аудиторий: именно этот культурный диалог столь блестяще ведет кино — режиссеры, впитавшие традиции своих стран и ясно понимающие, как важно автору сказать и как не менее важно зрителю увидеть.

В исследованиях отмечается значение кино в реализации механизмов диалога на различных уровнях, начиная с национальной идентичности [Neal] и ценностей [Dissanayake] до влияния на политический дискурс [Buckland; Williams; Ginsburg] и международные связи в сфере культуры [Hooks; Goodwin; Shohat, Stam].

Не случайно все более частым явлением становится обращение режиссеров к легендарному, сказочному, мифологическому материалу, а в качестве художественных приемов в фильмах иносказания, метафоры, символизм становятся неотъемлемой частью современного мирового кинопроцесса. Настоящая статья изучает особенности языка кино в условиях современной социальной и культурной повестки. Исследовательский кейс (case-study) связан с международным кинофестивалем «Алтын минбар» (2024) в Казани (Россия), где широкая международная панорама фильмов из Турции, Индии, Ирака, Омана, Египта, Узбекистана, России, Кыргызстана и Татарстана вновь подтвердила главную роль кино в качестве эффективного средства культурного диалога и диалога культур.

Название фильма «Баурына Салу», снятого казахским режиссером А. Кучинчирековым (он выступил также и автором сценария), не переведено ни на один язык. Этот термин относится к древнему обычаю в Казахстане, согласно которому при рождении ребенка родители доверяют своего отпрыска бабушке для воспитания и образования. Когда ребенок вырастет под влиянием бабушки и в конечном итоге возвращается в родительский дом по достижении половой зрелости, он часто сталкивается с чувством отчуждения, ощущая себя окруженным незнакомцами в незнакомой среде. Отчуждение порой проявляется как почти непреодолимый барьер между отцом и сыном.

Если бы в конкурсе «Алтын минбар» была номинация на «Лучшую детскую роль», юный актер Е. Ерман, сыгравший главную роль в этом фильме, несомненно, был бы первым кандидатом. В целом казахское кино часто хвалят за достоверную игру актеров. В этой обстановке у каждого своя роль: один человек на кухне готовит ежедневную еду для отдаленных деревень, другой несет лед, чтобы сохранить продукты от порчи в жару, а остальные ухаживают за полями или роют могилы. Актер в роли отца занимается укрощением недавно привезенной дикой лошади для фермы. Погруженные в эти бытовые задачи, исполнители часто, кажется, забывают, что их снимают, — благодаря этому во многих сценах достигается поразительный репортажный эффект. Этот аутентичный стиль эффективно убеждает аудиторию.

Однако, хотя Кучинчиреков демонстрирует значительное мастерство в том, чтобы поддерживать вовлеченность актеров, «Баурына Салу» демонстрирует трудности, возникшие у автора с драматическим материалом. Это понятно, поскольку изображение злости древних народных обычаев представляется преувеличенным и не может быть передано в полной мере. Фильм «Эволюция», снятый узбекским режиссером Ё. Гуйчиевым, разделен на четыре части. Каждая из них соответствует одному из фундаментальных элементов природы и носит подобающее название: «Вода», «Воздух», «Огонь» и «Земля». Повествование начинается с «Огня» и рассказывает об одаренном мальчике. В последние годы Советского Союза он окончил школу с золотой медалью и свободно изъяснялся как на восточных, так и на западных языках. Он добровольно идет воевать в Афганистан, где получает ранения и попадает в плен. Он проходит через горнило конфликта и готовится жениться на дочери лидера моджахедов, спасшего его. Однако этому не суждено сбыться. Ему удастся сбежать со свадебной церемонии, которая заканчивается кровавой трагедией. Впоследствии он бежит в западную страну, где создает бизнес с нуля и наживает значительное состояние. Тем не менее он оказывается втянутым в серию заговоров, в которых каждая попытка покушения на его жизнь невольно приводит к гибели другого человека. В итоге он возвращается на родину — измученный старостью

и лишенный своего богатства.

Эффективность кинематографического произведения, даже при наличии удачных творческих находок, снижается, когда оно перегружено общеизвестными идеями и предсказуемыми решениями. Все это становится интересным и заставляет зрителя размышлять, когда рождается из самого кинематографического материала и обнаруживается в самом фильме.

Термин «политическая благонадежность» (ideological orientation), часто используемый в советской кинокритике, обозначал степень соответствия фильма политике правящей партии. В современную эпоху это понятие было вытеснено французским термином «engagement», который означает режиссуру фильма (или другого творческого продукта).

В алжирском фильме режиссера А. Беркенну «Фурулу», представленном в секции полнометражных художественных фильмов фестиваля, та же терминология сразу бросается в глаза. Сюжет рассказывает о многочисленных трудностях, с которыми столкнулась нация, вышедшая из-под ярма французского колониализма. Фильм подчеркивает, как повсеместное отсутствие образования в отдаленных районах значительно усугубляет трудности, с которыми сталкивается население, часто достигая уровня нетерпимости.

В торжественном финале этого фильма, получившего финансовую поддержку от Министерства образования и культуры Алжира, юный главный герой — мальчик Фурулу — луч надежды для своей семьи, живущей среди величественных гор, — отправляется в город, чтобы продолжить свое образование.

Хотя с точки зрения структуры повествования и общего настроения фильм имеет определенное сходство с «Песней дороги» С. Рея, он, однако, не лишен оригинальности и убедителен. Исследование социальных проблем в сочетании с этнографическими элементами увлекает аудиторию и вызывает чувство удовольствия.

Х. Гольмакани известен в Иране как кинокритик, драматург и автор. Он — основатель и главный редактор киножурнала «Film Emruz». В этом году, отметив свой семидесятый день рождения, он дебютировал в качестве режиссера с фильмом «Газели» — экранизацией своего собственного романа.

Как и написание мемуаров, дневников, книг, создание фильма может быть успешным на любом этапе жизни. В действительности в этот период его карьеры зрители знакомятся с освежающе инновационной перспективой.

Более того, поскольку все чаще укореняется практика, что режиссеры также выступают в роли сценаристов своих собственных фильмов и пишут пьесы для театральных постановок, логично предположить, что в ближайшем будущем экранизации произведений авторов будут восприниматься как естественная эволюция творческого выражения в альтернативных форматах в кино и драматургии.

Название «Газели» также соотносится с термином «газель» в азербайджанском языке. После показа фильма режиссер упомянул жанр газели в восточной литературе, утверждая, что фильм создан в рамках этой стилистической концепции.

Этот девятнадцатиминутный кинематографический опыт, несмотря на отсутствие традиционного сюжета, разворачивается с элементами интриги, которые постоянно подрывают ожидания аудитории. Они показывают, что предположения зрителей о предстоящих событиях в конечном счете ошибочны. На фоне бесконечной гармонии, которая пронизывает мир природы, все проблемы немедленно исчезают, словно они появились лишь в микроскопическом масштабе. Тем не менее то, что остается безупречным, — это сама красота. Можно говорить о вечности лишь на языке красоты.

Молодая женщина, увлеченная резьбой по дереву, оказывается в селении посреди живописной природы. Все обитатели этого места — незнакомцы, прибывающие лишь для того, чтобы исчезнуть так же загадочно, как и появились. В пронзительном финале молодая женщина также исчезает, оставляя аудиторию лицом к лицу с необъятной, захватывающей дух и слегка пугающей безмерностью. Во время встречи с режиссером один из зрителей поинтересовался, оказал ли Тарковский влияние на его кинотворчество. Вероятно, вопрос касался фильма «Солярис». Гольмакани поблагодарил за то, что Тарковского упомянули в контексте его работы, но отметил, что большее вдохновение он черпал из творчества К. Кесльёвского и А. Киаростами. Действительно, отдельные эпизоды перекликаются с «Солярисом», тем не менее это наблюдение никоим образом не умаляет оригинальности и новаторских качеств фильма.

«Сын Иосифа» был создан молодым индийским режиссером Х. Р. Кумаром по собственному сценарию. Сюжет вращается вокруг юного футболиста по имени Дэвид, который пропал без вести. Обеспокоенная мать посылает его отца на поиски, и тот обращается в полицию. Ему сообщают, что тело некоего молодого человека обнаружили в морге в нескольких населенных пунктах отсюда. Не обращая внимания на недавнее обострение этнических противоречий в горах, которое приводит к ежедневным убийствам, отец отправляется в путь. Столкнувшись лицом к лицу со смертью несколько раз, он в конце концов прибывает в морг, где ему предстоит мрачная задача — опознать тело.

Остается ли неизвестным, действительно ли это его сын, поскольку создатели фильма намеренно скрывают развязку от зрителя. Невозможно прочесть ответ на лице отца: актер (непрофессиональный исполнитель — певец и бард Р. Машангва) сумел создать внутреннее напряжение.

Преобладающим в большинстве представленных фильмов является мотив дороги, путешествие по которой традиционно во многих культурах является метафорой жизни. Ключевой вопрос заключается в цели этого путешествия. В татарском фильме «Гора влюбленных» повествование следует за мужчиной средних лет, человеком состоявшимся и уважаемым, который отправляется за своим отцом — человеком, которого никогда не видел, — в дом престарелых в далекий город. Из предыстории становится ясно, что мать главного героя когда-то была страстно влюблена, не вышла замуж повторно после того, как ее возлюбленного призвали на войну. Теперь пожилая женщина одиноко живет в своем полуразрушенном доме, который намечено снести, и все еще ждет возвращения человека, которого любила. Сын приезжает в город, находит своего умирающего отца, и теперь им предстоит столь же долгий путь назад. На протяжении всей поездки мы наблюдаем сложные, напряженные, но чрезвычайно интимные отношения между отцом и сыном.

Режиссер С. Юзеев создал «Гору влюбленных» как экранизацию пьесы, написанной его отцом Э. Юзеевым, известным драматургом из Татарстана. Создавая фильм, режиссер словно призвал дух своего покойного отца, отправившись с ним в путешествие, которое завершилось созданием чрезвычайно личной кинематографической работы. Особенно интересно то, что этот фильм нашел отклик у национальной аудитории.

«Гора влюбленных» продемонстрировал большой интерес зрителей к истории своего региона, что позволило Юзееву воздержаться от погони за поверхностными трендами или подражания европейскому кино. В основе успеха киноленты лежит богатое культурное наследие, локальные культурные традиции, которые в то же время обладают впечатляющей общностью и единством с мировыми культурами — народные песни, молитвы матерей, ответственность сыновей и преданность пожилых отцов.

Крупный шри-ланкийский режиссер П. Витханаге в своем новом фильме «Рай» глубоко исследует социальные проблемы. Двое молодых людей — юноша и девушка — приехали на отдых в регион своей страны, известный райской красотой своей природы. Однако посреди ночи их вещи были украдены: информация из пропавшего ноутбука принципиально важна для бизнеса молодого человека, связанного с правящей элитой страны. Юноша требует от местной полиции найти и вернуть ноутбук в течение дня, угрожая серьезными последствиями в случае неудачи.

Охваченные тревогой из-за этого ультиматума, полицейские начинают преследовать и так живущее в тяжелых условиях местное население. Ситуация трагически обостряется, когда невиновный молодой человек становится жертвой жестоких пыток и в конечном итоге умирает от полицейского произвола, что вызывает общественное возмущение. По иронии судьбы, молодой человек, который требовал возврата своего ноутбука, также погибает в последовавшем хаосе. На наших глазах некогда идиллический рай превращается в настоящий ад, раскрывая тревожную истину: именно человечество создает такие адские пейзажи; без людей мир, несомненно, оставался бы раем.

Аналогично фильм «Дом, названный Шахана» бангладешского режиссера Л. Гази поднимает острые социальные вопросы через повествование о молодой женщине Дипе. В семнадцать лет она сбежала с любимым, но вскоре обнаружила, что его жизнь пуста и бездуховна. Разочарованная, она разводится и возвращается домой. Отец прощает ее, борясь со своей болезнью и одиночеством. Вскоре после этого богатый и набожный мужчина сватается к Дипе. Она оказывается скованной узами брака с религиозным мужем, который выдвигает строгие условия. Это приводит к тому, что она разводится с ним спустя месяц и снова возвращается домой.

К ее бедам добавляется еще одна: дом, в котором они живут с отцом, принадлежит ее дяде — традиционалисту, который строже, чем бывший муж. Она вынуждена подчиняться его требованиям, главным образом из-за ухудшающегося здоровья отца. Но когда становится известно, что дом на самом деле назван в честь покойной матери Дипы — Шаханы, — складываются идеальные условия для счастливого финала. Мать героини выбрала смерть как способ избежать гнетущих местных обычаев — словно птица, она улетела из этого дома. В отличие от нее, Дипа выбирает жизнь и клянется себе получить образование в Америке, что символизирует отказ от устаревших традиций в пользу западных либеральных ценностей.

Гази использует традиционный мотив «отцов и детей», Шаханы и Дипы, однако переводит его в пространство метафоры, обращается к проблеме старого и нового, традиционного и современного, где первое отнюдь не всегда достойно сохранения, а второе — порицания. Шахана — о которой говорят, что она была чудесной женщиной, как и предполагает ее имя, — остается призрачной фигурой. Для режиссера нет сомнений в том, что Дипа, как дочь, наследует материнскую силу и стойкость. Молодая женщина предстает как внушительный образ, способный сбросить оковы невежества и традиций, и в конце концов достигает триумфа. Метафоричность истории придает ей универсальность: она обнаруживает параллели с наследием женских персонажей в азербайджанской литературе и кино, таких как Севиль и Алмаз...

Якутское кино за последнее десятилетие завоевало значительное признание, побеждая на многочисленных фестивалях и получая престижные награды. Фестиваль в Казани не стал исключением: жюри присудило Гран-при «Легендам вечных снегов» А. Романова. Фильм наполнен выразительными образами: снег, огонь, юрты, мех, духи и едва уловимый эфирный гул, подчеркивается монотонной музыкой вдалеке — элементы, характерные для якутского кино.

Основанный на рассказе Н. Заболоцкого, написанном в жанре сказки, «Легенды вечных снегов» содержит те же элементы и переплетает две пронзительные легенды. Первая рассказывает о богатом, но пожилом принце, живущем вдали от места действия рассказа, который узнает о прекрасной девушке и посылает гонца с золотом и подарками. Родители, стремясь заполучить богатство, охотно отправляют свою дочь к старому человеку, который хочет избежать смерти в одиночестве. При этом желания девушки вовсе не учитываются. Вторая легенда повествует о потрясающей красоты девушке, чьи родители погибли от морового поветрия. Она выжила, но, несмотря на красоту, ставшую притчей во языцех, осталась в вымершем селении. В отчаянии она строит юрту у дороги и дарит останавливающимся у нее путникам ночь райского блаженства. Каждый раз в надежде, что ее убьют, девушка признается, что больна. Услышав это, молодые люди в панике бегут и умирают где-то в пути. Не выдержав, она кончает с собой. Один из выживших после встречи с ней, тех, кто разделил это небесное путешествие, позднее становится головой свиты, которая везет девушку из первой легенды к старому принцу. Тем не менее дух умершей красавицы жаждет отмщения и спасает невесту, предназначенную для умирающего старика.

Подавляющий объем кинолент неевропейского / неамериканского производства на Казанском фестивале создает особую эстетическую атмосферу. Европа и Америка, безусловно, оставили свой след в кинематографе, но сейчас они, по-видимому, увлечены созданием визуально привлекательных проектов, но сосредоточенных исключительно на художественной форме. Напротив, фильмы, созданные в Азии, — особенно в тех странах, которые испытывают влияние ислама, — словно открывают путь к исследованию неизведанных территорий, где еще таятся скрытые глубины и постоянно происходит поиск новых нарративов.

Список источников

- Buckland W.* The Cinema of Stanley Kubrick. New York: Columbia University Press 2003. 320 p. ISBN978–0231125104.
Neale S. Cinema and Cultural Identity. London: British Film Institute 1989. 192 p. ISBN978–0851702499.
Williams R. Film and Politics. London: Routledge 2006. 208 p. ISBN978–0415365152.
Mitry J. Aesthetics and Psychology of the Cinema. Bloomington: Indiana University Press 1997. 320 p. ISBN978–0253204364.
Eisenstein S. The Film Sense. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich 1942. 320 p. ISBN978–0156312005.
Goodwin C. The Practice of Looking: Visual Analysis. Oxford: Oxford University Press 2011. 288 p. ISBN978–0195314499.

- Hooks B. *Reel to Real: Race, Sex, and Class at the Movies*. New York: Routledge 1996. 224 p. ISBN978–0415919522.
- Kracauer S. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press 1997. 320 p. ISBN978–0691031150.
- Bazin A. *What is Cinema?* Berkeley: University of California Press 2005. 336 p. ISBN978–0520243396.
- Ginsburg F. *Screens of Power: Cultural Politics and Cinematic Form*. Urbana: University of Illinois Press 1990. 240 p. ISBN978–0252060499.
- Shohat E., Stam R. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London: Routledge 2014. 448 p. ISBN978–0415737352.

References

- Buckland, W. *The Cinema of Stanley Kubrick*. New York: Columbia University Press, 2003. Print.
- Neale, S. *Cinema and Cultural Identity*. London: British Film Institute, 1989. Print.
- Williams, R. *Film and Politics*. London: Routledge, 2006. Print.
- Mitry, J. *Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1997. Print.
- Eisenstein, S. *The Film Sense*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1942. Print.
- Goodwin, C. *The Practice of Looking: Visual Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 2011. Print.
- Hooks, B. *Reel to Real: Race, Sex, and Class at the Movies*. New York: Routledge, 1996. Print.
- Kracauer, S. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997. Print.
- Bazin, A. *What is Cinema?* Berkeley: University of California Press, 2005. Print.
- Ginsburg, F. *Screens of Power: Cultural Politics and Cinematic Form*. Urbana: University of Illinois Press, 1990. Print.
- Shohat, E., and R. Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London: Routledge, 2014. Print.

Научная статья
 УДК: 791.43/45
 DOI: 10.24412/2618-9313-2025-231-11-17

Аудиовизуальные произведения в жанре мультивидовой этнографии: фильм братьев М. Уайтнер и А. Уайтнер «Aninagin: The insects movie with only sounds»

СВЕТЛАНА АЛЕКСЕЕВНА ГЛАЗКОВА

Для цитирования

Глазкова С. А. Аудиовизуальные произведения в жанре мультивидовой этнографии: фильм братьев М. Уайтнер и А. Уайтнер «Aninagin: The insects movie with only sounds» // Телекинет. 2025. N2(31). С. 11-17.

