

2025 # 3 (32)

ТЕЛЕ КИNET

Научное рецензируемое сетевое издание о кино, телевидении и новых медиа

По ту сторону радуги (Человек ниоткуда) 1961 г.



ПЕВЕЦ — БЫКОВ
/т-р Ленинского Комсомола/



ПЕВЕЦ — О. Ануфриев
/Центральный детский театр/

Серджо Леоне. Роман одной жизни («Ленинградский проект»).

Отрывок о неснятом масштабном фильме Серджо Леоне, посвященном блокадному Ленинграду)

Пьеро Скальоне

«Скажу тебе, как Чехов Горькому».

Письмо Виктора Демина Леониду Гуревичу

Елена ДОЛГОПЯТ

Стилистика телевизионного контента:

серийность и вербунизация

Наталья ЛЫСОВА



Телекинет (Telekinet)
2025. № 3(32)



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
Меньшикова 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) —
Казюич М., Спутницкая Н. за издание журнала «Телекинет» (2020)



telecinet.com/telecinet

Telecinet
no. 3(32), 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. Stroeva, 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** **Наталья Богдановна Лысова.** Стилистика телевизионного контента: серийность и вербунизация
- 11** **Просолова Екатерина Викторовна.** Образы «своих» и «чужих» на киноплакатах холодной войны: к постановке проблемы
- 19** **Андрей Аркадьевич Андреев, Ирина Аркадьевна Азерская.** Формирование авторского метода в раннем творчестве Э. Рязанова
- CHARTULARIUS | АРХИВ**
- 26** **Елена Олеговна Долгопят.** «Скажу тебе, как Чехов Горькому». Письмо Виктора Демина Леониду Гуревичу
- TRANSFERO * TRANSTVLI * TRANSLATVM * TRANSFERRE**
- 31** **Пьеро Негри Скальоне.** Серджо Леоне. Роман одной жизни («Ленинградский проект»). Отрывок о неснятом масштабном фильме Серджо Леоне, посвященном блокадному Ленинграду)

CONTENTS

FILM STUDIES & VISUAL STUDIES |

- 6** **Natalia B. Lysova.** Stylistics of Television Content: Seriality and Verbunization
- 11** **Ekaterina V. Prosolova.** Images of “Us” and “Them” on Cold War Film Posters: Towards a Problem Statement
- 19** **Andrey A. Andreev, Irina A. Azerskaya.** The Development of the Author’s Method in the Early Works of Eldar Ryazanov
- ### CHARTULARIUS |
- 26** **Elena O. Dolgopiat.** “I’ll tell you, like Chekhov told Gorky”. Viktor Demin’s Letter to Leonid Gurevich
- ### TRANSFERO * TRANSTVLI * TRANSLATVM * TRANSFERRE
- 31** **Piero Negri Scalone.** *Sergio Leone. The Novel of a Lifetime* (“The Leningrad Project”: an excerpt that explores the unproduced large-scale film by Sergio Leone, which was to be dedicated to the Siege of Leningrad)

FILM STUDIES & VISUAL STUDIES | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И ВИЗУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Научная статья

УДК: 19.61.09 (470+571)

DOI: 10.24412/2618-9313-2025-332-6-10

Стилистика телевизионного контента: серийность и вербунизация

НАТАЛЬЯ БОГДАНОВНА ЛЫСОВА

Для цитирования

Лысова Н. Б. Стилистика телевизионного контента: серийность и вербунизация // Телекинет. 2025. N2(31). С. 6-10. DOI: 10.24412/2618-9313-2025-332-6-10

Сведения об авторе

Наталья Богдановна Лысова, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературно-художественной критики, Белорусский государственный университет (БГУ), Минск, Беларусь.

<https://orcid.org/0009-0005-1915-6501>

lysovanb@rambler.ru

Аффилиация

Факультет журналистики Белорусского государственного университета, 220004, Беларусь, Минск, ул. Кальварийская, д. 9.

Сведения об отсутствии конфликта интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Аннотация

В статье делается попытка определить стилистику отечественного телевидения как процесса смены концепции: театрализация (советское телевидение), персонализация — конец XX в., вербунизация (от немецкого обозначения рекламы как «Werbung» (вербовка), или рекламный стиль) — современное вещание. На примерах Белорусского телевидения показаны новые стилистические тенденции телевизионной серийности: длительность вещания передач одной темы и формата; идентичность организаций передач; присутствие постоянных героев телепередач (ведущих); организация телевизионной демонстрации кинофильмов по принципам повторных сеансов массового кинопроката. Автор делает вывод о формировании репертуара с ориентиром на массовые вкусы (лидерство комедий и мелодрам, детективов), по принципам постоянного показа. Таким образом, художественному и информационно-аналитическому современному телевизионному вещанию свойственны принцип серийности. Художественный феномен телевизионности близок образности рекламного творчества, с его эмоциональным воздействием, регулярностью и повторяемостью выхода, документально-художественным содержанием и приверженностью к языку социально-массовой культуры.

Ключевые слова

телевидение, телевидение, телеконтент, серийность, реклама

Информация о статье

Статья поступила в редакцию 24.05.2025; одобрена после рецензирования 30.05.2025; принята к публикации 01.06.2025.



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.

Original article

Stylistics of Television Content: Seriality and Verbunization

NATALIA B. LYSOVA

For citation

Lysova, N. B. Stylistics of Television Content: Seriality and Verbunization. *Telekinet*, no. 3(32), 2025, p. 16-10. DOI: 10.24412/2618-9313-2025-332-6-10

About the contributor

Natalia Bogdanovna Lysova, Candidate of Science (Philology), Associate Professor of the Department of Literary and Art Criticism, Belarusian State University (BSU), Minsk, Belarus.

<https://orcid.org/0009-0005-1915-6501>

lysovanb@rambler.ru

Affiliation

Belarusian State University, Faculty of Journalism, Kalvariyskaya St., 9, Minsk, 220004, Belarus.

Disclosure statement

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

Abstract

The article attempts to define the style of Russian television broadcasting as a process of changing concepts: theatricalization (Soviet television), personalization — the late 20th century, and verbunization (from the German designation of advertising as “Werbung” (recruitment), or advertising style) — today’s broadcasting. New stylistic trends in television seriality are demonstrated using examples from Belarusian television broadcasting: duration of broadcasting of programmes of the same theme and format; identity of broadcasting organizations; presence of permanent TV show characters (presenters); organization of television showing of films according to the principles of repeat screenings of mass film distribution. The author concludes that the repertoire is being developed with a focus on mass tastes (with comedies, melodramas, and detectives leading the way) on the basis of the principles of continuous serial broadcasting. Thus, the principle of seriality is characteristic of contemporary television broadcasting, both artistic and informational. The artistic phenomenon of television is close to the imagery of advertising creativity, with its emotional impact, regularity and repetition of release, documentary-artistic content and commitment to the language of social and mass culture.

