

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](mailto: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](mailto: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»<sup>1</sup>.

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,

<sup>1</sup> 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 безнаказанно<sup>1</sup>.

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 тоналностей 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»<sup>2</sup>. 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

<sup>1</sup> 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).

<sup>2</sup> 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»<sup>1</sup>.

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 Golivude* [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.

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