Сведения об авторе

Светлана Алексеевна Глазкова, кандидат социологических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, факультет медиатехнологий, кафедра медиакоммуникационных технологий, Санкт-Петербург, Российская Федерация

<https://orcid.org/0000-0002-1503-9149>

svetlagl@mail.ru

Аффилиация

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, факультет медиатехнологий, кафедра медиакоммуникационных технологий. 191119, Санкт-Петербург, ул. Правды, д. 13

Сведения об отсутствии конфликта интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Аннотация

Статья посвящена новому направлению в аудиовизуальных произведениях, которое можно обозначить как мультивидовая этнография или «видовой поворот», смысл которого заключается в исследовании жизни разных видов с позиции отказа от человеческой исключительности. В отличие от традиционных фильмов о природе, где другие виды оказываются в объективе бесстрастного научного наблюдения натуралиста, новое направление попытку отказа от фокусировки на свойственном человеку восприятию этих видов, обусловленном культурой, историей и экономическими обстоятельствами. Фильм о жизни насекомых «Aninagin: The insects movie with only sounds» (2025) — является одним из редких на данный момент примеров аудиовизуальных произведений, снятых в рамках такого подхода. Цель данного анализа — выявить признаки этого мультивидового поворота в дискурсе фильма о животных. К числу таких признаков можно отнести: отказ от фрейма объяснения, отсутствие привычных форм нарратива, снижение степени присутствия человека. Вместо этого в фильме выстроен процесс наблюдения за насекомыми без дистанции, некоторая хаотичность в демонстрируемых сценах жизни насекомых создает впечатление одновременности и сиюминутности происходящего, наблюдение за которым лишено смыслового центра. Звуковое оформление фильма, напоминающее как бы усиленные звуки насекомых, а на самом деле искусно имитирующее природные звуки, создает напряжение у зрителя, погружает его в непривычную ситуацию наблюдения без оценки и без объяснения увиденному. Отмеченные характеристики фильма и прагматическая установка авторов, нацеленная на изменение «видения» человеком жизни существ другого биологического вида, позволяют отнести его к новому формату репрезентации non-humans animals в аудиовизуальных произведениях для широкой аудитории.

Ключевые слова

мультивидовая этнография, non-humans/не-люди, мультивидовой поворот, фрейм, фильмы о дикой природе, Aninagin

Информация о статье

статья поступила в редакцию 30.06.2025; одобрена после рецензирования 01.09.2025; принята к публикации 01.09.2025



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.

Audiovisual Works in the Genre of Multispecies Ethnography: the Film by Brothers Michael and Alexander Whitener Aninagin: The Insects Movie with Only Sounds

SVETLANA A. GLAZKOVA

For citation

Glazkova, S. A. Audiovisual Works in the Genre of Multispecies Ethnography: the Film by Brothers Michael and Alexander Whitener Aninagin: The Insects Movie with Only Sounds. *Telekinet*, no. 2(31), 2025, p. 11-17.

About the contributor

Svetlana Alekseevna Glazkova, Candidate of Science (Sociology), St. Petersburg State Institute of Cinema and Television, Faculty of Media Technologies, Department of Media Communication Technologies, St. Petersburg, Russian Federation

<https://orcid.org/0000-0002-1503-9149>

svetlagl@mail.ru

Affiliation

St. Petersburg State Institute of Cinema and Television, 13, Pravdy st., St. Petersburg, 191119, Russian Federation

Abstract

The article deals with a new trend in audiovisual works which can be described as multispecies ethnography or “species turn” and whose meaning lies in studying the life of different species from the position of rejecting human exceptionalism. Unlike traditional nature films, where other species are subjected to the lens of a naturalist’s dispassionate scientific observation, the new trend attempts to move away from the focus on the human perception of these species, conditioned by culture, history and economic circumstances. The film about the life of insects *Aninagin: The Insects Movie with Only Sounds* (2025) is one of the rare examples of audiovisual works made within the framework of this approach. The aim of this analysis is to identify the signs of this multispecies turn in the discourse of animal film. These signs include a rejection of the explanatory frame, the absence of familiar narrative forms, and a reduction in the degree of human presence. Instead, the film constructs the process of observing insects without a distance; a certain chaos in the scenes of insect life creates the impression of simultaneity and immediacy of shown events, the observation of which is devoid of a semantic center. The film’s sound design, resembling amplified insect sounds, but in fact skillfully imitating natural sounds, creates tension in the viewer, immersing them in an unusual situation of observation without judgment and without explanation of what they see. The mentioned characteristics of the film and the pragmatic approach of the authors aimed at changing the human “vision” of the life of creatures of another biological species allow us to classify the film as a new format for the representation of non-human animals in audiovisual works for a wide audience.

Keywords

multispecies ethnography, non-humans, multi-species turn, frame, wildlife films, *Aninagin*

Article information

The article was submitted 30.06.2025; approved after reviewing; 01.09.2025; accepted for publication 01.09.2025.

Феномен, о котором пойдет речь в данной статье, связан с явлением в современной антропологии, получившим название «мультивидовой поворот» (species turn), что подразумевает изменение исследовательской оптики в антропологических исследованиях, отказ от тезиса о человеческой исключительности, интерес к исследованиям особенностей взаимодействия человека и других видов — домашних и диких животных — и их взаимовлиянию, в том числе критический взгляд на это взаимодействие, а также наблюдение за жизнью нечеловеческих сообществ.

Цель данного исследования — определить возможности определения подобного подхода в дискурсе фильмов о дикой природе на примере видеофильма «*Aninagin: The insects movie with only sounds*» (2025)¹, отметить несомненное новаторство этого фильма в репрезентации образов насекомых, являющихся его главными героями. Авторы фильма — братья М. Уайтнер и А. Уайтнер — предлагают «присмотреться к тому, что трудно увидеть в деталях», взглянуть «пристально» на то, что раньше не замечалось². Методология этого кейс-исследования базируется на сочетании нарративного и дискурс-анализа, позволяющем выявить структурные элементы в рассматриваемом аудиовизуальном произведении, а также способы повествования «не с точки зрения человека».

Необычность фильма подсказала возможность рассматривать его именно в контексте мультивидового поворота, кратко охарактеризовать который достаточно непросто ввиду широкого набора исследовательских стратегий, которые можно отнести к этой новой парадигме. Общее для всех них — это смещение фокуса с человека на нечеловеческие сообщества в антропологии, что хронологически совпадает с ростом популярности трансгуманистических концепций в социальной философии и медиаисследованиях. Выход за пределы человеческого в этих концепциях может подразумевать как расширение человеческой природы на кибер-воплощения человеческой сущности (цифровые аватары, кибернетические люди), так и расширение человеческих ценностей за пределы мира человека: наделение ценностью всех жизненных форм, безотносительно их утилитарной полезности для человека. Это второе направление предполагает, что большинство живых существ («non-human animals» — в англоязычной литературе), а может, и все, обладают сознанием, способностью мыслить, и что все живые существа достойны уважения в не меньшей степени, чем люди. Центральный тезис — «мыслить по ту сторону от человека» — не означает отказаться от человеческого мышления (что невозможно), но предполагает настройку такого чуткого понимания других живых существ. По выражению Э. Кона, «антропологи по ту сторону человека» ставят задачу не ограничиваться человеком, выйти за его границы и показать ему другой мир, нечеловеческие сообщества, жизнь которых наделена смыслом [Кон]. М. В. Мефед отмечает «неслучайность в англоязычной литературе терминов non-human animals и human animals»: «Это делается в большей степени для того, чтобы подчеркнуть нашу общность, сказать, что все мы animals, что все мы животные и обладаем животной природой» [Мефед, с. 81]. Признание этой общности может иметь далеко идущие последствия в практике взаимодействия с животными. Например, одно из предложений — рассматривать все живые виды в процессе взаимодействия как равноценных акторов, влияющих на человека [Варфоломеева, с. 26–27], — касается ли это развития форм хозяйствования (сельскохозяйственные или промысловые животные), или совместного сосуществования

¹ Фильм «Анинагин: фильм о насекомых, в котором есть только звуки» (*Aninagin: The insects movie with only sounds*) продолжительностью 46 минут, был завершён Михаэлем и Александром Уайтнер (Michael & Alexander Whitener (псевдонимы: Michael Perfect & Alexander Weidner) в 2023 г., опубликован в открытом доступе на платформе YouTube в 2025 г. — Здесь и далее прим. авт.

² Описание к видео *Aninagin The insects movie with only sounds Full film (46mn) | Free watch*. <https://www.youtube.com/watch?v=f1lh8iphXEK> (дата обращения: 05.05.2025).

(домашние питомцы), или экологического взаимодействия (например, болезни, передаваемые животными). Это влияние на человека не является единственным фактором, обуславливающим интерес исследований. Мультивидовая этнография ставит в центр исследования социальность нечеловеческих видов, а не делает их отражением статусов человека [Hartigan]. Интересует ее и проблема нахождения условий гармоничного совместного сосуществования людей и других видов «в интересах коллективного экологического процветания» и «взаимной экологии» [Kirksey, с. 546].

В полной мере эта смена исследовательской оптики затронула и мир насекомых, соседство с которыми влияло на жизнь людей с «незапамятных времен». Сложность и неоднозначность этого сосуществования формировали в различных культурах широкий спектр представлений о насекомых — от почитания в религиозном и мифологическом контекстах (скарабей Древнего Египта) до страха и неприятия в быту (тараканы, пауки, мухи, платяная и зерновая моль и т.д.). Как известно, систематическое научное наблюдение за жизнью насекомых началось в Новое время. В середине XIX в. французский энтомолог Ж.-А. Фабр впервые представил образованной публике этот ранее незаметный мир. На протяжении десятилетий он публиковал 10-томное исследование поведения различных видов насекомых, которых изучал не в кабинете, препарировав собранные образцы, а в естественной среде обитания («пустырь»), что стало совершенно новым в мировой энтомологии. Широкой публике его работа стала известна в более кратком популярном варианте — «Жизнь насекомых» («La Vie des insectes», 1910), переведенном на многие языки [Очаловский, с. 5]. Столь же нестандартной исследовательской стратегией и манерой письма поразила уже наших современников книга Х. Раффлза «Инсектопедия», вышедшая в 2009 г. В рецензиях на книгу отмечается необычный подход автора к организации текста. Это не строгий академический дискурс, а совмещение различных популярных сегодня жанров, как, например, тревелог, и форм: не структурированный научный текст, а новеллы, написанные ярким эмоциональным языком. Описание, которое получают феномены от Раффлза, вполне можно назвать насыщенным, в духе классической этнографии — в первую очередь по той причине, что он решительно настроен расширять границы человеческого дискурса [Костецкий, с. 162]. Он обращает наше внимание на чуждость и непреодолимый барьер между жизненными мирами и предлагает объяснение этим устойчивым схемам восприятия: «Мы просто не можем увидеть себя в этих существах. Чем больше мы их рассматриваем, тем меньше нам известно. Они не такие, как мы. Они не реагируют на проявление любви, милосердия или раскаяния. Это что-то похуже равнодушия. Это глубоко мертвое пространство, где нет ни взаимности, ни чувства сродства, ни подкупающего обаяния» [Раффлз, с. 49]. Понимания между этими мирами нет, при том что оба этих мира взаимопроникаемы — насекомые постоянно вторгаются в мир людей, принося зачастую нежелательные (назойливое соседство в домохозяйствах, порча продуктов или вещей) или катастрофические последствия (болезни, неурожай и следующий за ним голод). Но и человек постоянно вторгается в мир насекомых, лишая жизненного пространства, меняя условия существования и неся уничтожение целым видам насекомых (изменение природных ландшафтов, интенсивное применение инсектицидов). По мнению многих авторов, пишущих в рамках парадигмы мультивидовой этнографии, принципиально новая стратегия понимания другой жизни (non-human animals) возможна как «внимательное глядывание». Методология таких исследований может быть многообразна, но основным методом остается наблюдение, адаптированное к новым задачам. Предлагается «развитие чувствительности человека к многообразию живых организмов и их отношений с помощью «искусства» приметливости и внимательности», что позволяет «множеству живых организмов быть замеченными и признанными, а следовательно, включенными в орбиту новых отношений» [Запорожец, с. 46].

Такое искусство приметливости лучше всего реализуется в процессе наблюдения с помощью видеокамеры. Киноглаз — инструмент, способный приблизить к нам то, что трудно, а порой и невозможно увидеть «невооруженным глазом». Насекомые, как и практически все виды животных, давно стали частью кинодискурса — как документального, так и художественного, что, в свою очередь, также стало предметом научного анализа. Противопоставлять научно-популярный и масс-культурный способы репрезентации насекомых в кинодискурсе в данном случае не требуется, поскольку в сознании широкой аудитории эти образы сосуществуют. Если у массовой аудитории имеется более или менее объективное знание о мире насекомых, оно неизбежно накладывается на сложившиеся в массовом сознании представления о нем, в том числе под воздействием кинодискурсов, визуализирующих мир дикой природы.

Самые очевидные способы репрезентации животных в дискурсах художественного кино связаны с антропоцентричным взглядом на природу. Ю. Кочнева (2019) выделяет несколько таких способов, в том числе: 1) животные как животные, не обладающие смыслообразующей нагрузкой, а наполняющие «фон», на котором развивается сюжетная линия; 2) животное как человек (антропоморфное), где животные живут в своей естественной среде обитания, однако они обладают речью, способностью мыслить, чувствовать, сопереживать и сосуществовать с человеком; 3) животное как природное явление или проявление волшебного начала [Кочнева]. Первые два варианта в качестве смыслового центра имеют взгляд человека. В первом случае — животные «способствуют» разворачиванию нарратива, не имея собственного смысла, не обладая агентностью. Во втором, где они могут совершать самостоятельные независимые действия, их поведение максимально приближено к человеческому и поэтому понятно и объяснимо. К параллелям из жизни человека как к объяснительным метафорам часто прибегают и рассказчики в научно-популярных фильмах о животных. То есть и научно-популярному дискурсу присущ антропоцентричный взгляд.

Исследуя особенности репрезентации насекомых в японской популярной культуре — на примере анимации, Н. Б. Афанасов отмечает, что задача «очеловечивания» или визуального окультуривания природы, сокращение дистанции между человеческим и нечеловеческим свойственна именно западной популярной культуре [Афанасов]. В западной культуре образы животных в таких текстах сильно трансформируются, природное в природных существах упраздняется: огромные глаза животных, улыбки на их лицах (в мультфильмах) приводят к тому, что нечеловеческое становится в восприятии зрителя — чаще всего ребенка, на которого и ориентирована эта продукция, — родным, не отталкивающим. В японском аниме подход к соотношению природного и человеческого принципиально отличен от западной мультипликации: «не стремиться сделать окружающий мир приятным местом обитания», наоборот, старается «показать его независимым и отчужденным от людской морали» [Афанасов]. Если в незападных культурах антропоморфизм в репрезентации животных не всегда обязателен, следовательно, его нельзя называть универсальной чертой популярной культуры.

Еще одна характерная черта в репрезентации именно насекомых — это устрашающие и враждебные черты, связанные с абсолютной чуждостью физиологии и внешнего облика: они статичны, безэмоциональны, непонятны. О чуждости и враждебности насекомых в кинорепрезентациях пишет и Л. Б. Бугаева. В фильмах об экологических катастрофах и фильмах-ужасах в основном обыгрывается сюжет агрессивного вторжения насекомых в мирную жизнь человека. Обычно такие насекомые превращаются в огромных мутантов или в больших количествах нападают на людей [Бугаева].

В нехудожественном кинодискурсе животные существуют как объект наблюдения. Последовательное наблюдение за поведением насекомых применялось даже в ранних мультипликационных фильмах. Например, в фильме Уинзора Маккея (1867–1934) «Как действует комар» (How a Mosquito Operates, 1912) демонстрируется малоприятный для человека процесс укуса комара, заканчивающийся гибелью насекомого от переизбытка высосанной крови [Бугаева].

Современная макросъемка приблизила этот невидимый мир настолько, что уже не требуется прибегать к мультипликации или муляжам, чтобы отнять жизнь насекомых в деталях. Научные и научно-популярные фильмы раскрыли секреты поведения насекомых массовой аудитории. Такие фильмы стали окном в мир, который не только малозаметен, но и с которым большинство людей почти не контактирует — например, с насекомыми в сельской местности или в диких природных ландшафтах.

Фильмы о дикой природе восполняют это незнание, просвещают и развлекают публику. Их цель: «максимально привлечь зрителя к процессу познания, не только объяснять известные факты и демонстрировать готовые результаты, а дать возможность наблюдать, как бы стать участником процесса изучения, войти во вкус поиска ответов» [Дорофеева, с. 93]. Фильмы о дикой природе (научно-популярные, по классификации Министерства культуры РФ) не используют антропоморфизм, скорее им свойственен онтологический подход. Как правило, задача таких фильмов — в доступной для массовой аудитории форме показать особенности поведения и образа жизни животных, популяризировать имеющееся знание о разных видах и дать представление об их уязвимости под натиском современного общества. В беседе киноведа Н. Берковой с Н. Дорофеевой, кандидатом биологических наук и кинематографистом из Санкт-Петербурга, снимающей фильмы о природе, прозвучало определение формата таких фильмов как «этологическое кинонаблюдение» [Дорофеева].

Действительно, фильмы о природе в большинстве своем создают с помощью приемов и методов документалистики [Киселева]. Методология создания научно-популярных фильмов этого направления включает изучение литературы, наблюдение за дикими животными в природной среде, запись их поведения на камеру. В научно-популярных фильмах присутствует сочетание документализма фактов и их обязательное объяснение, в некоторых случаях — доказательство. Акцентируется естественно-научное знание, полученное как в ходе наблюдений за животными, так и другими объективными научными методами, тем самым задается ценность знания как такового. Вторым важным элементом научно-популярных фильмов является установка на защиту природы, ведь объекты дикой природы, как правило, нуждаются в защите от последствий человеческой деятельности.

Очевидно, что текст играет в таких фильмах значительную роль, предлагая объяснение увиденному, расставляя акценты в видеоряде, пробуждая заинтересованность аудитории речевыми средствами. Иными словами, видеоряд и аудиотекст в научно-популярных фильмах о дикой природе практически равноценны: видимое благодаря документальной съемке получает свое значение в ходе интерпретации авторами фильма и/или его участниками: учеными-натуралистами, специалистами или людьми, соприкасающимися с различными аспектами отображаемой действительности, например, местными жителями, туристами, функционерами.

В свете вышесказанного анализируемый здесь 46-минутный видеофильм братьев М. Уайтнер и А. Уайтнер «Анинагин: фильм о насекомых, в котором есть только звуки»¹ представляет собой нестандартный случай фильма о дикой природе. Оставаясь по способу создания документальным (авторы снимают насекомых в дикой природе и в описании к фильму указывают, что при его создании не использовались технологии искусственного интеллекта), он совершенно не похож на привычные фильмы о природе, как, впрочем, и на медитативные/релаксационные видео — как отдельный сетевой поджанр медленного видео, хотя авторы и прибегают к этому определению («наш медитативный фильм»).

Название фильма задает интерпретационный фрейм, обнаруживающий и намерения авторов. Слово из тагальского (филиппинского) языка «ананигин» (aninagin), вынесенное в название, представляет собой глагол, который переводится достаточно описательно: «поближе рассмотреть что-то, детали чего трудно разглядеть». «To take a closer look at something whose details are difficult to make out»². «Поближе рассмотреть», «присмотреться» — это не просто использовать макросъемку. Электронный сервис перевода определяет слово «aninagin» как «вглядеться», «пытаться посмотреть сквозь полупрозрачный объект», что очень точно формулирует задачу этого фильма для зрителя, именно как определенную проблему, а не расслабленное созерцание. Зрителю предстоит взглянуть в неизвестный мир тропических насекомых, которые будто бы живут в совершенно изолированном от других видов мире и особенно — изолированном от присутствия человека. От него в фильме остается только наблюдающий макрообъектив.