Keywords

television, broadcasting, television content, seriality, advertising

Article information

The article was submitted to the editorial board 24.05.2025; approved after reviewing 24.05.2025; accepted for publication 01.06.2025.

Изучение телевидения начиналось с исследования его эстетического потенциала. В классической книге В. Саппака «Телевидение и мы», впервые опубликованной в 1963 г., телевидение рассматривалось как художественная система. Выделяя такие специфические черты телевизионного вещания, как документальность, безусловность, интимность, импровизационность, эффект присутствия-сопричастности, он характеризовал телевидение как новый, малоизученный вид искусства [Саппак, с. 3–118].

Понятие «экранное искусство» активно входило в искусствоведческий дискурс 1970–1980-х гг. благодаря книгам и статьям В. Вильчека, Л. Петрова, Б. Сарнова, Ю. Борева, Р. Копыловой, С. Муратова, А. Вартанова и др. Как художественно-эстетический феномен телевидение сродни киноискусству: их объединяет движущееся изображение, литературные и живописные изобразительно-выразительные средства, условно-композиционные и эмоционально-пластические театральные приемы, использование музыки и технических спецэффектов. Про телевидение как художественную систему писала и белорусский исследователь О. Нечай в докторской монографии, определяя его как целостную образную систему, в которой соединяются не только публицистика и искусство, но и продуктивное и репродуктивное творчество, коммуникативные стратегии техногенного общества и новый синтез искусств [Нечай, с. 5].

Подводя своеобразный итог исследованиям языка телевидения в конце 1990-х гг., автор «Терминологического словаря телевидения. Основные понятия и комментарии» В. Егоров фиксирует художественную общность телевидения и кино, вновь обращается к «эффекту присутствия» как к своеобразию телеискусства и при этом определяет художественное телевидение: как общее качество всего вещания (принадлежность к творчеству — деятельности по законам гармонии); как отдельные формы телевизионного вещания — многосерийные фильмы, телеспектакли, телефильмы, телетеатр, передачи о мастерах искусства, фестивали, конкурсы, концерты, репортажи с выставок, передачи об искусстве [Егоров]. К концу XX в. искусствоцентрическое отношение к телевидению уступает место рядом с собой телевизионной журналистике, включающей в себя не только творческую, но и информационную, просветительскую и репрезентативную, прокатную, рекламную деятельность. О чем говорит включение в сферу художественного вещания и показа фильмов, концертов, спектаклей и телевизионных передач информационно-рекламного характера.

Коммуникативные особенности телевидения становятся во главу угла в исследованиях 2000-х гг. Несомненно, это связано с началом в 1990-е гг. социально-технических преобразований, с возможностью для всех выхода в Интернет, с процессом конвергенции средств массовой информации или с появлением новых форматов медиа. Современные исследователи телевизионного вещания анализируют телевизионный контент, вооружившись методологией других областей знания: медиологии, социологии, психологии, культурологии, политологии, лингвистики, коммуникологии. Это повлекло за собой и новую терминологию в отношении анализа телевизионного вещания: «аудиовизуальное произведение», «гибридное произведение», «дигитальный образ», «межпрограммное пространство», «айдентика канала», «телевизионный интерфейс», «формат телевизионного продукта/контента» [Кишанков].

Не отвергая эстетических возможностей телевидения, исследователи сегодня все же оттеснили проблему художественности телевидения на второй план. Даже в работах, где изучаются искусствоведческие аспекты телевидения, выводы делаются о более широком понимании телевизионного вещания. Так, в диссертации Л. Макеевой «Суггестивное воздействие художественного телевидения» автор исследует не столько эстетическое воздействие, сколько коммуникативное, сознательное и бессознательное, положительное и манипулятивное. Исследователь делает вывод об «особом статусе телевизионности»,



Илл. 1. Программа «Новое утро» (РТР – Беларусь)

характеризующемся «неповторимой художественностью», за которой — и передача своими средствами образного опыта освоения действительности, и ретрансляция произведений других искусств [Макеева, с. 9]. Как видим, сохраняется выделение двух сторон телевизионного вещания: продуктивного и репродуктивного, документально-художественного и ретрансляционного. Но в исследовании Макеевой акцент делается на перманентном воздействии, имеющем как положительное эстетическое воздействие, так и эффекты манипуляции, внушения [Макеева, с. 22–23].

Манипуляция связана напрямую с принципом повторяемости и привлекательности. А повторяемость, или феномен серийности, — одно из хорошо исследуемых критиками художественного телевидения 1970–1980-х гг. понятий. В результате дискуссий тех лет появились коллективное исследование «Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы» и монография Н. Зоркой «Уникальное и тиражированное». Исследователь выделяла четыре специфических свойства серийности: длительность повествования; прерывистость; идентичная сюжетная организация частей-серий; наличие сквозных персонажей, постоянных героев (или группы таких героев) [Зоркая, с. 58–63]. Сегодня этими качествами наделяется большинство продукции телевещания, независимо от принадлежности ее к информационно-аналитическому или художественному вещанию.

Например, три основных белорусских телеканала — «Беларусь 1», «Беларусь 2» (ОНТ), «РТР-Беларусь» — каждый день начинаются программами, соответственно: «Доброе утро, Беларусь!», «Наше утро» и «Новое утро» (Илл. 1). Все они строятся как циклы, состоящие из отдельных постоянных рубрик, включающих новости, комментарии специалистов, гороскопы или сонники, мини-интервью со знаковыми личностями, дайджесты и т. д. Несмотря на тематическое (сюжет-мотив, гости) различие этих утренних программ, все они

имеют одинаковые жанровые структуры (сегменты формы): информационное сообщение, комментарий, беседа, интервью. Кроме этого, они имеют постоянных ведущих, играющих (среди ведущих есть и актеры, совмещающие телевизионную и театральную деятельность) роль «хозяев», приглашающих то зрителей, то гостей программы, обменивающихся дежурными вопросами, замечаниями, комплиментами и остроумными фразами.