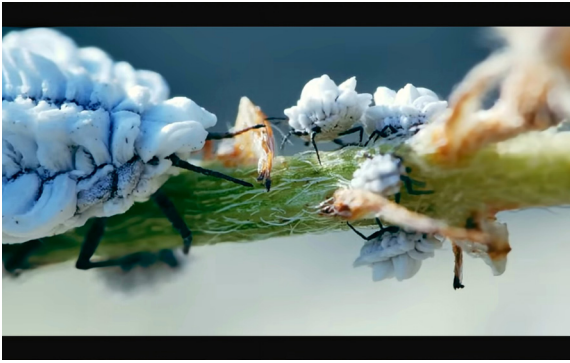
В устном предисловии к фильму (первые кадры) закадровый голос автора также настраивает зрителя на эту новую фокусировку, предлагая зрителю попробовать отказаться от объяснений и положиться на свое воображение при просмотре фильма (фрагмент 0:38–0:41). Описание видео на YouTube также начинается с риторического вопроса: «Вы смотрели на нас? Но видели ли вы нас на самом деле?»³ — и предлагает провести 46 минут, погрузившись в атмосферу контакта «лицом к антеннам». Антенны — это подвижная часть головы насекомого, по движению которых мы будем истолковывать действия их обладателей. Ведь по движению антенн возможно уловить «заинтересованность» насекомого во встреченном объекте. Антенна — для нас, людей, — передатчик сигнала и точка контакта. Вот почему стоит следить за антеннами, а не за «челюстями» или «жалами». По замыслу авторов, смотреть надо то, что устанавливает контакт.

Разбираться в наблюдаемом зрителю придется самостоятельно, без помощи рассказчика, который обычно объясняет происходящее на экране неподготовленному зрителю. В фильме «Анинагин» мы не услышим и не прочитаем ни одного **ПОЯСНЕНИЯ, В ТОМ** числе не будет информации и о названиях видов насекомых и других живых существ, населяющих

¹ Aninagin The insects movie with only sounds/ film (46mn) <https://www.youtube.com/watch?v=f1lb8iphXEK> (дата обращения: 05.05.2025).

² Aninagin The insects movie with only sounds/ film (46mn) <https://www.youtube.com/watch?v=f1lb8iphXEK> (дата обращения: 05.05.2025).

³ Aninagin The insects movie with only sounds/ film (46mn) <https://www.youtube.com/watch?v=f1lb8iphXEK> (дата обращения: 05.05.2025).



берега филиппинского вулканического озера Таал. Это настоящий вызов зрительской схеме восприятия — нового знания он не получает. Названия насекомых на английском и на латыни (классификационные термины) появятся на экране лишь в самом конце — в «списке ролей», где исполнители главных ролей удостоятся видеовизиток, а остальные «участники съемок» будут перечислены общим списком «в порядке появления на экране». Что вряд ли поможет зрителю соотнести эти названия и удивившие его образы. Это в значительной мере отличает «Ананигин» от научно-популярных и просто популярных фильмов о дикой природе, где новая объективная информация — это важная часть дискурса фильма.

Илл. 1. «Белые существа», кадр из «Aninagin: The insects movie with only sounds» (2025).

Релаксационный ли этот фильм? Релаксационные, медитативные фильмы, как правило, не имеют нарративов, их задача — создавать настроение. В фильме «Ананигин» также нет нарратива, о чем предупреждают авторы в описании к видео. Вместо голоса (который мы слышим не более 2 минут за весь фильм) в аудиоряде есть музыкальные вступления, но их немного, и они непродолжительны: 1 минута — музыкальное вступление на начальных титрах к фильму; 1,5 минуты — фрагмент с наступлением сумерек (фрагмент 18:33–20:10); 1,5 минуты — фрагмент с наступлением утра (23:23–24:57); 2 минуты — в концовке фильма (фрагмент 41:14–43:18). Самостоятельная музыкальная тема сопровождает также список ролей, придавая фильму сходство с художественным. В остальное время зритель слышит только звуки, которые воспринимаются как издаваемые насекомыми: топот лапок, движение крыльев, скрежет, издаваемый хитиновыми поверхностями, «жужжание, кряхтение, чавканье и прочие мало определимые звуки». Все это — абсолютно чуждые звуки, непривычные для человеческого уха. Они дисгармоничны (о чем некоторые зрители с досадой пишут в комментариях к видео). При том, что кажется, что это абсолютно естественные звуки, только многократно усиленные, как писк комара в микрофон. Но техническая заметка в описании к видео сообщает нам, что все звуки живых существ в фильме не являются их настоящими звуками — это художественное творение, созданное без использования искусственного интеллекта. Авторы называют их «сюрреалистические звуки», которые должны разбудить наше воображение¹.

Отдельного внимания требует структура нарратива фильма, который, по определению авторов, отсутствует. Под нарративом они подразумевают сюжет и устный рассказ. План такого построения фильма с отсутствующим сюжетом и рассказчиком существовал у авторов изначально, о чем они сообщают в интервью для филиппинского выпуска журнала «Эксквайр» в 2020 г.: «Насекомые будут издавать всевозможные сюрреалистические звуки, но никакой человеческой коммуникации, за исключением редкого появления рассказчика»².

Отсутствие вербального нарратива — это действительно важная характеристика фильма. Рассказчик (закадровый голос) появляется в начале, задавая точку отсчета путешествия в незнакомый мир, удаленный географически (Филиппины) и онтологически (мир насекомых), и в конце — обращая внимание зрителя на эфемерность, уязвимость этого мира, уничтоженного недавним извержением вулкана. На протяжении остальных 40 минут мы не получаем никакой вербальной информации. Мы можем только следить за действием насекомых на экране, которые способны определить только в самом общем виде: какой-то жук, другой жук, пчелы, муравьи, термиты, пауки, гусеницы. Некоторые существа выглядят абсолютно экзотично, но так и останутся для зрителя не названными (и неузнанными) (Илл. 1).

Отсутствие пояснения происходящего на экране выводит нас за рамки привычного фрейма — познание. Мы не знаем даже названий тех существ, за которыми наблюдаем. Чуждые человеческому уху дисгармоничные звуки мешают расслабленному созерцанию, наоборот, вносят эмоциональное напряжение. Нам остается вглядываться в насекомых и их движения в попытке угадать значение этих действий. Какие-то мы способны определить благодаря нашему знанию о живой природе: поедание, спаривание, разведка, отпугивание, медленная гибель. Но не все действия понятны. Нет здесь и сквозного последовательного наблюдения за жизнью «главных героев». При том, что главные герои здесь есть: это насекомые определенных видов (те же самые или каждый раз разные — мы не знаем).

Вот некоторые главные герои фильма:

Долгоносик (The Bukboks-Weevils / Curculionidae);

Желтый полосатый долгоносик (The Longhorn Beetle / Plocia Notata);

Муравьи-листорезы (The Hantiks-Weaves Ants);

Жук-носач (The Yellow Striped Weevil / Alcidodes waltoni);



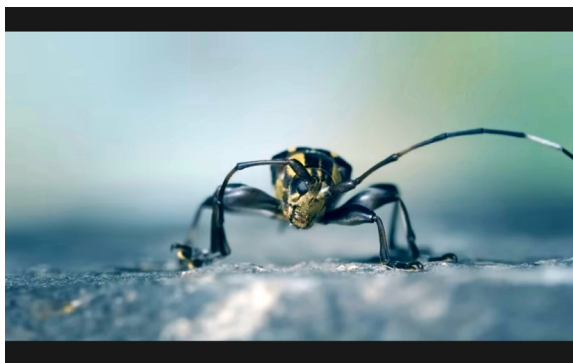
Пчелы-кивоты (The Kiwots-Stringles bees / Tetragonula sp.).

Их стоит назвать главными героями, потому что мы встречаем их не единожды, а на протяжении всего хронотопа фильма: днем, вечером/ночью и утром (время фильма разворачивается на протяжении суток — от утра к утру следующего дня). Однако, встречаясь с ними в разные фрагменты их суточного цикла, мы не узнаем ничего, что могло бы дать какую-то информацию к пониманию стратегии их действий. Это немного хаотично сменяющиеся сцены. Тем не менее мы можем отметить отдельные визуальные нарративные приемы. Например, кадр с мухой на листе сменяется кадром с гусеницей, замаскированной под белый лишайник, — она беспокойно движется по стволу дерева; снова кадр с мухой —

Илл. 2. «Путешествие жука-долгоносика», кадр из «Aninagin: The insects movie with only sounds» (2025).

1 Aninagin The insects movie with only sounds/ film (46mn) <https://www.youtube.com/watch?v=f1lb8phXEK> (дата обращения: 05.05.2025).

2 Severino H. Two French Filmmakers Want You to Protect Taal Lake from Pollution // Esquire Philippines/ 08.04.2020. <https://www.esquiremag.ph/long-reads/features/whiteners-filmmakers-a2523-20200408-lfrm?s=2kns186pfm5hma898c22g45jpi> (дата обращения: 05.05.2025).



показанные подряд, они создают впечатление, что муха наблюдает за гусеницей, и та чувствует смутную угрозу (фрагмент 8:53–11:85). Сюжетности добавляет кадр, где на листе растения видна только тень от насекомого.

Серый жук (долгоносик), определенно, самый главный герой. Фильм начинается с его появлением: он выползает на травинку, раскинувшуюся по всей ширине кадра, словно мост, по которому он начинает свой путь на фоне вулкана и озера. Он задает жанр — путешествие, а сам он становится для зрителя проводником по незнакомому миру (Ил.2).

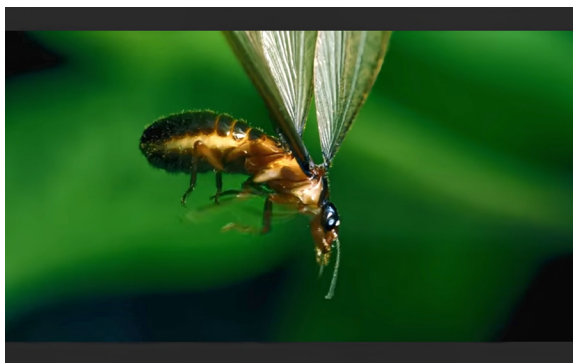
Мы видим его в моменты встреч с самыми разными существами, остающимися для зрителя не названными. В вечерних сумерках он

и его сородич встречают желтого жука с длинными усами (Желтый полосатый долгоносик). Эта встреча едва не перерастает в столкновение. Длинноусый жук угрожающе трогает свои усы, явно пытаясь прогнать любопытных долгоносиков (почти «герой-антагонист») (Ил.3).

И это ему удастся. Как, в принципе, можно судить по поведению всех героев фильма, они предпочитают избегать случайных контактов и бегут «со всех лап» или крыльев при любой малопонятной встрече.

Еще одна пунктирная история создается повторением однотипных кадров с длиннокрылым мотыльком, который прилип крыльями к листу. Камера несколько раз возвращается к нему днем и ночью, а он продолжает оставаться в этом положении, не оставляя попыток освободиться, что придает трагизма этой сцене (Ил.4).

Вслед за сценой с обездвиженным мотыльком, побежденным обстоятельствами, идет целая серия кадров с разнообразными пауками — очевидными хищниками в этом мире. Жуки-долгоносики трижды за время фильма возвращаются на одно и то же место — горизонтально вытянутую ветку дерева на фоне озера Таал: в начале фильма, когда начинается их путешествие, в середине (фрагмент 19:04) и в конце (фрагмент 43:10–43:18), где они снова на ветке смотрят в сторону озера. За минуту до этого рассказчик сообщает нам, что через месяц после съемок произошло извержение вулкана, выбросившего огромный объем вулканического пепла, что уничтожило жизнь вокруг озера. То, что мы только что видели, больше не существует.



Это был взгляд в прошлое, уничтоженное на этот раз не рукой человека, а природной стихией.

Итак, фильм «Анинагин», на наш взгляд, демонстрирует возможности аудиовизуального исследования бытия других видов (нечеловеческих животных) и представления их вне объяснительной схемы натуралистического научно-популярного фрейма. Авторы отказываются от формирования нового знания у зрителей: не сообщаются названия живых существ, появляющихся в кадре, не дается никакого объяснения наблюдаемым сценам. Отсутствие вербального нарратива и знакомых нарративных схем компенсируется разработанными стратегиями авторов:

— сохраняются элементы нарративных схем или «угадываний»

возможного развития действия в визуальном ряде — последовательность кадров формирует представление о причинно-следственных связях в наблюдаемом действии;

— появление одних и тех же «главных героев» фильма создает ожидание какой-то истории с ними, за которой мы наблюдаем, — возвращение к одним и тем же местам действия;

— цикличность действия — смена дня и ночи формирует временной цикл, во время которого мы наблюдаем за происходящим на экране, и делает историю законченной.

В итоге знакомство зрителя с миром тех, кто населяет берега вулканического озера, происходит вне классификаций и объяснений — это снимает познавательную установку. Глаза зрителя оказываются на уровне тех, за кем он наблюдает, и это наблюдение как будто хаотично и лишено предсказуемости, зато сиюминутно и захватывающе. Звуковое оформление фильма — из как бы усиленных звуков насекомых, а на самом деле искусно имитирующее природные звуки — создает напряжение у зрителя, погружает его в непривычную ситуацию наблюдения без оценки и без объяснения увиденному.

Нарративные фрагменты — начало, в котором закадровый голос «начинает историю» путешествия в неведомый мир тропических животных Филиппин, и «завершение истории», которое проговаривается закадровым голосом, — оформляют фильм в законченное произведение. Финалом истории служит «конец мира», наступивший вследствие извержения вулкана. И это событие становится еще одним аргументом для авторов, чтобы «ценить эту хрупкую и эфемерную» чужую жизнь, которую они показали зрителю.

Отмеченные характеристики фильма и прагматическая установка авторов, нацеленная на изменение «видения» человеком жизни существ другого биологического вида, позволяют отнести его к новому формату репрезентации non-humans animals в аудиовизуальных произведениях для широкой аудитории.

Список источников

Афанасов — Афанасов Н. Б. Насекомые и дождь. Аниме за пределами человеческого // Galactica Media: Journal of Media Studies. 2020. № 4. С. 35–51. <https://galacticamedia.com/index.php/gmd/article/view/108> (дата обращения: 04.06.2025).

Бугаева — Бугаева Л. Б. Насекомое: динамика кинематографического образа // Международный журнал исследований культуры. 2011. № 2 (3). С. 89–93. http://www.intelros.ru/pdf/isl_kult/2011_2/11.pdf (дата обращения: 04.06.2025).

Варфоломеева — Варфоломеева А. Форум. 62. Люди и другие живые существа // Антропологический форум. 2024. № 62. С. 11–224. DOI: 10.31250/1815-8870-2024-20-62-11-224.

Ил. 3. «Жук угрожает», кадр из «Анинагин: The insects movie with only sounds» (2025).

Ил. 4. «Безвыходное положение», кадр из «Анинагин: The insects movie with only sounds» (2025).

- Дорофеева, Беркова — Дорофеева Н. А., Беркова Н. Н. Вовлечь людей в процесс познания // *Central Asian Journal of Art Studies*. 2022. № 3 с. 89–103. <https://cajas.kz/journal/article/view/592> (дата обращения: 02.06.2025).
- Запорожец, Богданова, Никифорова — Запорожец О., Богданова Е., Никифорова Е. Форум. Люди и другие живые существа // *Антропологический форум*. 2024. № 62. С. 11–224. DOI: 10.31250/1815–8870–2024–20–62–11–224.
- Киселева — Киселева Ю. И. Документальные и художественные методы в современном научном кино. Постдок // *Знак: проблемное поле медиаобразования*. 2024. № 2 (52). С. 85–95. DOI: 10.47475/20700696–2024–52–2–85–95
- Кон — Кон Э. Как мыслят леса: к антропологии по ту сторону человека. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 344 с.
- Костецкий — Костецкий С. Неуловимая насекомость: гимн непознаваемому. Рецензия на книгу: Раффлз Х. *Инсектопедия*. М.: Ад Маргинем, 2019 // *Антропологии/Anthropologies* 2024. No 1. С. 158–163 <https://journals.iea.ras.ru/anthropologies/article/view/1300/1642> (дата обращения: 02.04.2025)
- Кочнева — Кочнева, Ю. Е. Репрезентация анималистических образов в кукольном мультипликационном фильме Т. Бертона «James and the Giant Peach» // *Вестник ЮУрГУ. Серия «Лингвистика»*. 2019. Т. 16, № 3. С. 68–71. DOI: 10.14529/ling190312
- Мефед — Мефед М. В. Мультивидовая этнография / Форум: Люди и другие живые существа // *Антропологический форум*. 2024. № 62. С. 11–224. DOI: 10.31250/181588702024206211224 10.14529/ling190312
- Очаловский — Очаловский Л. Предисловие. // *Фабр Ж.-А. Жизнь насекомых: с рисунками*. СПб.: Изд. Вятского товарищества, 1911, 516 с.
- Раффлз — Раффлз Х. *Инсектопедия*. М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2019. 416 с.
- Hartigan — Hartigan J. Jr. Knowing Animals: Multispecies Ethnography and the Scope of Anthropology // *American Anthropologist*. 2021, vol. 123, no. 4, pp. 846–860.
- Kirksey, Helmerich — Kirksey S. E., Helmerich S. The emergence of multispecies ethnography/ *Cultural Anthropology*, 2010, vol. 25: 545–576. DOI: [10.1111/j.1548-1360.2010.01069.x](https://doi.org/10.1111/j.1548-1360.2010.01069.x)

References

- Afanasov, N. B. Nasekomie I dozhd'. Anime za predelami chelovecheskogo [Insects and Rain. Anime Beyond Human] *Galactica Media: Journal of Media Studies*, 2020, no. 4, pp. 35–51. URL: <https://galacticamedia.com/index.php/gmd/article/view/108>. Accessed 4 June 2025. (In Russian).
- Bugaeva, L. B. Nasekomoje: dinamika kinematograficheskogo obraza [Insect: The Dynamics of the Cinematic Image] *Mezhdunarodnij zhurnal issledovanij kul'tury* [International Journal of Cultural Studies], 2011, no. 2(3), pp. 89–93. URL: http://www.intelros.ru/pdf/isl_kult/2011_2/11.pdf. Accessed 4 June 2025. (In Russian).
- Varfolomeeva, A. Forum 62: Lyudi i drugie zhivye sushhestva' [Forum 62: Humans and Other Species] *Antropologicheskij forum* [Anthropological Forum], 2024, no. 62, pp. 11–224. DOI: 10.31250/181588702024206211224. (In Russian).
- Zaporozhets, O., Bogdanova, E., and Nikiforova, E. Forum 62: Lyudi i drugie zhivye sushhestva' [Forum 62: Humans and Other Species] *Antropologicheskij forum* [Anthropological Forum], 2024, no. 62, pp. 11–224. DOI: 10.31250/181588702024206211224. (In Russian).
- Dorofeeva, N. A., and Berkova, N. N. Vovlekat' ljudej v protsess poznaniya [Involve People in the Learning Process] *Central Asian Journal of Art Studies*, 2022, no. 3, pp. 89–103. URL: <https://cajas.kz/journal/article/view/592>. Accessed 2 June 2025. (In Russian).
- Kiseleva, Y. I. Dokumental'nye i hudozhestvennye metody v sovremennom Nauchnom kino. Postdok [Documentary and Artistic Methods in Contemporary Scientific Cinema. Postdoc] *Znak: problemnoje pole mediaobrazovanija* [Sign: The Problem Field of Media Education], 2024, no. 2(52), pp. 85–95. DOI: 10.47475/20700696–2024–52–2–85–95. (In Russian).
- Kohn, E. *How Forests Think: Toward an Anthropology beyond the Human*. Moscow: Ad Marginem Press Publ., 2018, 344 p. (In Russian).
- Kostetskij, S. Neulovimaja nasekomość': gimn nepoznavaemomu. Retsenzija na knigu H. Paffles Insectopedia [The Elusive Insect: A Hymn to the Unknowable. Book Review: Raffles H. Insectopedia] *Anthropologies*, 2024, no. 1, pp. 158–163. URL: <https://journals.iea.ras.ru/anthropologies/article/view/1300/1642>. Accessed 2 June 2025. (In Russian).
- Kochneva, Y. E. Rerezentatsija animalisticheskikh obrazov v kukol'nom mul'tiplikatsionnom fil'me T. Bertona «James and the Giant Peach» [Representation of Animalistic Images in T. Burton's Puppet Animation Film] *Vestnik YuURGU. Serija «Lingvistika»* [Bulletin of SUSU. Series «Linguistics»], 2019, vol. 16, no. 3, pp. 68–71. DOI: 10.14529/ling190312.
- Mefed, M. V. Multividovaja etnografija [Multispecies Ethnography] Forum: Lyudi i drugie zhivye sushhestva' [Forum 62: Humans and Other Species]. *Antropologicheskij forum* [Anthropological Forum], 2024, no. 62, pp. 11–224. DOI: 10.31250/181588702024206211224. (In Russian).
- Ochalovskij, L. Predislovie [Preface] In: Fabre, J.-H. Zhizn' nasekomyh: s risunkami [Life of Insects: With Drawings] Saint Petersburg: Izd. Vjatskogo tovarishestva Publ., 1911, 516 p. (In Russian).
- Raffles, H. *Insectopedia*. Moscow: Ad Marginem Press Publ., Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh» Publ., 2019, 416 p. (In Russian).
- Hartigan, J. Jr. Knowing Animals: Multispecies Ethnography and the Scope of Anthropology *American Anthropologist*, 2021, vol. 123, no. 4, pp. 846–860.
- Kirksey, S. E., and Helmerich, S. The Emergence of Multispecies Ethnography *Cultural Anthropology*, 2010, vol. 25, pp. 545–576. DOI: [10.1111/j.1548-1360.2010.01069.x](https://doi.org/10.1111/j.1548-1360.2010.01069.x).