К этому следует добавить, что каждый канал транслирует в определенный день и час и авторские программы, строящиеся как обращение журналиста к зрителю в выбранном им амплуа (например, идеолога-пропагандиста — «Пропаганда» И. Тура, «ОНТ-Беларусь») или журналиста-толкователя — «Понятная политика» В. Гусаченко, «Беларусь 1»). Имеются в программах на каждый день и постоянные передачи, построенные как интервью приглашенных в студию гостей. Здесь также свои постоянные интервьюеры-ведущие: опытные журналистки чередуют «мягкие» вопросы о личной жизни с «жесткими» вопросами о государственной или политической позиции приглашенного героя в программе «Скажи НЕ молчи» (корреспонденты газеты «СБ Беларусь сегодня» В. Попова и Т. Щербина, «Беларусь 1») или министр информации предлагает свое эксклюзивное интервью на актуальную тему с топовым героем в программе «Марков. Ничего личного» (ОНТ-Беларусь). Этот ряд постоянных циклов передач, или информационно-аналитических «сериалов», можно продолжать. Чем более постоянным выглядит формат передачи, тем более продлевается ее экранное существование.

Как, например, проект белорусских телеканалов («Беларусь 1» и «Беларусь 24» (до 2013 г. — «Беларусь-ТВ»), «Беларусь 2») — «Белорусское „Времечко“», выходящий уже около 20 лет (стартовал в 2006 г.). Несмотря на аналоговое название с российским телепроектом (права на производство куплены у российской телекомпании «АТВ»), белорусский проект утратил ироническую стилистику российской передачи и превратился в «народную программу», или телевизионное решение бытовых ситуаций зрителей усилиями юриста и журналистов. Формат программы — обсуждение социально-бытовых проблем постоянных ведущих в студии с гостями, комментарии юриста, включение обратной связи (телезрителей).

Сегодняшнее информационно-публицистическое телевещание строится на принципе повторяемости, цикличности. И удачно найденный формат, включающий особую постоянную сюжетную организацию и привлекательных сквозных ведущего/ведущую/ведущих, может существовать несколько сезонов. Конечно, включение в «тело» передачи художественного элемента — в виде темы, или персонажа из мира искусства, или игровой формальной структуры — еще более продлевает жизнь/присутствие передачи в телесетке.

Более тринадцати лет существует на канале «Беларусь 3» фольклорная программа «Вперед в прошлое» («Наперад у мінулае») (Илл. 2), знакомящая зрителей с фольклорными, обрядовыми традициями Беларуси и современными отечественными исполнителями. Формат проекта — репортаж из регионов и интервью в студии, записи выступлений фольклорных коллективов и новых эстрадных номеров — современных аранжировок белорусского фольклора. В передаче на глазах у зрителей старые песни превращаются в современные эстрадные номера. На основе проекта был создан еще



Илл. 2. Программа «Новое утро» (РТР – Беларусь)



один цикл-продолжение — воскресный «Хит-парад» из созданных в передаче «Вперед в будущее» песенных стилизаций. Он демонстрируется отдельно по воскресеньям и выстраивает телевизионные записи в очередности еженедельного зрительского рейтинга.

Таким же должителем на телевизионном экране является и программа «Белорусская кухня» (первый выпуск программы вышел в 2012 г.) (Ил. 3). Структура передачи тоже разбивается на две части. Одна — с ведущей, актрисой и этнографом Л. Мятлевской, — показывает приготовление блюда из народной кухни в домашних условиях, в регионах Беларуси. Другая часть — студийная, где

1
«Новое утро» (РТГ)
Ил. 3. Программа «Новое утро» (РТГ)
Беларусь

приготовлением того же блюда заняты журналистка Е. Спиридович и шеф-повар В. Санамянц. В конце передачи ведущие встречаются в студии и обмениваются своими, как правило, положительными вкусовыми ощущениями в духе кулинарного шоу. Как видим, телевизионная коммуникация строится по принципам длительности, прерывистости или серийности, формальной стилистической повторяемости. Распространенность, устойчивость подобного выстраивания телевизионного контента обозначена и в исследованиях телевидения. Если еще в прошлом научный дискурс строился вокруг художественности телевидения, так как ему была свойственна определенная театрализация (советское телевидение) — начиная с присутствия дикторов-актеров и заканчивая преобладанием концертно-постановочных передач, — то на рубеже веков акцент смещается в сторону публицистического высказывания телевидения. Это связано с тем, что его охватила волна журналистской персонализации в виде авторских передач и формального новаторства на стыке документально-художественного вещания. Современные же исследователи телевидения все чаще обращают внимание на мифологичность, ритуальность и зрелищность организованного журналистами контента: «Телевизионная и газетная журналистика в большинстве своем следует неписанным правилам и руководствам, обеспечивающим преимущества тривиальному (банальному), зрелищному и впечатляющему перед глубокими и неоднозначными феноменами высокой культуры и сложностями реальной политики и реальной жизни» [Черных, с. 55]. Объясняется это, на наш взгляд, тенденцией соответствовать особенностям организации художественной массовой коммуникации — длительности, повторяемости и традиционности художественных образов. Этого требуют законы современного социально-экономического функционирования телевидения.

Отчетливо прослеживается тенденция к трансляции массового зрелища и в организации показа художественных фильмов на телеэкране. Надо отметить, что развитие вещания привело к организации специальных «трансляционных» каналов. Возникли: детские телеканалы, транслирующие игровые обучающие программы, детские фильмы; просветительские каналы, специализирующиеся на популяризации исторических открытий или передачах о мире природы в форме документального кино; многочисленные музыкальные каналы. Но большинство специализированных каналов — это киноканалы как площадка демонстрации художественных фильмов.

Устойчивое зрительское внимание остается, согласно медиарейтингам, за киносериями или показами художественных фильмов. Кинопоказы остаются и в вещании государственных каналов. В период многоканального вещания, вариативного, ориентированного на разные интересы и вкусы зрителя, в республике с 2013 г. существует культурно-просветительский канал «Беларусь 3», призванный освещать художественный процесс и демонстрировать его феномены. Как писали отечественные исследователи в 2013 г.: «Механическое воспроизведение многочисленных фондовых материалов, фильмов «Белвидеоцентра», студии «Летопись», регулярного экранного диалога с теми, кто стоял у истоков белорусского культурно-просветительского, образовательного, художественного телевидения, занимается и продолжает заниматься человековедческой телевизионной документалистикой, как и с теми, кто представляет национальную театральную школу, литературу, живопись, зодчество и т. д., <...> позволит новому белорусскому телеканалу достигнуть «нескучной содержательности»» [Мельникова, с. 89–90]. Прошло больше десяти лет, и можно уже говорить об определенных приоритетах вещания, установившихся на канале. В том числе и в демонстрации фильмов. На канале «Беларусь 3» около девяти часов ежедневного вещания в среднем занимает кинопоказ (мультипликационных, документальных, художественных фильмов, сериалов). Из них — около 4 часов — ежедневный показ сериала в определенное время (утром и вечером, по две серии). Остальные фильмы, как правило, демонстрируются два дня: чередуется утренний, или дневной, или вечерний показ. Например, фильм «Три плюс два» демонстрировался на канале «Беларусь 3» 15 февраля в 21:05, а 16 февраля — в 18:20. А другая советская кинокомедия «Неподдающиеся» — 15 февраля в 19:10, а 16 февраля — в 08:35. Канал превращается в «домашний кинотеатр» со своим расписанием сеансов. По итогам проведенного мониторинга демонстрации художественных фильмов на телеканале «Беларусь 3» в январе 2025 г., можем утверждать, что почти половина времени показа игрового кино в телевидении занимает ежедневная демонстрация двух серий киносерийной продукции. В январе — это были послевоенный детектив «Шифр», военный сериал «По законам военного времени» и детектив-экранизация «Шерлок Холмс и доктор Ватсон».

Другая составная киноконтента телеканала «Беларусь 3» — это художественные фильмы. 94% показанных в январе фильмов были созданы в период до 1990 г., из них на киностудии «Беларусьфильм» — 3%, остальные — на «Мосфильме», «Ленфильме», киностудии им. Горького, Одесской киностудии. Только два фильма нового века (2000 и 2016 гг.) были показаны на белорусском телеканале. Из предложенного художественного экранного контента 35% составляют кинодрамы (в том числе и мелодрамы), 16% — кинокомедии, остальные проценты разделили сказки, детективы, историко-приключенческие фильмы. Как видим, репертуар формируется с ориентиром на массовые вкусы (лидерство комедий и мелодрам, детективов) по принципам постоянного серийного показа.

Таким образом, художественному и информационно-аналитическому современному телевизионному вещанию свойственен

принцип серийности. Художественный феномен телевизионности сродни образности рекламного творчества — с его эмоциональным воздействием, регулярностью и повторяемостью выхода, документально-художественным содержанием и приверженностью к языку социально-массовой культуры. Об эстетическом феномене современной рекламы, ставшей частью культурного производства, писали такие исследователи рекламы, как М. Ковриженко, Е. Сальникова, А. Ульяновский и др. Они подчеркивали такие характерные черты рекламного творчества, как синтез архетипических образов архаического сознания, фольклорного, массового и классического искусств [Мицкевич, с. 13]. Одним из главных принципов распространения рекламы становится принцип планомерного, длительного импульсного медиавоздействия [Ульяновский, с. 11]. Именно поэтому современная реклама организуется в виде циклов. Принцип серийности, или вербунизации — от немецкого слова «Werbundung» (или реклама-вербовка), — лежит в основе как рекламной, так и телевизионной коммуникации со зрителем.

Список источников

- Егоров В. Терминологический словарь телевидения: основные понятия и комментарии. М.: Ин-т повыш. квалификации работников телевидения и радиовещания ФСТР, 1997. 92 с. URL: <https://kgu-journalist.ucoz.ru/load/1-1-0-38> (дата обращения: 12.10.2023).
- Зоркая Н. М. Уникальное и тиражированное: средства массовой информации и репродуцированное искусство. М.: Искусство, 1981. 167 с.
- Кишанков В. С. Телевизионное искусство: специфика выразительных средств, практика, перспективы // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 3. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=13083> (дата обращения: 15.12.2024).
- Макеева Л. А. Суггестивное воздействие художественного телевидения: дис... кандидата философских наук: 09.00.04 — Эстетика. М., 2006. 119 с.
- Мельникова Л. И. «Нескучная содержательность» телеканала «Беларусь 3» // Журналистика-2013: стан, праблемы і перспектывы: матэрыялы 15-й Міжнар. навук.-практ. канф., 5–6 сн. 2013 г., Мінск / рэдкал.: С. В. Дубовік і др. Вып. 14. Мінск: БДУ, 2013. С. 89–91.
- Мицкевич И. А. Реклама как социокультурный феномен: специфика конструирования значений в рекламных текстах: дис... кандидата философских наук: 24.00.01. Минск, 2009. 120 с.
- Нечай О. Ф. Телевидение как художественная система. Мн.: Наука и техника, 1981. 256 с.
- Сappaк В. С. Телевидение и мы. М.: Искусство, 1988. 168 с.
- Ульяновский А. В. Мифодизайн в рекламе. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2011. 168 с.
- Черных А. И. Ритуалы и мифы медиа. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Гнозис, 2015. 160 с.

References

- Egorov, V. *Terminologicheskii slovar' televideniya: osnovnye ponyatiya i kommentarii* [A terminological dictionary of television: basic concepts and comments]. Moscow: Institut povysheniya kvalifikatsii rabotnikov televideniya i radioveshchaniya FSTR Publ., 1997. 92 p. URL: <https://kgu-journalist.ucoz.ru/load/1-1-0-38> (accessed 12 Oct. 2023). (in Russian).
- Zorkaya, N. M. *Unikal'noe i tirazhirovannoe: sredstva massovoy informatsii i reproducirovannoe iskusstvo* [Unique and replicated: mass media and reproduced art]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1981. 167 p. (in Russian).
- Kishankov, V. S. «Televizionnoe iskusstvo: spetsifika vyrazitel'nykh sredstv, praktika, perspektivy» [Television art: the specifics of expressive means, practice, and prospects]. *Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern problems of science and education], vol. 3, 2014. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=13083> (accessed 15 Dec. 2024). (in Russian).
- Makeeva, L. A. *Suggestivnoe vozdeystvie khudozhestvennogo televideniya: dis. ... kandidata filosofskikh nauk: 09.00.04 — Estetika* [The suggestive influence of artistic television: PhD thesis in Philosophy: 09.00.04 — Aesthetics]. Moscow, 2006. 119 p. (in Russian).
- Mel'nikova, L. I. «Neskuchnaya sodержatel'nost'» telekanala «Belarus' 3» [«The unboring substantiveness» of the Belarus 3 TV channel]. *Zhurnalistyk-2013: stan, problemy i perspektivy: materyaly 15-y Mezhdunar. navuk.-prakt. konf., 5–6 sn. 2013 g., Minsk / redkal.: S. V. Dubovik i dr.* [Journalism-2013: state, problems, and prospects: materials of the 15th International Scientific and Practical Conference, December 5–6, 2013, Minsk / ed. board: S. V. Dubovik et al.], vol. 14. Minsk: BDU Publ., 2013, pp. 89–91. (in Belarusian).
- Mitskevich, I. A. *Reklama kak sotsiokul'turnyy fenomen: spetsifika konstruirovaniya znacheniy v reklamnykh tekstakh: dis. ... kandidata filosofskikh nauk: 24.00.01* [Advertising as a socio-cultural phenomenon: the specifics of constructing meanings in advertising texts: PhD thesis in Philosophy: 24.00.01]. Minsk, 2009. 120 p. (in Russian).
- Nechay, O. F. *Televidenie kak khudozhestvennaya sistema* [Television as an artistic system]. Minsk: Nauka i tekhnika Publ., 1981. 256 p. (in Russian).
- Sappak, V. S. *Televidenie i my* [Television and us]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1988. 168 p. (in Russian).
- Ulyanovskiy, A. V. *Mifodizayn v reklame* [Mythodesign in advertising]. Saint Petersburg: Filologicheskii fakul'tet SPbGU Publ., 2011. 168 p. (in Russian).
- Chernykh, A. I. *Rituality i mify media* [Rituals and myths of media]. Moscow; Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ.; Gnozis Publ., 2015. 160 p. (in Russian).