Научная статья

УДК: 778.5.01+778.5.04

DOI: 10.24412/2618-9313-2025-231-18-22

Иллюзия, маргинальность и эстетика уязвимости: тематическое и стилистическое своеобразие фильмов Ш. Бейкера

АРСЕНИЙ ИГОРЕВИЧ ТУМАНОВ

Для цитирования

Туманов А. И. Иллюзия, маргинальность и эстетика уязвимости: тематическое и стилистическое своеобразие фильмов Ш. Бейкера // Телекинет. 2025. № 2(31). С. 18-22.

Сведения об авторе

Арсений Игоревич Туманов, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (специализация «Журналистика»); Всероссийская академия внешней торговли (квалификация «Исследователь. Преподаватель-исследователь», направление «Экономика»); Редактор Всероссийской государственной телевизионной и радиовещательной компании, Москва, Россия

<https://orcid.org/0000-0002-8966-7623>

tumanovarsenii@gmail.com

Аффилиация

Всероссийская государственная телевизионная и радиовещательная компания, 125040, Россия, Москва, ул. 5-я Ямского Поля, д. 19–21, стр. 1.

Сведения об отсутствии конфликта интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Аннотация

В статье рассматривается творчество американского режиссера Шона Бейкера через призму его устойчивых тем и эстетических стратегий. Предметом исследования является репрезентация маргинализированных персонажей и мотив иллюзии как формы их экзистенциального выживания в условиях социальной и экономической нестабильности. Объектом анализа выступают четыре ключевых фильма режиссера — «Мандарин» (Tangerine, 2015), «Проект “Флорида”» (The Florida Project, 2017), «Красная ракета» (Red Rocket, 2021) и «Анора» (Anora, 2024), — демонстрирующие постепенную эволюцию авторского метода. Задачей исследования является выявление того, как Бейкер сочетает элементы неореализма и американского Нового Голливуда, создавая гибридную эстетику, в которой документальность и мелодраматизм работают на выражение гуманистической идеи. Особое внимание уделено фильму «Анора». Анализируется культурно-политический контекст, способствовавший фестивальному и наградному успеху «Аноры», включая актуальные тенденции в восприятии гендерных и классовых сюжетов. В результате делается вывод, что Бейкеру удалось синтезировать социальный реализм с жанровыми формами, сделав иллюзию не только содержательным, но и структурным принципом своего кино. Перспектива дальнейшего развития жанрового и фестивального кинематографа, по мнению автора, заключается именно в подобного рода гибридных практиках, где границы между реализмом, фантазией и социальным высказыванием становятся размытыми.

Ключевые слова

Шон Бейкер, независимое кино, кинофестивали, неореализм, Новый Голливуд, гибридный жанр

Информация о статье

Статья поступила в редакцию 01.10.2025; одобрена после рецензирования 05.10.2025; принята к публикации 05.10.2025.



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.

Illusion, Marginality, and the Aesthetics of Vulnerability: Thematic and Stylistic Uniqueness of Sean Baker's Films

ARSENIY I. TUMANOV

For citation

Tumanov, A. I. Illusion, Marginality, and the Aesthetics of Vulnerability: Thematic and Stylistic Uniqueness of Sean Baker's Films. *Telekinet*, no. 2(31), 2025, p. 18-22.

About the contributor

Arseniy Igorevich Tumanov, Lomonosov Moscow State University (specialization: «Journalism»); All-Russian Academy of Foreign Trade (qualification: «Researcher. Teacher-Researcher», field of study: «Economics»); Editor at the All-Russian State Television and Radio Broadcasting Company, Moscow, Russia

<https://orcid.org/0000-0002-8966-7623>

tumanovarsenii@gmail.com

Affiliation

All-Russian State Television and Radio Broadcasting Company, 19–21, bld. 1, 5-ya Yamskogo Polya St., Moscow, 125040, Russia.

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author.

Abstract

This article examines the work of US film director Sean Baker through the lens of his enduring themes and aesthetic strategies. The subject of the study is the representation of marginalized characters and the motif of illusion as a form of existential survival in the face of social and economic instability. The object of analysis is the director's four key films: *Tangerine* (2015), *The Florida Project* (2017), *Red Rocket* (2021) and *Anora* (2024), which demonstrate the gradual evolution of the author's method. The aim of this study is to identify how Baker combines elements of neorealism and American New Hollywood, creating a hybrid aesthetic in which the documentary and the melodramatic work to express a humanistic idea. Special emphasis is given to the film *Anora*. The article analyzes the cultural and political context that contributed to *Anora*'s festival and awards success, including current trends in the perception of gender and class themes. As a result, it is concluded that Baker has succeeded in synthesizing social realism with genre forms, making illusion not only a substantive but also a structural principle of his cinema. The author believes that the prospects for the further development of genre and festival cinema lie precisely in this kind of hybrid practice, where the boundaries between realism, fantasy and social commentary become blurred.

Keywords

Sean Baker, independent cinema, film festivals, neorealism, New Hollywood, hybrid genre

Article information

The article was submitted 01.10.2025; Approved after reviewing 05.10.2025; Accepted for publication 05.10.2025.

Круг тем, связанных с незащищенными, «невидимыми» слоями населения, принадлежностью и отверженностью, сегодня сохраняет актуальность как в игровом, так и в документальном кино [Беззубиков]. Получивший широкую известность фильм американского постановщика Ш. Бейкера «Анора» (*Anora*, 2024) на сегодняшний день является одним из наиболее заметных кейсов, где история и образ “маленького человека” легли в основу критического меседжа автора. Творческая манера режиссера представляет собой синтез социальной критики и тонкой эмпатии, пристального внимания к маргинализированным группам и визуальной экспрессии (начиная с первой крупной работы — «Мандарин» (*Tangerine*, 2015)). Однако не только это определяет тематическое и стилистическое своеобразие фильмов Бейкера: он одновременно продолжает эстетические практики, исторически связанные с традицией остросоциального кино — с одной стороны, представленной итальянским неореализмом [Кино Италии], а с другой — «Новым Голливудом» [Карцева 1964; Карцева 1987; Артюх; Bordwell]. Параллели между Бейкером и неореалистами — В. Де Сикой, Р. Росселлини и Дж. Де Сантисом — можно проследить и по эмоциональному пафосу, и по использованию непрофессиональных актеров, и по акцентуации социальной маркированности пространства (рынки, заполненные людьми улицы, шумные трактиры у Бейкера сменяются пончиковыми, мотелями и торговыми центрами). То есть он адаптирует неореалистическую эстетику к американским социальным условиям и жанровым ожиданиям.

А. Базен придавал важнейшую роль отсутствию профессионализма в актерской фактуре неореализма и связи стиля с социальной достоверностью. Например, его довод о необходимости использования непрофессиональных актеров в «Похитителях велосипедов» (1948): «...Очевидно, что речь здесь идет не о том, чтобы сыграть роль, а о том, чтобы уйти от самой идеи делать что-либо подобное. Рабочий должен был быть одновременно таким же совершенным, анонимным и объективным, как его велосипед» [Vazin].

Современные исследования подчеркивают, что именно сочетание профессиональных и непрофессиональных исполнителей и съемочной практики на натуре является одной из определяющих характеристик неореалистической эстетики и ее фестивального резонанса в наши дни. Использование непрофессионалов служит способом через акцент, язык или диалект вернуть локальное и частное в глобальную фестивальную экзотику [Pitassio].

В случае Бейкера на первый план выходят не пространственные категории, а субкультурные — максимальная аутентичность позволяет погрузить зрителя в мир социальных групп, к которым принадлежат персонажи. Цель здесь — пролить свет на мир «невидимок» — тех, на чьи лица вы даже не взглянете, расплачиваясь за еду на вынос, тех, об исчезновении которых никто не сообщит»¹.

Наряду с европейской традицией, Бейкер наследует и дух американского авторского кино 1960–1970-х гг. — прежде всего таких режиссеров, как Х. Эшби, Дж. Кассаветис и Б. Рейфелсон. Его фильмы не просто глубоко социальны в традициях Нового Голливуда, но и часто разворачиваются вокруг антигероев — персонажей с амбивалентной моралью, обаятельных, но эгоистичных, разрушительных. Именно такие образы стали актуальны в революционную для американского кино эпоху, ведь они позволяли режиссерам «бросить вызов бинарности в нарративах и упрощенным архетипам» [King]. Кроме того,

¹ Gorzo A. Sean Baker's Neon-Neo Realism: Life As It Is and Should Be, 2024, available at: <https://www.filmsinframe.com/en/features/sean-bakers-neon-neorealism> (accessed 04.11.2025).

в фильмографии Бейкера прослеживается последовательная критика американской мечты. Тематика провала, «ложного старта», обмана надежд сквозная и у Бейкера, и у ключевых фильмов Нового Голливуда, среди них — «Выпускник» (The Graduate, реж. М. Николс, 1967), «Полуночный ковбой» (Midnight Cowboy, реж. Дж. Шлезингер, 1969), «Пять легких пьес» (Five Easy Pieces, реж. Б. Рейфелсон, 1970).

Как пишет американский историк кино Р. Колкер, кинематограф Нового Голливуда «говорит о постоянном бессилии в мире, о неспособности меняться и создавать изменения» [Kolker]. И у Бейкера героини-аутсайдеры, не вписывающиеся в нарратив успеха. Подобное чувство утраты веры в Америку роднит его с представителями голливудской новой волны. У них же режиссер унаследовал стремление к смешению документального и художественного. Эта двойная принадлежность делает его кино гибридным по духу: оно рождено американским контекстом, но построено на фундаменте европейского гуманистического кино.

Подкупает Бейкер и выбором сквозных тем. Одной из наиболее устойчивых и структурообразующих из них является иллюзия — не как форма наивного самообмана, а как экзистенциальная стратегия. Иллюзия в фильмах режиссера становится способом сопротивления, выживания и, в конечном счете, поиска человеческого достоинства в мире, где оно системно отрицается.

В центре «Мандарина» — Синди, секс-работница, которая возвращается из тюрьмы и узнает, что жених и по совместительству сутенер Честер ей изменяет. Все повествование строится вокруг упрямого желания Синди разобраться в ситуации и наказать любовницу своего партнера. За этим желанием скрывается самообман — вера в то, что между ней и Честером существуют традиционные романтические отношения. Это позволяет Синди сохранять цель, мотивацию и чувство собственной значимости, несмотря на очевидное пренебрежение со стороны молодого человека. В финале Александра, лучшая подруга Синди, дарит ей парик, снимая с себя собственный. Этот жест — не просто акт солидарности, но символ возвращения к условной нормальности, к той версии себя, которую Синди стремится сохранить. Иллюзия любви здесь не разоблачена, а переработана в жест дружбы и принятия. Протагонистка, пережив разрушение иллюзии отношений с Честером, понимает ценность той поддержки, которую оказывает ей лучшая подруга: «Фильм представляет альтернативную версию семейной жизни, основанную на отношениях женщин, а не на их физическом окружении. Дом для Синди и Александры там, где они вместе, запечатленные в разных частях города, на перекрестках, в барах и прачечных. Эта нетрадиционная интерпретация семьи, подкрепленная рождественской атмосферой картины...» [Macintosh, 2023].

Большой шаг вперед Бейкер делает с выходом «Проекта „Флорида“» (The Florida Project, 2017 г.). Фильм был представлен в программе «Двухнедельник режиссеров» на Каннском кинофестивале и прошел через весь наградной сезон, получив номинацию на «Оскар» за лучшую второстепенную мужскую роль. В этой ленте происходит метафоризация иллюзии как среды обитания. Действие разворачивается в мотеле «Волшебный замок» недалеко от Диснейленда — пространства, которое само по себе является символом индустриализированной сказки. Мотель окрашен в яркий сиреневый цвет, имитируя официальные диснейлендовские отели, а его обитатели, в свою очередь, пытаются имитировать «нормальную» жизнь. Главная героиня, шестилетняя Муни, воспринимает этот мир как чудесный. Для нее мотель — замок, пустыри — джунгли, заброшенные дома — крепости. Взрослые персонажи, включая ее мать, также участвуют в этой коллективной иллюзии, подменяя понятие стабильности фрагментами веселья и кажущейся свободы. Игра в «нормальность» здесь — это не просто защита ребенка от жестокой реальности, но еще и попытка взрослых удержаться за фасадом, пока он окончательно не рухнет. Но он все же разрушается. Проблемная, но искренняя в своей любви к дочери мать главной героини после потери работы в стриптиз-клубе начинает заниматься проституцией и приводит клиентов прямо в свой номер. Она оказывается под прицелом соцработников — ее право опеки под угрозой. Ключевая сцена фильма — финальный побег двух маленьких девочек, Муни и Джэнси, в Диснейленд, снятый, как и «Мандарин», на iPhone и отличающийся от остального фильма стилем и темпоритмом. Все происходящее на экране не может быть прочитано буквально — объективно этот побег невозможен. Это эмоциональный срыв в воображаемое пространство, где героине по-прежнему дозволено быть ребенком. Таким образом, Бейкер наделяет иллюзию не только личным, но и кинематографическим измерением.

В «Красной ракете» (Red Rocket, 2021 г.) фикция становится фундаментом идентичности главного героя — бывшей порнозвезды Майки «Сабли» Дэвиса. Его жизненная стратегия — «fake it till you make it» («притворяйся, пока у тебя не получится»): он убеждает окружающих, что на грани триумфального возвращения в индустрию, и сам охотно в это верит. Его обаяние, манипуляции и даже жестокость — производные от страха признать, что его время ушло. В конце фильма — в очередной раз поверженный и разоблаченный герой со своими жалкими пожитками в мусорном мешке идет навстречу своей несовершеннолетней любовнице Райли «Клубничке» — именно она, по убеждению Майки, должна стать инструментом для его возвращения в порно. Протагонист представляет, как Райли встречает его в бикини под песню NSYNC. Здесь Бейкер использует прием субъективной оптики: камера фиксирует не столько происходящее, сколько внутренний мираж героя, отделенный от реальности.

«Красная ракета», хоть и входит в конкурсную программу Каннского кинофестиваля, но не находит такого успеха, как «Проект „Флорида“». Для многих блоком на пути к вхождению в историю становится протагонист — аморальный взрослый мужчина, входящий в доверие к семнадцатилетней старшекласснице, чтобы сделать из нее порнозвезду и вернуть этот статус себе. Действительно, такой герой кажется странным в эпоху MeToo. Тем не менее здесь очевидна радикальность Бейкера в его желании досконально исследовать разносторонних персонажей вне зависимости от их моральных качеств. Более того, критикам, обвиняющим режиссера в эксплуатации фактуры нищеты и манипуляции зрителями, в уайеризме по отношению к маргинализированным слоям населения без попытки разобраться в проблемах системы, которая поставила их в такое положение, как раз «Красная ракета» наглядно продемонстрировала способность Бейкера если не ставить диагноз обществу, то вычислить симптомы болезни.

В «Красной ракете» режиссер впервые, хоть и сильно переработав, использует чужой материал. В данном случае — это «Лолита» В. Набокова. То же Бейкер сделает и в своем следующем фильме, причудливо сочетающем в себе элементы «Золушки» и ее важной для американской поп-культуры наследницы — «Красотки» (Pretty Woman, реж. Г. Маршалл, 1990), а также — и тут снова заметно родство американского режиссера с классическим итальянским кино — «Ночей Кабири»

(Le notti di Cabiria, реж. Ф. Феллини, 1957 г.).

«Анора» вбирает в себя и развивает все темы и мотивы, волнующие Бейкера. Здесь иллюзия принимает сложную форму внутреннего самоконструирования. Эни — молодая стриптизерша русского происхождения из Бруклина — выходит замуж за клиента Ивана — сына российского олигарха. Поверхностно сюжет напоминает сказку о Золушке, но вскоре зритель сталкивается с тревожной неопределенностью: верит ли героиня в свою новую жизнь или лишь имитирует ее? Как и в «Мандарине», где все, кроме главной героини, понимают, что конвенциональных моногамных отношений у нее с собственным сутенером быть не может, так и в «Аноре» всем ясно, что у брака Эни с Иваном нет будущего. Иллюзия в этом фильме — это не романтическая мечта, а почти онтологическое усилие быть кем-то другим: отвергнуть прошлое, создать новый социальный нарратив, переизобрести себя.

Психологическая сложность героини заключается в том, что она не просто скрывает свою суть от мира — Эни пытается спрятаться от самой себя. Упорно она настаивает, чтобы никто не называл ее Анорой — именем, данным ей с рождения. Когда реальность в лице семьи жениха начинает отторгать ее, иллюзия становится непригодной. Разоблачение происходит не только в глазах внешнего мира, но и внутри самой Эни. В этом смысле «Анора» — трагедия неразделенной иллюзии: вера, которую она строила, не находит подтверждения ни в других, ни в ней самой.

Успех «Аноры» — как фестивальнй, так и на «Оскаре» — объясняется не только тематическим богатством. В отличие от «Красной ракеты» этот фильм лучше вписывается конъюнктурно. В центре внимания не токсичный мужчина, а сильная, деятельная, расчетливая героиня, которая реалистично смотрит на мир и готова взять у него то, что ей полагается. Продолжая тему телесности и поиска идентичности, рифмуясь в этом плане с обладателем «Золотой пальмовой ветви» 2021 г. — «Титаном» (Titane, реж. Ж. Дюкорно, 2021 г.), — фильм также отражает тренд массовой культуры — критику фигур «однопроцентников». В качестве лишь нескольких примеров можно привести «Достать ножи» (Knives Out, реж. Р. Джонсон, 2019 г.), «Меню» (Menu, реж. М. Майлод, 2022 г.), «Наследники» (Succession, созд. Дж. Армстронг, 2018–2023 гг.). За последние годы, помимо «Аноры», пять лауреатов «Золотой пальмовой ветви» в той или иной мере обращаются к сюжетам классового неравенства и порочности элит: «Я, Дэниел Блейк» (I, Daniel Blake, реж. К. Лоуч, 2016 г.), «Квадрат» (The Square, реж. Р. Эстлунд, 2017 г.), «Магазинные воришки» (Shoplifters, реж. Х. Корэда, 2018 г.), «Паразиты» (Parasite, реж. Пон Чжун Хо, 2019 г.), и «Треугольник печали» (Triangle of Sadness, реж. Р. Эстлунд, 2022 г.).