Научная статья
 УДК: 94 (47)^{«1946/91»}
 DOI: 10.24412/2618-9313-2025-332-11-18

Образы «своих» и «чужих» на киноплакатах холодной войны: к постановке проблемы

ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА ПРОСОЛОВА

Для цитирования

Просолова Е. В. Образы «своих» и «чужих» на киноплакатах холодной войны: к постановке проблемы // Телекинет. 2025. N3(32). С. 11-18. DOI: 10.24412/2618-9313-2025-332-11-18

Сведения об авторе

Екатерина Викторовна Просолова, кандидат исторических наук, научный сотрудник Лаборатории визуальной истории Национально-исследовательского университета «Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург, Россия

<https://orcid.org/0000-0003-3937-3851>

katerina.prosolova@mail.ru

Аффилиация

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

Сведения об отсутствии конфликта интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Аннотация

В силу своего функционального назначения киноплакат способен продуцировать запоминающиеся образы, создавать у потенциального зрителя первое впечатление о рекламируемом фильме, его сюжете, теме, персонажах. Это обуславливает высокий пропагандистский потенциал киноплаката, который широко использовался в качестве оружия Холодной войны. Целью статьи является исследование репрезентации «своих» и «чужих» на плакатах советских и американских фильмов 1946–1991 гг. Для достижения заданной цели были выявлены приемы репрезентации образов на плакатах Холодной войны, проанализирована специфика их композиционного и цветового решения, изучены символы, которые использовались для формирования образа врага. По итогам проведенного исследования автором делается вывод о значимой роли киноплаката в качестве средства закрепления стереотипных установок о «своих» и «чужих» и обеспечения основных функций образа врага.

Ключевые слова

киноплакат, образ врага, Холодная война, СССР, США, имагология

Сведения о финансировании

Исследование выполнено за счет средств стипендии Правительства Российской Федерации в 2025 году на основании отбора Общероссийской общественной организации «Союз кинематографистов Российской Федерации».

Информация о статье

Статья поступила в редакцию 25.09.2025; одобрена после рецензирования 01.10.2025; принята к публикации 03.10.2025.



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.

Original article

Images of “Us” and “Them” on Cold War Film Posters: Towards a Problem Statement

ЕКАТЕРИНА В. ПРОСОЛОВА

For citation

Prosolova, E. V. Images of “Us” and “Them” on Cold War Film Posters: Towards a Problem Statement. *Telekinet*, no. 3(32), 2025, p. 11-18. DOI: 10.24412/2618-9313-2025-332-11-18

About the Contributor

Ekatерина Viktorovna Prosolova, PhD in History, Research Fellow at the Laboratory of Visual History, National Research University

Higher School of Economics — Saint Petersburg, Russia

<https://orcid.org/0000-0003-3937-3851>

katerina.prosolova@mail.ru

Affiliation

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

Disclosure statement

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

Abstract

Due to its functional purpose, the film poster can create memorable images and create the first impression in potential viewers about the advertised film, its plot, theme, and characters. This explains the film poster's high propaganda potential, which was widely used as a weapon during the Cold War. The article aims to study the representation of "us" and "them" on the posters of Soviet and American films in 1946 to 1991. To achieve this goal, we identified techniques for representing images on Cold War posters, analyzed the specifics of their compositional and colour schemes, and studied the symbols used to shape the enemy image. Based on the results of the study, the author concludes that the film poster plays a significant role as a means of reinforcing stereotypical attitudes about "us" and "them" and ensuring the basic functions of the enemy image.

Keywords

film poster, enemy image, Cold War, USSR, USA, imagology

Funding information

This research was funded by a Russian Government scholarship in 2025, based on a selection by the All-Russia Public Organization "Union of Filmmakers of the Russian Federation".

Article information

The article was submitted 25.09.2025; approved after reviewing 01.10.2025; accepted for publication 03.10.2025.

Холодная война по своей сути являлась беспрецедентным идеологическим противостоянием между сверхдержавами, в котором использовались все возможные средства и методы пропаганды. Не стала исключением и массовая культура. В процессе формирования образа врага были задействованы все виды искусства, включая литературу, театр, музыку, кино. При этом киноискусство за счет своей массовости и популярности стало одним из важнейших средств формирования образа врага как для СССР, так и для США.

Успех каждого кинофильма в прокате напрямую зависел от эффективности проведенной по его популяризации рекламной кампании. Важнейшая роль в этом процессе принадлежала киноплакату, который был способен охватить массовую аудиторию, заинтересовать потенциального зрителя, дать первое представление о фильме и мотивировать к просмотру. Киноплакаты быстро и убедительно доносят сообщение, используют популярные символы и идиомы, поскольку часто сводят изображение к одному элементу, и даже могут быть эффективно использованы в последующих фильмах как средство передачи времени и места, характера конкретного персонажа [Parmelee, p. 183]. В соответствии с этим образы, представленные на киноплакатах, фактически являются интерпретацией художником сюжета и ключевых идей фильма, а значит — способны выступать самостоятельным объектом анализа.

Выдающийся советский плакатист В. Корецкий писал: «Киноплакат, как хороший эпитафия, должен вобрать в себя все напряжение фильма и одним ударом донести его до зрителя — будущего зрителя кино... Киноплакат, если угодно, — это первая сознательная оценка фильма, первая его «рецензия». Но оценка, сделанная не холодным, рассудочным путем, а эмоционально, средствами искусства, способными увлечь и зажечь зрителя» [Корецкий, с. 106].

О том, какое значение придавалось киноафишам, можно судить и по обращениям советских граждан и критическим статьям в советской прессе¹. При этом, как отмечает Ю. В. Ерохина, советский киноплакат, помимо коммерческой коммуникации, выполнял функции идеологического коммуникативного канала и художественно-графической коммуникации [Ерохина 2018, с. 321]. Запоминающиеся, яркие образы на киноплакатах не только способствовали первому впечатлению зрителя о фильме, но и формировали и закрепляли важнейшие нарративы в рамках пропагандистского дискурса. Данный тезис применим и к американским кинопостерам, которые также отражали образы «своих» и «чужих» и способствовали реализации основных функций образа врага: укрепления коллективной идентичности, мобилизации, легитимации власти и социально-политического порядка, «предсказания победы» [Рябов и др., с. 13–16].

Использованию кинематографа в качестве средства пропаганды в холодной войне посвящено немало монографий и статей отечественных и зарубежных авторов [Туровская; Федоров; Спутницкая; Юдин; Рябов и др.; Казючиц; Karterev; Shaw, Youngblood и др.]. Однако киноплакат редко становился объектом комплексного научного анализа. Исключением является работа А. Г. Колесниковой, в которой изучение образа врага в советских игровых фильмах детективного и приключенческого жанра связано, в том числе, с исследованием их киноафиш [Колесникова]. В рамках исследования специфики киноплаката как особого вида плакатного искусства интерес представляют как труды авторов периода советского времени и критические статьи советских плакатистов [Корецкий; Оношко-Бабурина], так и современных отечественных и зарубежных исследователей [Еременко; Ерохина 2008; Колосов, Матвеев; Михалкина 2021; Твердюкова; Parmelee; Smith]. Тем не менее указанные работы в большей степени рассматривают художественные особенности киноплаката. Это подчеркивает актуальность проведения комплексного анализа использования киноплаката как оружия Холодной войны и рождает ряд исследовательских вопросов: (а) насколько

¹ Например: Визитная карточка фильма // Московский большевик. № 38. 14 февраля 1962. С. 2; Нужна броская реклама // Вечерняя Москва. № 248, 21 октября 1975. С. 3; Взглянул на плакат — пошел в кино // Московская правда. № 36 12 февраля 1966. С. 3.



высоким являлся имагологический потенциал киноплакатов периода Холодной войны и какими особенностями с точки зрения производства образа врага он обладал; (б) с помощью каких приемов репрезентовались образы «своих» и «чужих», какое влияние могла оказывать композиция плакатов к фильмам разных жанров; (в) какие символы использовались для формирования образов врагов на киноплакатах СССР и США; (г) какое влияние на аудиторию оказывали киноплакаты в рамках продуцирования образа врага и обеспечения его функций.

Для проведения работы с помощью контента-анализа были отобраны советские и американские фильмы 1946–1991 гг., объединенные присутствием в их структуре яркого конфронтационного нарратива и наличием образа американского/советского врага. При создании репрезентативной выборки основного источника исследования — 180 киноплакатов к этим фильмам — были проанализированы альбомы, составленные отечественными и зарубежными исследователями [Русский киноплакат; Шклярчук; Бабурина, Шклярчук; Edwards; Smith]

Часть 1. Репрезентация образов «своих» и «чужих» на киноплакатах СССР и США

Плакат является смешанным синкретичным текстом, который строится на стыке разных семиотических систем [Вальтер, с. 146]. Данная специфика свойственна и киноплакату, который подразумевает визуализацию броских образов, сопровождаемых текстом — названием фильма. Кроме того, к вербальным элементам киноплаката относятся имена исполнителей главных ролей и режиссера, дата выхода в прокат, слоган, само название, отсылки к известным картинам, в создании которых приняли участие авторы фильма [Колосов, Матвеев, с. 15].

Следует также заметить, что к каждому фильму создавалось несколько плакатов. Чаще всего они походили друг на друга, но имели свою специфику, которая, в первую очередь, зависела от потенциальной аудитории — плакаты, предназначенные для распространения внутри страны и для демонстрации за рубежом, могли кардинально отличаться. К 1970-м гг. договоры, заключенные всесоюзной организацией «Совэкспортфильм» с экспортно-импортными организациями стран соцлагеря, предусматривали, что страна, передающая свои фильмы для проката в другой стране, поставляет вместе с исходными материалами монтажные листы, 2–3 образца киноплакатов, по 3 фотокомплекта для прессы и для фирмы, дубльнегативы фоторекламы и либретто¹. Как отмечает Ю. Р. Твердюкова, плакаты «Совэкспортфильма», предназначенные для зарубежного проката фильма, были более откровенны, подчеркивали то, что могло заинтересовать местного зрителя, в них было меньше идеологии, они чаще экспериментировали с формами и цветом [Твердюкова 2021, с. 432]. Такие отличия также обуславливались и тесной связью изображения на плакате с названием фильма, которое, в соответствии с иностранными локализациями, могло быть изменено.

Учитывая данную специфику, в рамках рассматриваемой темы изучение образа врага будет осуществляться на примере киноплакатов конфронтационных фильмов, распространяемых внутри СССР и США, что позволит детально проанализировать практики визуализации образа врага периода Холодной войны. Для этого будут рассмотрены ключевые характеристики советских и американских киноплакатов, включающие их композицию, специфику репрезентации персонажей и характерных символов, а также используемые в них цвета.

Как справедливо отмечает М. И. Ромашин, сюжеты и персонажи, представленные на киноплакатах, маркирует взаимоотношения и взаимосвязи в системе автор(ы) — кинотекст — зритель [Ромашин, с. 38]. Потому для анализа репрезентации образов «своих» и «чужих» на киноплакатах эпохи Холодной войны первоочередной задачей представляется изучение изображенных на плакатах персонажей, их расположения и самого композиционного поля плаката.

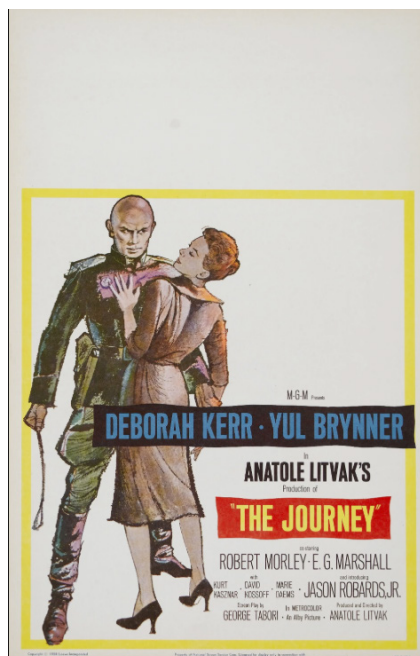
Наиболее часто композиция подразумевала условное разделение поля плаката на две части, на одной из которых находились протагонисты — положительные персонажи, воплощавшие образы героев, на другом — антагонисты-«враги». Это решение диктовало, в том числе, и масштаб фигур персонажей, и цвет поля плаката. Следует отметить, что подобная композиция, также будучи призванной информировать зрителя о жанре и сюжете картины, наиболее часто использовалась при создании афиш к приключенческим фильмам, триллерам, детективам, боевикам.