«Анора» вписывается в эту цепочку (особенно картина Бейкера рифмуется с «Треугольником печали» — темой монетизации красоты и секса — и с «Паразитами» благодаря отчаянному желанию протагонистов выбраться за пределы своего класса) и может рассматриваться как часть фестивальной и культурной тенденции развития эстетики «ешь богатых», отражающей тревогу по поводу текущего социально-экономического климата и пронизанной разочарованием в системе капитализма, где привилегированные и безнравственные богатые и власть имущие зачастую действуют безнаказанно¹.

Бейкер вдобавок попадает в точку, сделав фигурами финансового успеха и власти именно русских. В современной геополитической ситуации, где образ российского богатства несет сугубо отрицательные коннотации, а фигуры олигархов становятся символами западного неолиберального лицемерия и коррупции: погружение в пространство неприличной роскоши с корнями из России вызывает неподдельный интерес.

Бейкеру при этом удается избежать демонизации богатых, не представляя даже основных антагонистов — родителей Ивана — карикатурными. Для режиссера Иван — заложник ожиданий семьи, а его родные — заложники своего стремления все держать под контролем. А это тоже иллюзия, только в отличие от Эни вряд ли они когда-нибудь смогут от нее освободиться. Как, например, в сцене, где Эни наконец высказывает все, что она думает, а отец Ивана вместо проявления агрессии просто смеется. «Анора» — это первый фильм Бейкера, где друг с другом сталкиваются два невидимых большинству глаз мира — сверхбогатых и социально незащищенных. Это противостояние, кажется, угрожает перерасти в насилие: романтическая комедия может обернуться триллером. Этого не случается, и тем не менее смешение разных регистров и тональностей позволяет говорить о жанровой гибридности «Аноры», соединяющей в себе мелодраму, социальный реализм и криминальный фарс.

В «Аноре» наиболее ярко проявляется еще одна черта, присущая всей фильмографии Бейкера, — соединение реалистической эстетики и элементов популярного жанрового кино. Американский профессор кинематографии и сравнительного литературоведения Р. Альтман подчеркивает, что жанр в кино — не фиксированная форма, а система, определяемая социальным и институциональным консенсусом [Altman, 1999].

Это определение подчеркивает, что жанр существует лишь в процессе взаимодействия между создателями, индустрией и зрителями, а потому подвержен постоянным трансформациям. В таком контексте жанровая гибридность фильмов Бейкера — естественное проявление подвижности жанра. Его работы демонстрируют, как авторское кино может свободно сочетать элементы реализма, мелодрамы, комедии и социальной драмы, пересобирая привычные ожидания аудитории и институциональные модели фестивального кино. Бейкер сознательно балансирует на грани этих ожиданий: он использует язык реализма и гуманистического наблюдения, чтобы исследовать темы, традиционно свойственные жанрам массового кино — поиска любви, погони за успехом и достижением счастья. В результате его фильмы невозможно полностью классифицировать в рамках одного жанра: «Проект „Флорида“» находится между детской приключенческой драмой и социальной трагикомедией, а «Красная ракета» переплетает мелодраму, плутовскую комедию и сатиру на американскую мечту.

Сюжетная эклектика отражается и на визуальном почерке режиссера. Некоторые критики причисляют его к «неоновому неореализму»². Это понятие выдвинул исследователь медиа Дж. Помп, отметивший в американском независимом кино отход от распространенной в нулевые практически документальной, предельно реалистичной и неторопливой манеры к более эстетически амбициозной и энергичной. «Некоторым может показаться, что лихорадочная музыкальность этих фильмов далека от той правдоподобности, которая определяет неореализм. Но наше современное общество, перенасыщенное социальными сетями, и паноптическое государство, в котором мы живем, наделены визуальными текстурами и ограничениями, которые охваченные войной города Европы, где зародился неореализм, и представить себе не могли. Разве эстетика, отражающая

¹ Roberts H. Eat the rich — why horror films are taking aim at the ultra-wealthy, 2017, available at: <https://theconversation.com/eat-the-rich-why-horror-films-are-taking-aim-at-the-ultra-wealthy-260550> (accessed: 04.11.2025).

² Gorzo A. Sean Baker's Neon-Neo Realism: Life As It Is and Should Be, 2024, available at: <https://www.filmisnframe.com/en/features/sean-bakers-neon-neorealism> (accessed 04.11.2025).

тревоги и моральные противоречия нашей повседневной жизни, не должна быть одновременно пышной и агрессивной? Встречайте неоновый неореализм»¹.

Бейкер не позволяет форме превалировать над содержанием, и его экспрессивная образность отражает внутренний мир героев, комплементирует его, а не отвлекает зрителя. Подход режиссера ставит во главу персонажей. Он подходит к ним не с осуждением, а с вниманием и уважением. Их приверженность иллюзиям — не проявление наивности, а единственно возможная форма сопротивления миру, который лишил их опоры. Кино Бейкера создает пространство, где воображаемое становится убежищем, а вера в невозможное — актом утверждения человечности.

В «Аноре» же Бейкер достигает на данный момент высшей точки своего художественного метода. Ему удалось не просто встроиться в фестивальную моду, но попасть точно в нерв, сняв фильм как раз для времени, когда богатство все чаще ассоциируется с чем-то грязным, брак превращается в сделку, а тело — в товар. Когда либеральная риторика о равных возможностях окончательно обнажила свою фальшь, сказки о социальных лифтах вроде той же «Красотки» не работают. Бейкер вместо такого рода киноутешения, где путь к спасению оказывается очень легким, просто показывает, как человек, лишенный доступа к стабильности, строит себе убежище из обломков мечты — иллюзию. И как бы это ни было болезненно, из этого укрытия приходится выбирать. Именно этот процесс точно проиллюстрирован в финале «Аноры», когда Эни по привычке воспринимает доброе дело за оказанную услугу и хочет расплатиться за нее сексом. И, осознав, что встретила на своем пути человека, который к ней совершенно искренен, барьер, выстроенный Эни вокруг себя, мыслимый ранее как жизненная необходимость, ломается: эмоции выплескиваются наружу в виде слез. Таким образом, Бейкеру удалось синтезировать социальный реализм с жанровыми формами, сделав иллюзию не только содержательным, но и структурным принципом своих фильмов. Перспектива дальнейшего развития жанрового и фестивального кинематографа представляется именно в подобного рода гибридных практиках, где границы между реализмом, фантазией и социальным высказыванием становятся размытыми.

Список источников

- Артюх — Артюх А. А. Новый Голливуд: новаторы и консерваторы. М.: Новое литературное обозрение, 2025. 365 с. ISBN978–5–4448–2672–0
- Беззубиков — Беззубиков А. О. Принцип анализа сюжета и фабулы в документальном фильме, построенном из новелл. На примере картины М. Главоггера «Слава блудницы» // Телекинет. 2024. N4(29). С. 25–30.
- Карцева 1964 — Карцева Е. Н. Сделано в Голливуде. М.: Искусство, 1964. 260 с.
- Карцева 1987 — Карцева Е. Н. Голливуд: контрасты 70-х: кинематограф и общественная жизнь США. М.: Искусство, 1987. 316 с.
- Кино Италии — Кино Италии: Неореализм (1939–1961). М.: Искусство, 1989. 431 с.
- Altman — Altman R. *Film/Genre*. London.: British Film Institute Publishing, 1999. 246 p.
- Bazin — Bazin A. *André Bazin and Italian neorealism* / ed. by Cardullo B. New York.: Continuum, 2011. 256 p.
- Bordwell — Bordwell D. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press, 2006. 310 p.
- King — Hensley-King R. *The New Hollywood cinema antihero: The findings of a macro study towards a nuanced definition of complex heroes*. Ghent, Belgium: Working Papers Film & TV Studies, CIMS-Centre for Cinema and Media Studies, Department of Communication Sciences, Ghent University, 2017. 55 p.
- Kolker — Kolker R. P. *A Cinema of Loneliness: Penn, Kubrick, Coppola, Scorsese, Altman*. 4th revised ed. Oxford.: Oxford University Press, 2011. 549 p.
- Macintosh — Macintosh P. Melancholy, respectability, and credibility in Sean Baker's *Tangerine* // *New Review of Film and Television Studies*. 2023. N21(2). 211–235 p.
- Pitassio — Pitassio F. *Neorealist Film Culture, 1945–1954: Rome, Open Cinema*. Amsterdam.: Amsterdam University Press, 2019. 384 p.

References

- Artiukh, A. A. *Novyi Gollywood: novatory i konservatory* [New Hollywood: Innovators and Conservatives]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2025. (in Russian)
- Bezzubikov, A. O. «Princip analiza syuzheta i fabuly v dokumental'nom fil'me, postroennom iz novell. Na primere kartiny M. Glavoggera „Slava bludnitsy“» [«The Principle of Plot and Fabula Analysis in a Documentary Film Built from Novellas. On the Example of M. Glavogger's Film „The Glory of the Harlot“»]. *Telekinet* [Telekinet], 2024, no. 4(29), pp. 25–30. (in Russian)
- Kartseva, E. N. *Sdelano v Gollivude* [Made in Hollywood]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1964. (in Russian)
- Kartseva, E. N. *Gollivud: kontrasty 70-kh: kinematograf i obshchestvennaya zhizn' SSHA* [Hollywood: Contrasts of the 70s: Cinema and Public Life in the USA]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1987. (in Russian)
- Kino Italii: Neorealizm (1939–1961)* [Italian Cinema: Neorealism (1939–1961)]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1989. (in Russian)
- Altman, R. *Film/Genre*. London: British Film Institute Publishing, 1999.
- Bazin, A. *André Bazin and Italian neorealism*. Ed. by B. Cardullo. New York: Continuum, 2011.
- Bordwell, D. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- Hensley-King, R. *The New Hollywood Cinema Antihero: The Findings of a Macro Study towards a Nuanced Definition of Complex Heroes*. Ghent, Belgium: Working Papers Film & TV Studies, CIMS — Centre for Cinema and Media Studies, Department of Communication Sciences, Ghent University, 2017.
- Kolker, R. P. *A Cinema of Loneliness: Penn, Kubrick, Coppola, Scorsese, Altman*. 4th rev. ed. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Macintosh, P. «Melancholy, Respectability, and Credibility in Sean Baker's *Tangerine*». *New Review of Film and Television Studies*, 2023, vol. 21, no. 2, pp. 211–235.
- Pitassio, F. *Neorealist Film Culture, 1945–1954: Rome, Open Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.

¹ Pomp J., Neon-Neo Realism, 2017, available at: <https://lareviewofbooks.org/article/neon-neo-realism/> (accessed: 03.11.2025).

UDC: 81'42:791.43(470+73):327.3
DOI: 10.24412/2618-9313-2025-231-23-29

‘The Voice of the Enemy’: Using Linguistic Means for Representing ‘Amerika’ in the Cold War Soviet Films

OLEG V. RIABOV, MARINA N. KULIKOVA

For citation

Riabov, O. V., Kulikova, M. N. ‘The Voice of the Enemy’: Using Linguistic Means for Representing ‘Amerika’ in the Cold War Soviet Films. *Telekinet*. no. 2(31), 2025, p. 23-29.

About the Contributors

Oleg Vyacheslavovich Riabov¹, Marina Nikolaevna Kulikova²

¹Doctor of Science (Philosophy), Professor, Leading Researcher in the Laboratory for Visual History, National Research University Higher School of Economics — St Petersburg, Russia

<https://orcid.org/0000-0002-5944-9668>

riabov1@inbox.ru

²Candidate of Science (Philology), Associate Professor in the Department of Foreign Languages for Journalism, Philology and Arts, St. Petersburg State University, Russia

<https://orcid.org/0000-0003-2501-9894>

kulikm@yandex.ru, m.kulikova@spbu.ru

Affiliation

¹National Research University Higher School of Economics — St Petersburg, 16, Soyuza Pechatnikov, St Petersburg, 190121, Russia.

¹Herzen State Pedagogical University of Russia, 48, Moika River Emb., St Petersburg, 191186, Russia.

²St. Petersburg State University, 7–9, Universitetskaya Embankment, St Petersburg, 199034, Russia.

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

Abstract

Using Soviet films released between 1948 and 1963, this article examines how linguistic means — including language competence, accent, pronunciation errors, and lexical choices — are employed to construct the cinematic Cold War dichotomy of ‘us’ and ‘them’. It argues that linguistic means are used to distinguish ‘us’ from external ‘them’, to construct images of internal ‘them’, and to rehumanise ‘them’ during the warming of Soviet Union–United States relations. Comparing Soviet films with American ones, the authors identify both common and distinct features in the use of linguistic means.

Keywords

Cold War, Soviet cinema, enemy image, image of the USA, ‘us and them’, linguistic means of stylisation, phonetic stylisation, contaminated speech of foreigners, accent

Financing

The study was funded by a grant from the Russian Science Foundation ‘The images of enemy in Cold War popular culture: their content, contemporary reception and usage in Russian and U.S. symbolic politics’ (project No 22–18–00305-II).

Article information

The article was submitted 02.10.2025; approved after reviewing 10.10.2025; accepted for publication 10.10.2025.



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.

«Вражий голос»: Использование лингвистических средств для репрезентаций Америки в советских фильмах Холодной войны

ОЛЕГ ВЯЧЕСЛАВОВИЧ РЯБОВ, МАРИНА НИКОЛАЕВНА КУЛИКОВА

Для цитирования

Рябов О. В., Куликова М. Н. «Вражий голос»: Использование лингвистических средств для репрезентаций Америки в советских фильмах Холодной войны // Телекинет. 2025. N 2(31). С. 23-29.

Сведения об авторах

Олег Вячеславович Рябов¹, Марина Николаевна Куликова²

¹доктор философских наук, профессор, ведущий научный сотрудник Лаборатории визуальной истории Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Санкт-Петербург, Россия

<https://orcid.org/0000-0002-5944-9668>

riabov1@inbox.ru

²кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков в сфере журналистики, филологии и искусств Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия.

<https://orcid.org/0000-0003-2501-9894>

kulikm@yandex.ru, m.kulikova@spbu.ru

Аффилиация

¹Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург, 190121, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Союза Печатников, д. 16.

¹Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 191186, Россия, Санкт-Петербург, наб. Реки Мойки, д. 48

²Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Российская Федерация, г. Санкт-Петербург, Университетская набережная, 7–9

Сведения об отсутствии конфликта интересов

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Аннотация

В статье на материале советских фильмов, вышедших на экраны в период с 1948 по 1963 гг., исследуется, как при помощи лингвистических средств (языковые компетенции, акцент, ошибки в произношении и выборе слов и др.) противопоставляются «свои» и «чужие» в рамках кинематографической Холодной войны. Показано, что лингвистические средства привлекаются для противопоставления «своих» и внешних «чужих», для конструирования образов внутренних «чужих», а также для регуманизации «чужих» в период потепления советско-американских отношений. Сравнивая советские фильмы с американскими, авторы выделяют как общие черты использования лингвистических средств, так и различные.

Ключевые слова

Холодная война, кинематограф СССР, образ врага, образ США, «свои и чужие», лингвистические средства стилизации, фонетическая стилизация, контаминированная речь иностранцев, акцент

Сведения о финансировании

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22–18–00305–П «Образы врага в массовой культуре холодной войны: содержание, современная рецепция и использование в символической политике России и США».

Информация о статье

Статья поступила в редакцию 02.10.2025; одобрена после рецензирования 10.10.2025; принята к публикации 10.10.2025.

From its earliest days, cinema has served as an effective means of constructing contrasts between ‘us’ and ‘them’ (see, for example, D. W. Griffith’s 1915 film *The Birth of a Nation*). With the advent of sound cinema, the imagological potential of film — that is, its capacity to construct images of ‘us’ and ‘them’ — has significantly expanded, particularly through the opposition of ‘our’ and ‘their’ languages.

Previous studies have shown that linguistic devices in cinema function as tools for producing symbolic boundaries and reinforcing social hierarchies (see, for example [Androustopoulos, 2012], [Bleichenbacher, 2012], [Lawless, 2014], [Planchenault, 2012], [Taavitsainen & Melchers, 1999], [Kashkarova [2024]]). In our earlier research on US cinema, we demonstrated that language was employed as one of the instruments of the cinematic Cold War and as a means of constructing the image of ‘enemy number one’. In such representations, the enemy was both visible and audible on screen [Kulikova & Riabov, 2023]. This article examines how linguistic means are used to construct the contrast between ‘us’ and ‘them’ in Soviet cinema. It analyses linguistic competence — when filmmakers give characters the ability to speak a foreign language — as well as accent, pronunciation errors, lexical choices, and substandard or distorted forms that imitate foreign speech.

First, we outline the methodological framework of the study. We then examine how linguistic means are used to construct the dichotomy of ‘us’ and external ‘them’. The following section focuses on the representation of internal ‘others’. This is followed by an analysis of the rehumanisation of ‘them’ during the warming of Soviet Union–United States relations. Finally, we compare our findings with data from US films, highlighting both similarities and differences in the use of linguistic means.

The sources comprise Soviet films released between 1946 and 1963. In total, around 60 films featuring American characters were released in the USSR during this period (see the filmography in Riabov et al., 2023)¹. Of particular interest are those in which Amer-

¹ Although some of these films refer only to an unnamed ‘Western country’, numerous indirect cues made it easy for Soviet viewers to identify the United States. This kind of ‘disguise’ was typically linked to the position of foreign policy departments, which were reluctant to escalate tensions with the United States unless absolutely necessary (see, for example, discussions of this issue during the Art Council meetings on *The Judgement of the Mad* (*Sud sumasshedshikh*, directed by Grigori Roshal, 1961) at Mosfilm: Transcript of the meeting of the Art Council on 15 March 1960 to discuss G Roshal’s literary screenplay *The Judgement of the Mad* [RGALI 2453/4/189: 1–11, 19] and Transcript of the meeting of the association’s Art Council to discuss G Roshal’s director’s screenplay *The Judgement of the Mad* [RGALI 2453/5/692: 2, 5]). It should be noted that this did not prevent audiences — including contemporary Russian viewers — from identifying Americans by a range of distinctive features [Riabova & Kleshchenko, 2024]. The film *The Boy from the Schooner ‘Columbus’* (*Yunga so shkhuyny Kolumb*, directed by Evgeniy Sherstobitov, 1963), also underwent a curious revision. In the director’s script, all references to the nationality of the spies and their handlers from the intelligence services were omitted. However, even this proved insufficient: the name of the main CIA agent, referred to in the script as ‘Fred’ [RGALI 2329/12/1381: 94], was removed from the final cut of the film, and he appeared simply as ‘Redbeard’. Notably, this did not prevent audiences — including contemporary Russian viewers — from identifying him as American, owing to a number of distinctive features, in particular his habit of putting his feet up on the table [Riabova & Kleshchenko, 2024].

icans speak English or broken Russian. We have identified only a few such films, including *The Court of Honor* (*Sud Chesti*, directed by Abram Room, 1948), *A Man Changes Skin* (*Chelovek menyaet kozhu*, directed by Rafail Perelshteyn, 1959), *Peace to Him Who Enters* (*Mir vkhodyashchemu*, directed by Aleksandr Alov and Vladimir Naumov, 1961), and *Hello, Children!* (*Zdravstvuyte, deti!*, directed by Mark Donskoy, 1962).

Methodology

Language reflects social relationships and shapes cognitive representations. Different linguistic means are therefore often deliberately used to construct particular versions of reality (see, for example, Fairclough, 1989; Culpeper, 2001). Crucially for this study, language functions as a means of drawing symbolic boundaries between social groups and reinforcing social hierarchies. Phillipson uses the term ‘linguicism’ to denote ‘ideologies, structures and practices which are used to legitimate, effectuate, and reproduce an unequal division of power and resources (both material and immaterial) between groups which are defined on the basis of language’ [Phillipson, 1992: 47].

Linguicism is a significant component of cinematic discourse which we understand — following Janis Androutsopoulos — as ‘the ensemble of film-as-text and processes of its production and consumption’ [Androutsopoulos, 2012: 140]. Consequently, anything said in the film might be used as a stylistic device with a certain purpose to produce and reveal the ideological message of the film. Androutsopoulos points out that linguistic heterogeneity and stylisation are of great importance for cinematic discourse [Androutsopoulos, 2012: 139].

In analysing the Hollywood cinema, Bleichenbacher notes that ‘movies pervaded by linguistic ideologies can be expected to portray speakers of languages other than English as more negative, and also to downplay the use of languages other than English’ [Bleichenbacher, 2012: 157–158]. He assumes that ‘a lot of non-English dialogue typically serves to make the respective L1 speakers more negatively salient’ [Bleichenbacher, 2012: 150]. Characters who use non-standard speech more have lower status. These linguistic means are therefore used to indicate the status of the character, its character features or regional differences¹.

Among stylistic resources that are employed as linguistic means are accent, jargon, dialects, code-switching, and non-standard varieties to name just a few. Phonetic means play a particularly important role in the portrayal of foreign speech: even when utterances are grammatically and lexically correct, it is often the accent that reveals the speaker’s otherness². This may be manifested at both the phonetic and prosodic levels: in the former case, individual sounds may be mispronounced, while in the latter case, intonation patterns may be distorted, with stress incorrectly placed within phrases. Such deviations serve as markers of non-standard speech in contrast to the linguistic norm. Accordingly, the dichotomy between ‘standard’ and ‘non-standard’ speech is realised, contributing to the broader dichotomy of ‘us’ versus ‘them’ and supporting the promotion of a particular ideological perspective through language in cinema.

Thus, linguistic strategies for constructing cinematic images operate across all linguistic levels — phonetic, grammatical, and lexical. These devices serve to indicate inclusion in or exclusion from the category of ‘us’ or ‘them’, attributing either positive or negative characteristics to characters accordingly.

One of the first attempts to investigate the importance of language to promulgate the certain ideology in regards to cinematic Cold War has been made by Katerina Lawless in her article about James Bond films shot in 1962–2012, which created the image of the USSR [Lawless, 2014]. Her article generated a scholarly discussion [Vartanova, 2014]; [Ono, 2014]. However, the reviewers note her timely research and the necessity to continue investigating this subject. One promising area of research in this field is the study of Soviet cinema, particularly given the growing recognition of the importance of comparative approaches to the ‘cultural Cold War’ [Shorten, 2018; Riabov et al., 2023].

‘Us’ and external ‘them’

Since the earliest centuries of human existence, language has served as the most important ethnically distinctive feature, marking the boundary between two communities: ‘us’ and ‘them’. The category of ‘them’ represented a social space in which individuals had no protection, and a foreign language was therefore perceived as a sign of danger.

Foreign languages were also employed in Cold War films to evoke a sense of threat. In US cinema, this function was fulfilled by Russian speech or Cyrillic inscriptions³. In the USSR, it was primarily the German language that served this purpose in films about World War II. Less frequently, English also operated as a sign of danger in the sources we examined. For example, in *The Boy from the Schooner ‘Columbus’*, the inscription ‘CAIMAN’ on the side of a ship carrying CIA agents and armed thugs — about to attack a Soviet schooner — reinforces the sense of alarm.

Denying ‘outsiders’ the ability to speak (or to speak the ‘correct’ language) is a common feature of dehumanising practices. Accents and speech errors are also used to mark the boundary between ‘us’ and ‘them’, and to distinguish the ‘other’⁴.

Linguistic means may serve to construct grotesque typification, particularly when various types of speech irregularities are exaggerated — including phonetic, morphological, and syntactic errors, incorrect word combinations, and calques from the character’s native language. These devices may also be employed selectively. In the film *Silvery Dust* (*Serebristaya pyl*, directed by Abram Room, 1953), the German character Dr Kurt Schneider only once uses syntactic calquing from German grammatical structure: ‘Доктор Джонс, я можно являться, когда хотеть.’ In the following sentence, he reveals his nationality: ‘От меланхолии мы, немцы, уже избавились.’ When asked, ‘В каком чине вы были в германской армии?’, he replies, ‘Полковник специальной службы.’ This scene lasts only a few seconds, but the enemy image is clearly conveyed, particularly given that the film was made shortly after the end of World War II. Here, the viewer hears syntactic errors in the speech of a German who appears to be an ex-SS colonel. At the same time, the symbolic Nazification of ‘enemy number one’ — that is, the attribution to them of secret ties with the Nazis during World War II, of collaboration with former Hitlerites after its end, and of parallels in their pursuit of global domination — played a

¹ According to Taavitsainen & Melchers, ‘it is mostly the low and the rural that are presented as speakers of non-standard; humorous parts are attributed to minor characters and non-standard language to side episodes [Taavitsainen & Melchers, 1999: 13].

² Based on the qualitative and quantitative analyses, Lippi-Green comes to a conclusion that ‘the negative characters are the largest group among those who speak English with a foreign (L2) accent’ [Lippi-Green, 1997: 159].

³ It is also worth noting the use of Russian-language inscriptions and flawed English speech attributed to Soviet characters in Cold War-era comics and video games [Kulikova & Sputniskai, 2024; Belov, 2024].

⁴ In the Hollywood film *Never Let Me Go* (directed by Delmer Daves, 1953), for instance, the positive characters — the protagonist, a Soviet ballerina who is in love with an American journalist, and her friend, a translator and teacher of English — speak English with only slight accents. Their [r] sounds are not exaggerated, their [h] sounds are softened, and their intonation closely resembles that of native speakers. In contrast, the negative characters, such as the state security officers, speak with a pronounced Russian accent, which serves as a deliberate grotesque characterisation of the enemy [Kulikova & Riabov, 2023].

crucial role in both Soviet and US Cold War rhetoric from the mid-1940s onwards. Drawing parallels with Hitler served to facilitate the transformation of the image of a former ally into that of an enemy [Riabov et al., 2023].

Just as Soviet characters in US films became more proficient in English as they embraced American values and renounced their communist beliefs [Kulikova & Riabov, 2023], so too did American characters in Soviet cinema improve their Russian language skills when they came closer to the Soviet people in terms of political beliefs and values. The film *A Man Changes Skin* tells the story of the construction of the Vakhsh Canal during the first Five-Year Plan. Jim Clark, an engineer from the United States, is among those who become inspired by the ideas of socialist transformation during the construction process and thus ‘changes his skin’. He meets Komsomol member Masha Polozova and goes on to establish a happy Soviet-American family. This process of Sovietisation is achieved, among other things, through linguistic means — Clark changes not only his ‘skin’, but also his language. His Russian improves as a result of immersion in the appropriate linguistic environment, whereas another American character, who is portrayed as hostile to the idea of socialist transformation, does not learn Russian.

Another telling episode features the characters discussing an anonymous threat they have discovered. When one of them points out that the words ‘1 May’ are written in Latin script, this is immediately taken as evidence that the author is not local, since Latin script is not taught in local primary schools. Within the logic of the film, knowledge of the Cyrillic alphabet is assumed as standard; the use of the Latin alphabet is therefore read as a marker of external influence, espionage, or subversion. A similar reasoning applies to the second element of the threat: the use of an incorrect symbolic sign. Instead of the traditional image of a severed head — aligned with local conceptions of punishment — the author uses a skull. The characters explicitly remark that the sign is ‘done wrong’, ‘with the wrong signs’. The outsider has misread the cultural code, substituting symbols without knowing their precise meaning. In this way, the film uses the incorrect symbol as further evidence of foreign interference. The scene thus serves a powerful propaganda function: the stranger is defined not by ethnicity or social class, but through linguistic and graphic deviation. Writing in Latin script is as revealing as a foreign accent or the misuse of cultural symbols. A strict boundary is constructed: ‘we’ are those who write ‘correctly’, who possess the legitimate code and understand local meanings; ‘they’ betray themselves through linguistic and semiotic errors.

At the same time, different levels of linguistic competence serve different narrative functions. In one of the first Soviet films of the cinematic Cold War, *The Court of Honor*, the biochemist Sergey Losev publishes an article in the United States presenting the findings of research carried out by a Soviet scientific team on matters related to military security. He also submits a manuscript of his monograph to an American publishing house. Initially, his supervisor and co-author, Aleksei Dobrotvorskii, displays political short-sightedness by failing to recognise Losev’s obsequiousness. Justice is ultimately served thanks to the efforts of the communists from the Institute of Experimental Medicine. The film features three American characters: secret service agents Wood and Wilby (both posing as scientists), and the eminent scientist Carter. Carter is portrayed as naive and harmless, and his complete lack of Russian language skills is presented as a positive trait. In contrast, Wood and Wilby speak Russian fluently — significantly, the latter goes to great lengths to conceal his knowledge of the language. Thus, in the film, knowledge of Russian among foreigners is depicted as a negative attribute, associated with enemy infiltration and used as a means to pursue subversive or criminal goals¹.

‘Us’ and internal ‘them’

One function of the image of the external enemy is its use in the struggle against political opponents and ideological adversaries within the country. The legitimisation of power and the existing socio-political order is linked to the portrayal of the ruling elite as reliable protectors, while the opposition is depicted as internal ‘them’ and accomplices of the external enemy. The image of internal ‘them’ was constructed through the use of various discourses: political othering was reinforced by ethnic, religious, gendered, civilisational and other forms of othering. Linguistic means were also among the resources used for this purpose. In Hollywood films, for example, enemy agents steal military secrets (e.g. *Kiss Me Deadly*, directed by Robert Aldrich, 1955), seek to provoke unrest in American society and stir up interclass and interracial conflicts (*The Red Menace*, directed by R G Springsteen, 1949), and plot to seize power in the United States (*The Manchurian Candidate*, directed by John Frankenheimer, 1962). In *The Red Menace*, American communists are primarily portrayed as ethnic ‘others’. This is reflected in their surnames: among the members of the Communist Party of the United States in *The Red Menace* are Nina Petrovka, Yvonne Kraus and Henry Solomon. Meanwhile, the ‘100% American’ characters are predominantly white Anglo-Saxon Protestants. To underscore this ethnic alienation and mark the internal enemy, Cold War cinema also employed linguistic means [Kulikova & Riabov, 2023].

During the Cold War, Soviet cinema did not employ ethnicity to label internal ‘others’. Instead, the emphasis on ethnic differences was intended to highlight the country’s multinational character as its advantage and the friendship of peoples in the USSR. Many protagonists, for example, speak Russian with an accent. Internal ‘them’ were othered politically by being portrayed as sympathetic to the American way of life or the culture of ‘enemy number one’. The stilyagi were a favourite target of film satire, and Soviet cinema devoted several films to mocking them [Riabov et al., 2023]. At the same time, it was emphasised that admiration for a foreign way of life was far from harmless; in *The ‘Variegateds’ Case* (*Delo Pystrykh*, directed by Nikolai Dostal, 1958), for example, the stilyagi appear as accomplices of a spy.

The film novella *Foreigners* (*Inostrantsy*, directed by Eduard Zmoyro, 1961) satirises the stilyagi’s boundless admiration for all things foreign. This admiration makes them the victims of a prank organised by a Soviet journalist who pretends to be a wealthy American named Frank in order to write a satirical article exposing their morals. The stilyagi uncritically agree with all of the ‘correspondent’s’ opinions; they cannot even entertain the notion that the United States might be in any way inferior to the USSR. A toy ape decorating the flat of the main character, the stilyaga ‘George’ Volobuev, appears repeatedly in the film. Accusations of ‘aping around’ (*обезьянничанье* in Russian)—that is, of blindly copying the West, especially the USA, by internal ‘them’—were a key theme in Soviet propaganda. This idea is most clearly expressed in the short film *Intermedia*, part of the 1963 film anthology *The Big Fitol* (*Bolshoi Fitol*, 1963), in which a chimpanzee takes on the role of an abstract artist. Accompanied by three other apes performing a jazz composition, the chimpanzee ‘paints’ a series of masterpieces. The script describes the scene as follows: ‘The chimpanzee-artist is dressed in a stilyagi shirt. What do we see? A toadstool, a goldfish, and all the other trappings of a stilyagi outfit.’ Music plays

¹ Perhaps the most striking episode in Soviet Cold War cinema that reflects a negative attitude towards knowledge of the Russian language appears in the film *Liberation* (*Osvobozhdenie*, directed by Yuri Ozerov, 1968). After being wounded in the Battle of Kursk, Major Maximov is taken prisoner. He responds indifferently to the Germans’ questions, but when he hears flawless Russian spoken by someone who appears to be an ethnic German who had lived in the USSR before the war, his reaction changes dramatically: ‘Russian?! You know Russian?!’

continuously in the background — it is ‘chimpanzee jazz’. Each ape is given a name: the pianist is Bombi, the drummer is Chika, and the saxophonist is Mika’ [RGALI 2911/1/153:86].

As we can see, this element of aping around is highlighted through linguistic means. In stereotypically American fashion, the so-called ‘foreigners’ also refer to themselves using ‘foreign’ names such as ‘George’ and ‘Mary’. The image of ‘George’s’ mother, whom he refers to as ‘*mázer*’ (the transliteration of the English word ‘mother’) and who is another representative of this ‘inner America’, is intended to show that such adoration is not limited to young ‘freeloaders’, but is also characteristic of their parents. She is another representative of this ‘inner America’. ‘How far behind we are!’ she exclaims, also attempting to speak like a foreigner.

It is telling that the pseudo-American ‘Frank’ — the exemplary Soviet citizen — speaks excellent English. In *Encounter at the Elbe* (*Vstrecha na Elbe*, directed by Grigori Aleksandrov, 1949), the protagonist, the exemplary Major Nikita Kuzmin, also learns English¹. In *The Court of Honor*, one of the most uncompromising post-war films in its criticism of ‘Kowtowing to the West’, Soviet scientists speak and read English. In *Hello, Children!*, Soviet schoolchildren communicate in English with their peers from other countries. Thus, knowledge of the language of ‘enemy number one’ does not necessarily carry negative connotations in relation to the protagonist. This is not surprising, as Soviet anti-Americanism was class-based rather than national or cultural in nature. It was rooted in the idea of two Americas: in addition to the ‘reactionary’ Americans of the ‘First America’, there are also ‘progressive’ Americans of the ‘Second America’: communists, members of the working class, peace activists, Afro-Americans, and ‘ordinary people’ [Riabov et al., 2023].

Rehumanisation of ‘them’

As Soviet Union–United States relations began to thaw in the second half of the 1950s, the portrayal of the United States in Soviet cinema underwent noticeable change. Notably, both Soviet and American films of the 1940s and 1950s had employed dehumanisation techniques to construct enemy images. Such techniques involve denying members of an outgroup the right to be regarded as part of the human race. In propaganda, they are employed to eliminate feelings of pity towards the enemy, thereby legitimising their killing if deemed necessary. The dismantling of such representations is best captured by the concept of rehumanisation — the process of restoring the human status of ‘them’.

Work began in the early 1960s on the American film *The Russians Are Coming, the Russians Are Coming* (directed by Norman Jewison), which was eventually released in 1966. The film serves as a prime example of the rehumanisation of Soviet characters. The plot centres on a Soviet submarine, *Sprut* (*Octopus*), which runs aground near an island off the north-eastern coast of the United States. Part of the crew goes ashore to find a motor launch and refloat the vessel before it is discovered by American forces. Following a series of comic and dramatic incidents that nearly escalate into an armed clash between the sailors and the islanders, mutual understanding is achieved, friendships are formed, and the submarine is able to depart peacefully. The film conveys a clear message: Russians are also human beings — people with whom it is both possible and necessary to negotiate the terms of peaceful coexistence, and who share the same fundamental values as US citizens (for a detailed analysis, see Shaw 2010). How is this rehumanisation achieved linguistically? Firstly, the Soviet sailors are given the ability to speak English. In their conversations with Americans, they consistently try to behave politely, using formulaic language and fixed verbal expressions. A notable plot line of the film, contributing to the rehumanisation of Soviet people images, is a love story line that develops between the youngest sailor Alexei Kolchin and Alison Palmer. Kolchin speaks a mixture of Russian and English, which betrays his excitement: ‘*In Union of Soviet, when I am only young boy, many are saying, Americanski are bad people, they will attack Russia. So all mistrust American. But I think that I do not mistrust American... not really sincerely. I wish not to hate... anybody!*’. This example clearly shows that contaminated speech is implemented at different levels of the language. There are grammatical errors in speech (absence of articles, incorrect use of tenses), phonetic errors (rolling [r]), morphological errors. However, he is so sincere in his statements that the audience, of course, have a liking for him. Linguistic means thus help to create an image of otherness. At the same time, the very possibility of communication shows that even linguistic errors cannot impede mutual understanding if representatives of the two superpowers show goodwill [Kulikova & Riabov, 2023: 729].

Let us now turn to Soviet cinema and examine the specific features of Soviet-style dehumanisation of ‘enemy number one’. In the Soviet culture of the 1940s–1950s, dehumanisation of ‘enemy number one’ was based on the class principle; only socially and ideologically alien Americans were its target. ‘Progressive’ Americans on screen were endowed with all the attributes of humanity: intelligence, creativity, morality, emotional depth, compassion, and the capacity for love, friendship, and camaraderie. However, this humanity was, firstly, contingent on their belonging to a particular social group, their sympathy for the USSR and support for its policies, and their communist or left-wing convictions. Secondly, these ‘progressive Americans’ were symbolically Sovietised: their defining trait was their resemblance to Soviet citizens. In other words, only one version of humanity was acknowledged — modelled on the ideal of the new Soviet person. The closer a character came to this model, the more fully they conformed to the canon of what it meant to be human. Thus, Soviet-style rehumanisation implied that one could be different from a Soviet person and still be considered human. By contrast, contemporary representations of American characters in Soviet film began to detach the notion of humanity from political alignment. Americans portrayed as socially or ideologically alien — who neither supported communist ideals nor admired Soviet policy — could nonetheless be depicted sympathetically [Riabov, 2024].

Let us consider how linguistic means are used to convey these themes in the film *Peace to Him Who Enters*. One of the central characters is an American military driver who assists Soviet soldiers in taking a pregnant German woman to hospital during the final days of the war, in May 1945. The directors made his image — apparently, intentionally — different from exemplary Soviet images: The interior of his *Studebaker* is decorated with pictures of pin-up girls — a symbol, in Soviet mass media, of the vulgarity of American culture. When the Soviet soldiers begin dancing in celebration of Germany’s surrender, the American joins in with a movement resembling the twist — another emblem of the moral decline of bourgeois culture. The most striking difference, however, lies in their manner of speech. The driver does not understand any word in Russian. He speaks only English, and his speech is left untranslated into Russian. Neither the Soviet nor the American military personnel understand the other’s language, yet they manage to understand each other — because the issues they discuss are of fundamental importance to both sides.