В большинстве случаев данное композиционное решение обуславливалось использованием распространенного приема противопоставления, который позволял дать зрителю изначальное представление о конфликте в кинопроизведении, а также обозначить «своих» и «чужих». Прием противопоставления, в свою очередь, был связан с приемом «мы-они», который особенно часто использовался в политическом плакате СССР и был способен продемонстрировать отличия между соперничающими странами, достоинства «своей» и ужасы «чужой» системы. Наиболее ярким примером в этом случае выступают афиши советских фильмов периода конца 1940-х — начала 1950-х гг. Так, на левой стороне плаката, посвященного советскому фильму «Русский



Илл. 1-2. Плакат М. Хейфина, М. Хазановского и Л. Раппопорт к фильму «Русский вопрос». ↑
← Плакат к фильму «Русские идут, русские идут»

¹ Российский государственный архив новейшей истории (РГАНИ), Ф.5. О. 63. Д. 154. Л. 68.



вопрос» (реж. М. Ромм, 1947 г.) авторства М. Хейфица, М. Хазановского и Л. Раппопорт, в красном цвете изображено лицо главного героя фильма Гарри Смита, честного журналиста и выразителя настроений прогрессивной части американского общества. Внизу, в правой части плаката в серо-голубой цветовой гамме демонстрируются лица его идеологических оппонентов, перекрытые знаком доллара. Персонажи расположены по диагонали, их взгляды прикованы друг к другу. В центре плаката — название фильма на фоне небоскребов, выступающих своеобразной «разделительной полосой» для двух миров: коммунистического и капиталистического.

Подобные противопоставления систем и персонажей, антагонизм между двумя сверхдержавами, мог обыгрываться и в сатирическом ключе. Подобная же схема используется на плакате, посвященном фильму «Русские идут, русские идут» (The Russians Are Coming, the Russians Are Coming, реж. Джуисон, 1966). На нем изображены две группы персонажей — представителей СССР и США — наставляющих друг против друга оружие, в нижней части плаката демонстрируется влюбленная пара — русский моряк Алексей и американка Элисон, чьи образы призваны подчеркнуть сближение между странами (Ил. 1–2).

Важной компонентой кинематографической Холодной войны являлась репрезентация любовных историй, напрямую связанных с иерархизацией типов маскулинности и иерархизацией ассоциирующихся с них социальных групп и сообществ [Рябов, р. 264]. Киноплакаты мелодрам нередко отличались другой композиционной структурой, включавшей визуализацию двух центральных персонажей — мужчины и женщины. При этом и в афишах к фильмам этого жанра присутствовала акцентуация на символах, формирующих образ «чужого» Холодной войны. Так, в пример можно привести хлыст в руках героя Ю. Бриннера на киноплакате к фильму «Путешествие» (The Journey, реж. А. Литвак, 1959) или башни Кремля на заднем фоне плаката к драме «Русский отдел» (The Russia House, реж. Ф. Скеписи, 1990) (Ил. 3–4).

К 1980-м гг. все большее распространение приобретает демонстрация на киноафишах только одного главного героя. Можно предположить, что во многом эта тенденция в американском кинематографе была связана с популярностью боевиков. Изображение героя-одиночки чаще начинает появляться и на советских плакатах. К таковым относится работа Л. Богданова, рекламирующая фильм «Рейс 222» (реж. С. Микаэлян, 1985). Несмотря на минималистическое исполнение в данном случае на плакате художника также присутствует символическое обращение к образу врага в виде изображения Статуи Свободы и небоскребов.

Новые тенденции репрезентации прослеживаются в советских плакатах второй половины 1980-х г. Исследователи подчеркивают, что в это период важнейшим выразительным средством киноплаката стала метафора [Бабурина, Вашик, с. 320–321], а осмысление киноматериала в киноплакатах этого периода нередко принимало символические, гротескные, сюрреалистические формы [Твердокова 2022, с. 327–328].

Перемены в содержании продукции массовой культуры и ее восприятию были напрямую связаны с происходившими в стране трансформационными процессами [Просолова, Попов, с. 165], в том числе изменениями восприятия многих событий XX в., а также военных конфликтов — от Великой Отечественной войны до войны в Афганистане. Кинематограф и плакатное искусство живо откликались на эти метаморфозы. Например, плакат к кинокартине «Груз 300» (реж. Г. Кузнецов, 1989) авторства М. Матросова уходит от традиционного конфронтационного нарратива, предлагая скорее антивоенное и трагическое прочтение, визуализируя только одного героя — бегущего советского солдата, чья фигура словно раскалывается на части (Ил. 5). Следует заметить, что существовали и киноплакаты, на которых персонажи фильма не демонстрировались. В таком случае основная информация о картине доносилась зрителю при помощи ярких символов, аллегорий, метафор. Однако в большей степени подобные приемы репрезентации были характерны для «авторских» фильмов режиссеров западных стран, советских киноплакатов эпохи перестройки и альтернативных постеров. На протяжении всего периода Холодной войны для рекламы фильмов, формирующих образы «своих» и «чужих» чаще всего использовались иллюстративные киноплакаты, которые, по замечанию Е. Д. Еременко, были более привычными и «комфортными», напрямую презентующими «безотказные» характеристики фильма — прежде всего, лица актеров [Еременко, с. 76].

Немаловажную роль играло расположение персонажей на плакате, масштаб их фигур. Так, использование приема противопоставления, свойственного для советского плаката, подразумевало не только размещение протагонистов

Ил. 3–4. Плакаты к фильмам «Путешествие» и «Русский отдел»

Ил. 5. Плакат М. Матросова к фильму «Рейс 222»



и антагонистов параллельно друг другу в композиционном поле, но и работу с масштабом изображения «своих» и «чужих» на плакате. Разный масштаб героев и врагов особенно свойственен для советских плакатов к фильмам данного периода — кинокартин «Суд чести» (реж. А. Роом, 1948), «Встреча на Эльбе» (реж. Г. Александров, 1949), «В мирные дни» (реж. В. Браун, 1950), «Заговор обреченных» (реж. М. Калатозов, 1950), «Максимка» (реж. В. Браун, 1952), «Об этом забывать нельзя» (реж. Л. Луков, 1954). Разница в масштабе фигур также могла выполнять как функцию предсказания победы над врагом, так и функции по мобилизации и легитимации власти. Так, если на плакатах к советским фильмам второй половины 1940-х — начала 1950-х гг. демонстрируемый враг выглядит в прямом смысле маленьким в сравнении с главным героем,

Илл. 6. Плакат Е. Гребенщикова к фильму «Об этом забывать нельзя»