¹ It is telling that, in the film, Kuzmin himself declares: ‘We love America. We love this country of brave and honest people — the land of Jack London, Mark Twain, Whitman, Edison and Roosevelt. We love and respect the American people.’

The episodes featuring the American driver construct a multi-layered model of linguistic ideology, in which speech intonation, accent, efforts at mutual understanding, and physical expression serve to delineate boundaries between the Soviet and American allies. When the American first appears on screen, acoustic asymmetry is foregrounded: his speech is loud, growling and aggressive, sharply contrasting with the soft, measured, and intonationally restrained manner of Junior Lieutenant Ivlev. This sets up an ideological opposition — English speech connotes pressure and superficial expressiveness, while Russian speech is associated with responsibility, moral self-control, and semantic depth. However, when the driver realises that he is speaking to a Russian officer, his intonation shifts: the initial shouts of ‘Let me alone’ vanish, replaced by a more even and almost friendly tone, free from aggression. This transformation suggests that ‘American loudness’ is not a sign of hostility, but rather a cultural characteristic that can be moderated in situations of mutual respect.

These cultural differences do not prevent the American driver from being a reliable ally and a courageous soldier. What matters most is that he shares the core values for which the Soviet soldiers are fighting. Like them, he believes that a pregnant German woman must be taken to hospital, even at the risk of his own life in the final days of the war. He also believes that a newborn child is a human being who must be saved at all costs.

Conclusion

In conclusion, Soviet cinema employed a range of linguistic strategies to construct representations of ‘us’ and ‘them’ during the cinematic Cold War. These included language proficiency, accent, pronunciation errors, and errors in lexical choices.

Both Soviet and American films recognised language as a significant ethno-distinctive marker and a key personal attribute. In both cases, the language of ‘them’ was often depicted as a sign of danger, with political otherness — whether external or internal — reflected in patterns of speech. During periods of warming Soviet Union–United States relations, however, the rehumanisation of ‘them’ was also facilitated through linguistic means, such as portraying them as linguistically competent and showing that language differences do not necessarily hinder mutual understanding when there is goodwill and a desire for cooperation.

The most striking difference between Soviet and American cinema lies in the portrayal of each other’s languages: hostility towards the English language is far less prevalent in Soviet films than hostility towards Russian in American productions. While Russian in Hollywood films is typically used to create a sense of threat or anxiety, English appears in a far broader range of contexts in Soviet cinema. This relatively positive attitude towards English stemmed from the fact that it was not associated solely with ‘enemy number one’. English also functioned as a language of international communication — in diplomacy, science, and culture — and was part of the Soviet education system. This difference in linguistic portrayal also reflects broader differences in how the Cold War was conceptualised. From the Soviet perspective, the conflict was rooted primarily in class struggle, rather than national or cultural antagonism. In keeping with the idea of ‘two Americas’, Soviet audiences could watch scenes of American peace activists demonstrating in New York — such as those shown in the final scenes of *Secret Mission* (*Sekretnaya missiya*, directed by Mikhail Romm, 1950)—under the banner ‘Long live peace!’.

Archival sources

Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), fonds 2453, 2329, and 2911. Listed with number of fond, inventory, document number, followed by sheet numbers.

References

- Androutsopoulos, J. Introduction: Language and Society in Cinematic Discourse. *Multilingua*, vol. 31, no. 2, 2012, pp. 139–154.
- Androutsopoulos, J. Repertoires, Characters and Scenes: Sociolinguistic Difference in Turkish German Comedy. *Multilingua*, vol. 31, no. 3, 2012, pp. 301–326.
- Belov, S. I. “Vrag interaktivnyi”: Amerikanskii Videoigry 1980-kh gg. kak Resurs Pozitsionirovaniia “Sovetskogo Chuzhogo” [‘Interactive Enemy’: American Video Games of the 1980s as a Positioning Resource of the ‘Soviet Alien’]. *Istoriya*, no. 2, 2024. DOI: 10.18254/S207987840030742–5. (in Russian)
- Bleichenbacher, L. *Multilingualism in the Movies: Hollywood Characters and Their Language Choices*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2008, 236 p.
- Bleichenbacher, L. Linguicism in Hollywood Movies? Representations of, and Audience Reactions to Multilingualism in Mainstream Movie Dialogues. *Multilingua*, vol. 31, no. 2, 2012, pp. 155–176.
- Culpeper, J. *Language and Characterisation: People in Plays and Other Texts*. Harlow: Pearson Education, 2001, 327 p.
- Cutting, J. *Pragmatics and Discourse*. London: Routledge, 2002, 187 p.
- Fairclough, N. *Language and Power*. London: Longman, 1989, 226 p.
- Kashkarova, P. Degree of Foreign Accent and Contrastive Characterization: A Study of Russian Characters in American Films. *Journal of Language and Politics*, 2024. DOI: 10.1075/jlp.23057.kas.
- Kulikova, M. N., and O. V. Riabov. Linguistic Means of Constructing “Enemy Number One” in the US Cold War Cinema. *Vestnik RUDN. Seriya: Teoriia iazyka. Semiotika. Semantika*, vol. 14, no. 3, 2023, pp. 719–731. DOI: 10.22363/2313–2299–2023–14–3–719–731.
- Kulikova, M. N., and Sputnitskaia, N. Iu. Rezentatsii Russkoi Zhenshchiny v Komiksakh SShA 1950-kh gg.: Sintez Lingvisticheskikh i Kinematograficheskikh Priemov [Representations of Russian Women in US Comics of the 1950s: Synthesis of Linguistic and Cinematographic Techniques]. In: *Imagiologiya Kholodnoi Voyny: “Svoi” i “Chuzhie” v Massovoi Kul'ture SSSR i SShA*. Saint Petersburg: RGPU im. A. I. Gertsena Publ., 2024, pp. 82–88. (in Russian)
- Lawless, K. Constructing the “Other”: Construction of Russian Identity in the Discourse of James Bond Films. *Journal of Multicultural Discourses*, vol. 9, no. 2, 2014, pp. 79–97. DOI: 10.1080/17447143.2014.894517.
- Lippi-Green, R. *English with an Accent: Language, Ideology, and Discrimination in the United States*. London and New York: Routledge, 1997, 286 p.
- Ono, K. A. Response to “Constructing the ‘Other’”. *Journal of Multicultural Discourses*, vol. 9, no. 3, 2014, pp. 265–268. DOI: 10.1080/17447143.2014.946420.

- Phillipson, R. *Linguistic Imperialism*. Oxford: Oxford University Press, 1992, 365 p.
- Planchenault, G. Multilingualism in the Movies: Hollywood Characters and Their Language Choices. *Sociolinguistic Studies*, vol. 4, no. 3, 2012, pp. 681–685.
- Riabov, O. V. Gendering the American Enemy in Early Cold War Soviet Films (1946–1953). *Journal of Cold War Studies*, vol. 19, no. 1, 2017, pp. 193–219.
- Riabov, O. V. The Enemy with Human Face? Rehumanization of the Images of Americans in the Soviet Thaw Cinema. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 4: Istorii. Regionovedenie. Mezhdunarodnye otnosheniia*, no. 1, 2024, pp. 6–15.
- Riabov, O. V., Belov, S. I., Davydova, O. S. et al. *Vrag Nomer Odin v Simvolicheskoi Politike Kinematografii SSSR i SShA Perioda Kholodnoi Voiny* [Enemy Number One in the Symbolic Politics of Cinematography of the USSR and the United States of America During the Cold War]. Moscow: Aspekt Press Publ., 2023, 398 p. (in Russian)
- Riabova, T. B., and Kleshchenko, L. L. Kinogeroi Kholodnoi Voiny v Sotsialnykh Predstavleniiakh Sovremennykh Rossiian i Amerikantsev [Cold War Film Heroes in the Social Representations of Contemporary Russians and Americans]. In: *Imagiologiya Kholodnoi Voiny: "Svoi" i "Chuzhie"* [Imagology of the Cold War: 'Us' and 'Them']. St Petersburg: RGPU im. A. I. Gertsena Publ., 2024, pp. 229–235. (in Russian)
- Shaw, T. *Hollywood's Cold War*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, 352 p.
- Shaw, T. The Russians Are Coming, The Russians Are Coming (1966): Reconsidering Hollywood's Cold War "Turn" of the 1960s. *Film History*, vol. 22, no. 2, 2010, pp. 238–240.
- Shorten, R. The Cold War as Comparative Political Thought. *Cold War History*, vol. 18, no. 4, 2018, pp. 385–408.
- Taavitsainen, I., and G. Melchers. Writing in Nonstandard English: Introduction. In: *Writing in Nonstandard English*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1999, pp. 1–26.
- Vartanova, E. Constructing Ourselves through Constructing Others. *Journal of Multicultural Discourses*, vol. 9, no. 2, 2014, pp. 98–103. DOI: 10.1080/17447143.2014.923434.

Научная статья

УДК: 821.111

DOI: 10.24412/2618-9313-2025-231-30-34

Эльфы и постапокалипсис: визуальные образы и их прочтение в свете читательских ожиданий и смены жанра в трилогии Дж. Аберкромби «Море осколков»

ЕЛИЗАВЕТА АНДРЕЕВНА ИВАНОВА

Для цитирования

Иванова Е. А. Эльфы и постапокалипсис: визуальные образы и их прочтение в свете читательских ожиданий и смены жанра в трилогии Дж. Аберкромби «Море осколков» // Телекинет. 2025. N 2(31). С. 30-34.

Сведения об авторе

Елизавета Андреевна Иванова, кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Саратов, Россия.

<https://orcid.org/0000-0002-8861-4925>

elivan1988@gmail.com

Аффилиация

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 410012, Россия, Саратов, просп. им. Столыпина А. П., 1.

Сведения об отсутствии конфликта интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Аннотация

Джо Аберкромби известен в первую очередь серией романов в поджанре grimdark фэнтези, начинающейся с трилогии «Первый закон» (2006–2008). Одной из отличительных черт этой серии является постоянная игра с жанровыми штампами и смешение жанров (фэнтези, вестерн, криминальный роман, исторический роман). Предназначенная для более молодой аудитории трилогия «Море осколков» (2014–2015) долгое время кажется, напротив, остающейся в рамках смягченного grimdark фэнтези, но события второго тома переворачивают представление читателя о мире, превращая его в постапокалиптический. На протяжении всей трилогии многократно упоминается погибшая цивилизация эльфов. При описании оставшихся от нее артефактов упоминаются необычный «эльфийский металл», странная изогнутая форма, изумительное сияние и сверкающие камни. Все эти характеристики вполне укладываются в стандартные представления читателей о культуре фэнтезийных эльфов, опирающиеся на образы искусства кельтов, прерафаэлитов и эпохи ар-нуво, и поэтому вписываются в восприятие мира «Моря осколков» как типичного фэнтезийного мира. Но в конце трилогии «эльфийские посохи» оказываются огнестрельным оружием, а другие артефакты — различными современными устройствами. Такой сюжетный поворот заставляет читателя переосмыслить все узнанное об этом мире, его прошлом и будущем и по-новому соотнести себя с событиями трилогии.

Ключевые слова

фэнтези, постапокалипсис, читательские ожидания, Джо Аберкромби, жанр

Информация о статье

Статья поступила в редакцию 26.04.2025; одобрена после рецензирования 10.06.2025; принята к публикации 13.09.2025.



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.

Elves and the Post-Apocalypse: Visual Imagery and its Interpretation in the Light of Reader Expectations and Genre Shifts in Joe Abercrombie's Shattered Sea Trilogy

ELIZAVETA A. IVANOVA

For citation

Ivanova, E. A. Elves and the Post-Apocalypse: Visual Imagery and its Interpretation in the Light of Reader Expectations and Genre Shifts in Joe Abercrombie's Shattered Sea Trilogy. *Telekinet.* no. 2(31), 2025, p. 30-34.

About the contributor

Elizaveta Andreevna Ivanova, Candidate of Science (Philology), Associate Professor of the Department of Humanitarian Disciplines, Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov, Saratov, Russia.

<https://orcid.org/0000-0002-8861-4925>

elivan1988@gmail.com

Affiliation

Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov, 1, Stolypina Ave., Saratov, 410012, Russian Federation

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author.

Abstract

Joe Abercrombie is best known for his series of novels in the grimdark fantasy subgenre, beginning with *The First Law Trilogy* (2006–2008). One of the distinctive features of this series is the constant play with genre clichés and the mixing of genres (fantasy, western, crime novel, historical novel). The *Shattered Sea* trilogy (2014–2015), aimed at a younger audience, seems, on the contrary, to remain for a long time within the framework of a softened grimdark fantasy, but the events in the second volume turn upside down the reader's understanding of the world, making it post-apocalyptic. Throughout the trilogy, the lost elven civilization is mentioned repeatedly. The artifacts left behind are described as unusual “elven metal,” a strange, curved shape, a stunning glow, and glittering stones. All of these characteristics fit well with the reader's standard ideas about fantasy elven culture, based on images of Celtic, Pre-Raphaelite, and Art Nouveau, and therefore fit into the perception of the world of *Shattered Sea* as a typical fantasy world. But at the end of the trilogy, the “elven staves” turn out to be firearms, and the other artifacts are various modern devices. This plot twist makes the reader rethink everything they have learned about this world, its past and future, and to relate to the events of the trilogy in a new way.

Keywords

fantasy, post-apocalypse, reader expectations, Joe Abercrombie, genre

Article information

The article was submitted 26.04.2025; approved after reviewing 10.06.2025; accepted for publication 13.09.2025.

Дж. Аберкромби считается одним из наиболее выдающихся представителей направления *grimdark fantasy* [Cheyne, с. 124–133; Polack, с. 77–97] и известен в первую очередь как автор серии книг, посвященных так называемому миру Первого закона. На данный момент это девять романов, шесть из которых объединены в две трилогии, и два сборника рассказов. Читатели и критики ценят в его произведениях увлекательные сюжеты и сложных противоречивых персонажей. Но отдельного внимания заслуживает постмодернистская игра Аберкромби с клише и конвенциями жанров, которую он умело использует для создания как юмористической разрядки, так и драматического эффекта. В трилогии «Первый закон» писатель обыгрывает и переосмысляет типичные сюжетные ходы и стандартных персонажей традиционного подражающего Толкину фэнтези. В следующих романах он экспериментирует, скрещивая фэнтези с другими популярными жанрами: в «Лучше подавать холодным» — с гангстерским романом и историей мести, в «Героях» — с военной прозой, в «Красной стране» — с вестерном. Вторая трилогия серии — «Эпоха безумия» — соединяет фэнтези с историческим романом.

Не связанная с миром «Первого закона» трилогия «Море осколков», называемая еще «Полутрилогией», на первый взгляд производит впечатление возвращения автора к опыту его предыдущих книг, но теперь в форме *young adult* литературы. Здесь снова обыгрываются отдельные типичные элементы произведений фэнтези (например, сюжетная линия первой книги, связанная с бродягой, который оказывается законным королем). А в целом сюжет представляет собой историю мести. Главный герой первого тома — принц-подросток Ярве — внезапно становится королем после гибели отца и старшего брата, а затем продан в рабство захватившим трон дядей. Он приносит клятву отомстить убийцам своего отца, и это кладет начало многолетней ожесточенной борьбе за власть, выходящей далеко за пределы его собственного королевства Гетланд.

Это одно из множества небольших государств, расположенных по берегам Моря Осколков. На гегемонию над которым претендует Верховный король, насаждающий веру в Единого бога вместо традиционного многобожия. Главными божествами местного пантеона выступают Отец-Мир и Мать-Война. В качестве исторического прототипа, лежащего в основе изображения общества в «Полутрилогии», можно рассматривать эпоху викингов. Главным мужским делом здесь считается война, главным способом обогащения — разбойничьи военные походы вдоль морских берегов. В то время как женщины занимаются хозяйством. Море Осколков называется так в память о некоей глобальной катастрофе, в незапамятные времена расколовшей мир и самого Бога. Вызвана она была гордыней и технологиями исчезнувшей расы эльфов. Все, что осталось от них, — руины городов, которые считаются проклятыми, поскольку побывавшие там обычно вскоре заболевают и умирают.

Сохранившиеся эльфийские артефакты ценятся как редчайшие сокровища и считаются подарком, достойным королей. Вот описания первых из встречающихся в тексте предметов эльфийского происхождения: посох — «заостренный прут из эльфийского металла, с поверхностью, покрытой выпуклостями и впадинками» [Аберкромби, 2018, с. 7]; трон — «пережиток эльфийских времен, со дней до Сокрушения Божия — откованный в неизвестном горниле из цельного слитка черного металла, невероятно изящный и невероятно крепкий...» [Аберкромби, 2018, с. 23]; эльфийские запястья — «...талисманы несслыханной старины и ценности со вставками-символами, значение которых кануло в пучину времен — пылали золотом, стеклом и сталью» [Аберкромби, 2018, с. 60]; эльфийская скрижаль — «на зеленой, с замысловатым золоченым узором, пластинке горели черные самоцветы и пестрели малопонятные знаки» [Аберкромби, 2018, с. 112].

Эльфы как одна из фантастических рас, часто более древняя и более культурно развитая, чем человеческая, стали одним из важных элементов фэнтези-миров с момента публикации произведений Дж. Р.Р. Толкина. Средневековая эстетика его книг и представление об эльфах как об искусных мастерах, с одной стороны, и народе, живущем в тесной связи с окружающими их фантастическими ландшафтами, с другой, повлияло на все последующие изображения эльфийской культуры в книгах других авторов, на иллюстрациях, в настольных ролевых играх, таких как «Dungeons & Dragons», и многочисленных видеоиграх, использующих эльфов как одну из игровых рас. Несмотря на различные предлагаемые трактовки образа эльфов в произведениях разных жанров, несложно заметить используемые ими общие визуальные ассоциации с «природными» извилистыми линиями, ювелирными изделиями из драгоценных камней и металлов, частое влияние на изображение эльфов таких стилей, как прерафаэлизм, кельтское возрождение и ар-нуво. Стоит отметить особую роль иллюстраторов произведений Толкина — А. Ли и Дж. Хоу, которые работали также и над визуальной стороной киотрилогии П. Джексона, в результате чего их стилистическое видение особенно хорошо знакомо многочисленным зрителям фильмов [Fimi]. Связь работ А. Ли со стилистикой У. Морриса, кельтского возрождения и модерна отмечалась неоднократно [Velten].

Приведенные выше цитаты из «Полкороля», на первый взгляд, вполне соответствуют этим представлениям, вызывая в воображении читателя образы блестящих изогнутых посохов, покрытых драгоценными камнями браслетов и скрижалей, похожие на виденные им на иллюстрациях и в видеоиграх, и никак не выбиваясь из общего средневекового антуража «Моря осколков». В первом томе трилогии тема эльфийских артефактов еще не развита, и задаются только базовые представления о них. Однако уже здесь внимательный читатель может заметить некоторую странность в одном из описаний: «Она (башня — прим. Е. И.) высилась над всяким сооружением и каждой постройкой вокруг моря Осколков — если не считать развалин Строкома и Ланаганда, куда не отважится ступить ни один ныне живущий. Три четверти ее головокругительной высоты принадлежало работе эльфов: каменные колонны без швов и стыков, идеально квадратные, идеально ровные; иные из огромных окон до сих пор залиты черным эльфийским стеклом» [Аберкромби, 2018, с. 93]. Идеально квадратные формы кажутся неожиданными для эльфийской постройки. Но так как это описание не является важным для сюжета «Полкороля», большинство захваченных разворачивающимися событиями читателей, скорее всего, пропустят эту незначительную на первый взгляд деталь, так же как и упоминание еще на 130 страницах позже, что стена древней эльфийской постройки казалась скорее отлитой, чем возведенной, и из нее торчали металлические прутья [Аберкромби, 2018, с. 221].

Но уже во втором томе трилогии эльфийские артефакты станут играть все возрастающую роль в сюжете, и главные герои получают возможность познакомиться с ними ближе и даже мельком взглянуть на эльфийские руины, проплывая мимо них по реке. Вот описание полуразрушенного моста через эту реку: «Впереди был мост. Если, конечно, можно назвать такую громадину мостом. Раньше он перекрывал реку одним невозможным, головокружительным в своей длине пролетом — тонкая лента его висела между двумя величественными башнями, рядом с которыми высоченный шпиль цитадели Торлбю казался игрушечным. Но мост обрушился столетия назад, и каменные глыбы величиной с дом повисли на перепутанных металлических тросах» [Аберкромби, 2019 (II), с. 122]. И снова появляется ощущение диссонанса, в этот раз из-за упоминания металлических тросов, держащих мост: они кажутся нехарактерными для привычных представлений об архитектуре эльфов и больше напоминающими современные постройки. Это подозрение подкрепляется на следующей странице, когда читатель обнаруживает перед героями и собой нечто, кажущееся удивительно похожим на обычный дорожный щит: «Над водой виднелся погнутый металлический лист на ржавых стойках. Он был весь расписан — какими-то стрелками, словами, выведенными крупными эльфийскими буквами» [Аберкромби, 2019 (II), с. 123]. Эти неожиданные наблюдения могут заставить читателя также вспомнить повторенное чуть выше предостережение, что любое посещение разрушенных эльфийских городов грозит болезнью и смертью, и задуматься об их сходстве с зонами заражения радиацией. Такая мысль особенно легко может прийти в голову читателю, уже знакомому с трилогией «Первый закон» Аберкромби, в конце которой Первый маг использует некую ужасающую магию, по последствиям весьма схожую с ядерным взрывом и в том числе вызвавшую похожую на лучевую болезнь у оказавшихся в радиусе поражения. Такое интертекстуальное сходство между произведениями одного автора позволяет читателю временно предположить, что падение эльфийской цивилизации могло произойти действительно из-за некоей свойственной этому миру магии.

Однако следующее появление в тексте эльфийских изделий развеивает все сомнения. На небольшой отряд героев нападают численно превосходящие их воинственные степные дикари, завязывается жаркий бой, и героям грозит гибель, но одна из них — грабительница руин Скифр — прибегает как к последнему средству к использованию, как она сама говорит, эльфийского волшебства: «...она выдернула два шипастых и источенных прорезями куска темного металла и вдвинула их один в другой с громким щелканьем, словно запирала замок. <...> А потом совсем рядом словно бы гроыхнуло громом, и вспыхнул свет, и ближайший ужак опрокинулся назад, словно бы его толкнул вниз по склону гигантский палец. <...> Скифр завывала все громче и пронзительнее, из эльфийской реликвии вылетали ошметки блестящего железа и падали, дымясь, на траву у ее ног. Люди скулили, смотрели, раскрыв рот, цеплялись за амулеты — страшное ж колдовство, страшнее, чем ужаки! Шесть громовых ударов раскатилось над равниной, и шесть мужей пали мертвыми и искалеченными, а остальные коневоды развернулись и бежали, крича от ужаса» [Аберкромби, 2019 (II), с. 181–182]. Эльфийская реликвия с очевидностью оказывается огнестрельным оружием.

Такое открытие позволяет читателю переосмыслить все уже прочитанное и провести параллели между другими остатками эльфийской цивилизации и знакомыми предметами из нашей современности. Становятся понятны присутствие прямоугольных строений, стальная арматура внутри бетонных построек. Эльфийские запястья со вставками с загадочными символами оказываются, вероятно, наручными часами, а эльфийская скрижаль — микросхемой. Далее в тексте появляется еще один эльфийский браслет, который Аберкромби описывает уже подробнее, явно вовлекая читателя в игру и предлагая отгадать, что же это: «Виалина надела на нее эльфийский браслет и защелкнула его, и свет из крошечного оконца стал ярче и сменился на бело-голубой, а металл совершенной огранки, прямо как у драгоценного камня, заблестел, и под стеклом поплыли, сменяя друг друга, круги» [Аберкромби, 2019 (II), с. 275]. Также сообщается, что браслет меняет цвет, подстраиваясь, как это понимают персонажи, под настроение носителя. Можно предположить, что это какая-то разновидность смарт-часов

или фитнес-браслета, реагирующего на частоту сердечных сокращений и т.д. Уже в третьем томе — «Полвойны» — герои отправляются в самые большие эльфийские руины. В своих описаниях Аберкромби нигде не отклоняется от внутренней фокализации текста, передавая только то, как окружающее воспринимают персонажи, и предоставляя читателю возможность как бы переводить это на современный язык, узнавая знакомые предметы в остранным виде. Путешественников из мира, где грамотой владеют единицы, поражает количество надписей в эльфийском городе, а висащие повсюду провода представляются им тенетами пауков-великанов [Аберкромби, 2019 (I), с. 262]. Теперь читателю уже не составит труда понять, что это за трубы на потолке, которые «горели чересчур ярко, не выдерживал глаз, словно по склянкам рассовали кусочки Матери Солнца», или что за странные коробы из стекла и металла стоят на каждом «верстаке» в заполненном ими зале многоэтажного здания [Аберкромби, 2019 (I), с. 285].

В числе прочего герои наталкиваются на рекламный пиллар: «Они миновали расколотое окно, по краям рамы по-прежнему торчали пластины стекла, и Колл увидал, что изнутри на них скалит зубы женщина. ... И Колл разглядел, что это лишь картина — изумительно точная в мелочах, но оплывшая и блеклая. Женщина подняла локоть и показывала золотое эльфийское запястье с широкой улыбкой, будто ей невероятно радостно его носить. Высокая и стройная, необыкновенно одетая, но тем не менее женщина». Это заставляет героя задаться вопросом: «Неужели эльфы были такие, как мы?» — и услышать от своей провожатой ответ: «Ужасно схожи и до жути отличны» [Аберкромби, 2019 (I), с. 263].

«Полутрилогия» Аберкромби изначально представляется относящейся к типу современного фэнтези, где магия крайне мало представлена или отсутствует вовсе, но фантастический мир совершенно независим и отличен от нашей реальности. Однако чем больше мы узнаем о городах и артефактах эльфов, тем более очевидно делается, что речь идет о нашем мире: эльфами называют современное человечество, и вместо фэнтези мы оказываемся в мире постапокалипсиса. Поклонники книги изучили упоминаемые географические названия и соотнесли Море Осколков с Балтийским морем, демонстрируя с помощью наложения карты из «Полутрилогии» на карту реального мира, где конкретно разворачивался сюжет. Но, кроме того, что создает почву для игры в загадки, неожиданное изменение — или, лучше даже сказать, подмена — жанра в целом несколько видоизменяет отношения читателя с текстом. Оказавшись происходящими в нашем мире, события «Моря осколков» становятся как бы ближе к читателю. Это подчеркивает актуальность затрагиваемых трилогией проблем, ставит характерные для постапокалипсиса как жанра вопросы: куда идет современная цивилизация, что может ее погубить (одна из персонажей предполагает, что жадность), что может прийти ей на смену, насколько привлекательно или пугающе выглядит в глазах читателя такая перспектива? Рассуждения юного героя, потрясенного открытием, что эльфы были так похожи на людей, могут быть как бы зеркально опрокинутой версией размышлений, к которым автор подталкивает читателей: «Боженки, неужто Скифр права? И они ничем не отличаются от эльфов? Игрушечная флотилия в необъятном кильватере боевых кораблей, но плывет тем же курсом? Он представил опустевший Торлбю — исполинскую усыпальницу, где народ Гетланда сторел без следа и оставил после себя лишь тишину и пыль. Хорошо, если сохранится обломок его резной мачты — призрачный отголосок для тех, кому придется ломать над ним голову в будущем» [Аберкромби, 2019 (I), с. 262]. Ощущение головокружения от зеркального опрокидывания реальности усиливает упоминание резной мачты, которое может быть отсылкой к реальным археологическим находкам из эпохи викингов — например, при раскопках Осбергской ладьи.

Однако изменение жанровой принадлежности книги — не последний сюрприз, приготовленный Аберкромби. В кульминации третьего тома в центре внимания оказывается самый первый упоминаемый в трилогии эльфийский предмет — это посох, который является на берегах Моря Осколков символом статуса и профессиональной принадлежности. С эльфийскими посохами ходят так называемые служители — местные носители знаний, передающие от учителя к ученику сведения об истории мира, его географии, языках, биологии и медицине. Они служат Отцу-Миру, и, соответственно, служительницами обычно становятся женщины. Принц Ярве должен был стать служителем, так как родился сухоруким калекой и не мог из-за этого быть полноценным воином, а значит, полноценным мужчиной и тем более королем. Знания, которые он получил, готовясь присоединиться к общине служителей, становятся его главным оружием во время приключений в первом томе, позволяя находить неожиданных союзников и выходы из опасных ситуаций. И когда неожиданно возвращается его давно пропавший без вести дядя, Ярве уступает ему трон и следует первоначальному плану. Это не означает, однако, для него отказа от власти, поскольку служители являются также советчиками королей и дипломатами. Предполагается, что служитель всегда стремится к меньшему злу и, как много раз повторяется в трилогии, «прокладывает дорогу миру», стараясь решить разногласия без кровопролития. В этой роли Ярве совершает дальнейшее путешествие и ведет переговоры с правителями других стран, по сути, руководит Гетландом из-за спины короля, мало чем интересующегося, кроме сражений и воинского мастерства. Однако движут Ярве не только соображения государственной пользы, но и данная им когда-то клятва отомстить за отца и брата. Поняв, что за их смертью стоял Верховный король и его служительница, Ярве делает все, чтобы покончить с их властью, что означает развязывание войны. В поисках способа победить в ней он отправляется в эльфийские руины за оружием, и внезапно его провожатая Скифр сообщает, что «еще здесь хранятся приспособления, от которых посох, что ты несешь, станет насыпать Смерть» [Аберкромби, 2019 (I), с. 288]. Ранее в трилогии уже встречались пистолеты, а теперь посохи служителей — дипломатов, которым полагается бороться за мир, — оказываются длинноствольным оружием. И в начале последней битвы трилогии Ярве пускает его в ход. Это финальное открытие не только несет в себе очередной элемент неожиданности и приводит к финальной развязке. Этот сюжетный поворот важен с точки зрения сразу нескольких ключевых тем «Полутрилогии». Он дополняет знания читателя об «эльфийских артефактах», позволяя задать вопрос о ценности «эльфийской» — то есть современной человеческой цивилизации, — если большая часть оставшихся от нее предметов несет смерть. Превращение орудия служителя мира в оружие становится элементом характеристики Ярве как главного героя трилогии, подчеркивает этическую сомнительность и двуличие многих его действий, становится частью темы цены, которую ему приходится платить за власть и месть.

Стоит отметить, что производимая Аберкромби подмена визуальных образов в сознании читателя, будучи ключевым элементом сюжета, заметно усложняет потенциальный перенос «Моря осколков» в визуальные виды искусства — иллюстрирование или экранизацию трилогии. Появление «эльфийского посоха» в первых же сценах сериала или фильма потребовало бы создания

его конкретного узнаваемого зрительного образа и потенциально разрушило бы эффект неожиданности при раскрытии правды о мире, где разворачивается действие. В наши дни, когда любой успешный роман неизбежно рассматривается как материал для возможной экранизации, применение такого подхода к выстраиванию сюжета свидетельствует об определенной авторской смелости и независимости.

Сознательное обыгрывание штампов читательского восприятия — в данном случае ожиданий, которые вызывают расплывчатые описания так называемых эльфийских артефактов, — позволяет Аберкромби не только создавать неожиданные повороты сюжета и удерживать внимание читателей игрой в отгадывание зашифрованных реалий, но и заострять поставленные им мировоззренческие и этические проблемы.

Список источников

- Аберкромби 2019 (I) — Аберкромби Дж. Полвойны / пер. с англ. Н. Иванова. М.: Эксмо, 2019. 416 с.
- Аберкромби — Аберкромби Дж. Полкороля / пер. с англ. Н. Иванова. М.: Эксмо, 2018. 352 с.
- Аберкромби 2019 (II) — Аберкромби Дж. Полмира / пер. с англ. М. Осиповой. М.: Эксмо, 2019. 416 с.
- Abercrombie — Abercrombie J. Half a King: July 19th, 2013. URL: <https://joeabercrombie.com/half-a-king/> (31.3.2025).
- Cheyne — Cheyne R. *Disability, Literature, Genre: Representation and Affect in Contemporary Fiction*. Liverpool University Press, 2019. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/j.ctvsn3pp7>. Accessed 4 Dec. 2025, pp. 124–133.
- Fimi — Fimi D. *Filming Folklore: Adapting Fantasy for the Big Screen through Peter Jackson's The Lord of the Rings // Picturing Tolkien: Essays on Peter Jackson's The Lord of the Rings Film Trilogy* / ed. Bogstad J. M.; Kaveny Ph. E. McFarland & Company, 2011. PP. 84–101.
- Polack — Polack G. Grim and Grimdark. *Fantasy and Science Fiction Medievalisms*. Ed. Helen Young. Amherst, MA: Cambria Press, 2015, pp. 77–97.
- Velten — Velten H. R. William Morris's Medievalist Visual Aesthetics and its Persistence in Fantasy // *Fantasy Aesthetics: Visualizing Myth and Middle Ages, 1880–2020. The Middle Ages and Popular Culture*. Vol. 4. transcript: 2024. Pp.175–204.

References

- Abercrombie, J. *Polvojny* [Half A War]. Moscow: Eksmo, 2019. 416 p. (In Russian)
- Abercrombie, J. *Polkorolya* [Half A King]. Moscow: Eksmo, 2018. 352 p. (In Russian)
- Abercrombie, J. *Polmira* [Half The World]. Moscow: Eksmo, 2019. 416 p. (In Russian)
- Abercrombie, J. *Half a King*: July 19th, 2013. URL: <https://joeabercrombie.com/half-a-king/> (31.03.2025).
- Cheyne, Ria. *Disability, Literature, Genre: Representation and Affect in Contemporary Fiction*. Liverpool University Press, 2019. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/j.ctvsn3pp7>. Accessed 4 Dec. 2025, pp. 124–133.
- Fimi, D. *Filming Folklore: Adapting Fantasy for the Big Screen through Peter Jackson's The Lord of the Rings. Picturing Tolkien: Essays on Peter Jackson's The Lord of the Rings Film Trilogy* / ed. Bogstad J. M.; Kaveny Ph. E. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2011, pp. 84–101.
- Polack, Gillian. Grim and Grimdark. *Fantasy and Science Fiction Medievalisms*. Ed. Helen Young. Amherst, MA: Cambria Press, 2015, pp. 77–97.
- Velten, H. R. William Morris's Medievalist Visual Aesthetics and its Persistence in Fantasy. *Fantasy Aesthetics: Visualizing Myth and Middle Ages, 1880–2020. The Middle Ages and Popular Culture*, vol. 4, transcript: 2024, pp. 175–204.

Сведения об авторах

Надир Хадметулла оглу Бадалов, киновед, доцент кафедры киноведения и экранного творчества, Государственный университет культуры и искусств Республики Азербайджан, Баку, Азербайджан

<https://orcid.org/0009-0001-6413-9111>

nbadalov56@gmail.com

Светлана Алексеевна Глазкова, кандидат социологических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, факультет медиатехнологий, кафедра медиакоммуникационных технологий, Санкт-Петербург, Российская Федерация

<https://orcid.org/0000-0002-1503-9149>

svetlagl@mail.ru

Арсений Игоревич Туманов, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (специализация «Журналистика»); Всероссийская академия внешней торговли (квалификация «Исследователь. Преподаватель-исследователь», направление «Экономика»); Редактор Всероссийской государственной телевизионной и радиовещательной компании, Москва, Россия

<https://orcid.org/0000-0002-8966-7623>

tumanovarsenii@gmail.com

Олег Вячеславович Рябов, доктор философских наук, профессор, ведущий научный сотрудник Лаборатории визуальной истории Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Санкт-Петербург, Россия

<https://orcid.org/0000-0002-5944-9668>

riabov1@inbox.ru

Марина Николаевна Куликова, кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков в сфере журналистики, филологии и искусств Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия

<https://orcid.org/0000-0003-2501-9894>

kulikm@yandex.ru, m.kulikova@spbu.ru

Елизавета Андреевна Иванова, кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Саратов, Россия.

<https://orcid.org/0000-0002-8861-4925>

elivan1988@gmail.com

Information about the Contributors

Nadir Hadmetulla oglu Badalov, film historian, Associate Professor of the Department of Film and Screen Studies, State University of Culture and Arts of the Republic of Azerbaijan, Baku, Azerbaijan

<https://orcid.org/0009-0001-6413-9111>

nbadalov56@gmail.com

Svetlana Alekseevna Glazkova, Candidate of Science (Sociology), St. Petersburg State Institute of Cinema and Television, Faculty of Media Technologies, Department of Media Communication Technologies, St. Petersburg, Russian Federation

<https://orcid.org/0000-0002-1503-9149>

svetlagl@mail.ru

Arseniy Igorevich Tumanov, Lomonosov Moscow State University (specialization: «Journalism»); All-Russian Academy of Foreign Trade (qualification: «Researcher. Teacher-Researcher», field of study: «Economics»); Editor at the All-Russian State Television and Radio Broadcasting Company, Moscow, Russia

<https://orcid.org/0000-0002-8966-7623>

tumanovarsenii@gmail.com

Oleg Vyacheslavovich Riabov, Doctor of Science (Philosophy), Professor, Leading Researcher in the Laboratory for Visual History, National Research University Higher School of Economics — St Petersburg, Russia

<https://orcid.org/0000-0002-5944-9668>

riabov1@inbox.ru

Marina Nikolaevna Kulikova, Candidate of Science (Philology), Associate Professor in the Department of Foreign Languages for Journalism, Philology and Arts, St. Petersburg State University, Russia

<https://orcid.org/0000-0003-2501-9894>

kulikm@yandex.ru, m.kulikova@spbu.ru

Elizaveta Andreevna Ivanova, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Humanitarian Disciplines, Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov, Saratov, Russia.

<https://orcid.org/0000-0002-8861-4925>

elivan1988@gmail.com

Корреспондентский почтовый адрес и телефон для связи с авторами

141203 г. Пушкино, ул. Писаревская, 13–15.

Тел. +7(495)9933939

The correspondent postal address and the telephone number for communication with the authors

141203 Pushkino, Pisarevskaya str., 13–15.

Tel. +7(495)9933939

В оформлении обложки использована фотография Константинова В. в роли Гулливера из фильма А. Л. Птушко “Новый Гулливер”. РГАЛИ Ф.2945 Оп.1 Ед. хр.152.

Телекинет. 2025. N2(31)

4 а.л.