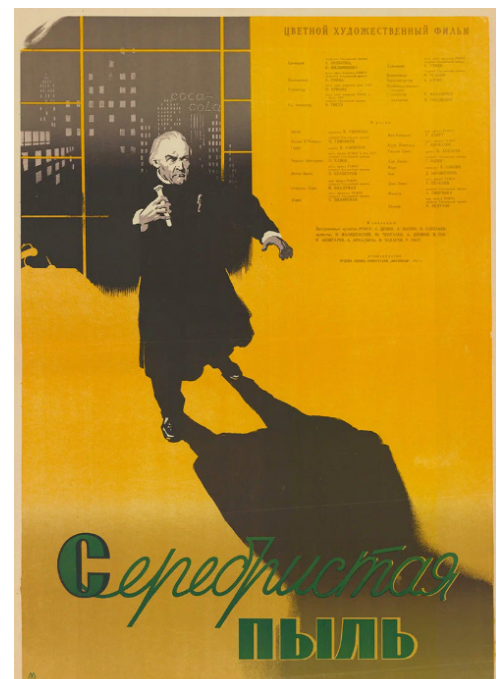
то на афише фильма «Девушка в Кремле» (The Girl in the Kremlin, реж. Р. Бердуэлл, 1957) изображение главного врага — коварно и загадочно улыбающегося И. В. Сталина — занимает более половины поля плаката. Следует заметить, что в целом более сильный, грозный и пугающий враг в большей степени был свойственен именно киноплакатам США. При этом как для политических плакатов, так и для кинопостеров США был характерен особый прием дегуманизации — демонизации, который способствовал оправданию любых действий по отношению к врагу [Рябов и др., с. 16] (Илл. 6).

Часть 2. Символика киноплакатов Холодной войны

На основе проведенного сравнительного анализа сюжетных схем, персонажей и идеологии западных и советских фильмов эпохи «идеологической конфронтации» 1946–1991 гг. А. В. Федоров приходит к выводу о существенном сходстве их медийных стереотипов [Федоров, с. 32]. Стереотипизация нарратива кинокартин влияла и на художественное исполнение киноплакатов, на которых часто были представлены не только образы центральных персонажей, но и набор определенных символов, дававших представление о самом фильме, его жанре, характере героев. Например, нередко изображался пистолет, мишень, нож, что сразу сигнализировало зрителю о конкретной жанровой принадлежности фильма. Кроме того, как отмечает А. А. Котомина, оружие являлось важнейшим изобразительным мотивом, отражавшим силу и решимость героя (в случае, если оно находилось в его руках) или являвшимся знаком угрозы смерти (если на плакате оружие было направлено против героя) [Котомина, с. 100]. Изображение оружия присутствует на афишах к таким фильмам как «Заговор обреченных» (1950), «Тегеран-43» (реж. А. Алов, В. Наумов, 1980), «Маньчжурский кандидат» (The Manchurian Candidate, реж. Д. Франкенхаймер, 1962), «Разорванный занавес» (Torn Curtain, реж. А. Хичкок, 1966) и других.

Часто на афишах к фильмам, репрезентирующим «своих» и «чужих», изображались вещи, предметы, животные, не имевшие прямого отношения к содержанию кинокартины и выступавшие непосредственными маркерами врага. Для СССР таковыми являлись красные звезды, серп и молот, оружие, танки — «Русские идут, русские идут», «Девушка с Петровки» (The Girl from Petrovka, реж. Р. Миллер, 1974), «ГУЛАГ» (Gulag, реж. Роджер Янг, 1984), «Зверь» (The Beast, реж. К. Рейнольдс, 1988) и др. На постерах к некоторым фильмам, повествующим о событиях в СССР или странах Восточного блока, также изображалась нагайка или хлыст как символ подчинения воли, несвободы, рабства (например, уже упоминавшийся киноплакат к фильму «Путешествие»). На советских киноафишах изображение врага также сочеталось с определенным символическим рядом, включавшим изображение Статуи Свободы, небоскребов, знака доллара, паука и паутины. Например, как замечает А. Г. Колесникова, важным элементом оформления плаката к фильму «Серебристая пыль» (реж. А. Роом, 1953) является вид американского города: надпись «Кока-кола» и небоскребы ассоциируются с образом Соединенных Штатов [Колесникова, с. 67]. Характерно также распространенное изображение лабиринта на киноафишах к детективным фильмам: «Ошибка резидента» (реж. В. Дорман, 1968), «Человек, который брал интервью» (реж. Ю. Марухин, 1986). Таким образом, и советские, и американские киноплакаты демонстрировали стандартные символы врага, позволявшие зрителю быстро идентифицировать его и закрепить о нем стереотипное восприятие (Илл. 7).

Одним из наиболее ярких и важных визуальных маркеров являлись цвета киноафиш. Цвет привлекал внимание зрителя, а также был способен отчасти передать настроение и атмосферу фильма. Традиционно в кинопостерах используются определенные цвета для фильмов разных жанров: для научно-фантастических фильмов — синие тона, для комедий — желтые или другие яркие оттенки, афиши фильмов ужасов используют в качестве основных холодные тона, преимущественно черный цвет, в боевиках, фильмах о войне, исторических кинокартинах, документальных фильмах также часто применяются темные тона или сильно контрастирующие светлые и темные цвета [Го, с. 19]. Кроме того, на цвета кинопостеров оказывали большое влияние тенденции эпохи. Например, как замечает Е. М. Михалкина, в советских киноплакатах к зарубежным фильмам второй половины 1960-х гг. часто преобладает черный цвет, плакаты решены либо в темных тонах, либо в двух-трех цветах, где черный играет значительную роль [Михалкина 2020, с. 57]. Однако анализ киноплакатов к фильмам с конфронтационным нарративом периода Холодной войны позволяет сделать вывод, что наиболее



Илл. 7. Плакат М. Н. Хазановского к фильму «Серебристая пыль».



распространенными, использующимися как в советских, так и в американских киноафишах к таким картинам являлись красный, синий и желтый цвета. Самым часто встречающимся из них был красный цвет. Главная причина его частого использования достаточно очевидна — помимо обозначения страсти, опасности, агрессии, он применялся для идентификации СССР. Красный цвет повсеместно использовался в рекламе советских и американских фильмов, однако в первом случае он символизировал образ героя, во втором — образ врага. Так, для американских кинокартин красный цвет выступал одним из ярчайших идентификаторов советского врага, что подчеркивалось и визуальной репрезентации, и в самом названии фильма. Это отчетливо прослеживается на плакатах к фильмам «Вторжение в США» (Invasion, U.S.A., реж. А. Грин, 1952), «Красный рассвет» (Red Dawn, реж. Д. Милиус, 1984), «Охота за Красным октябрем» (The Hunt for Red October, реж. Д. Мактирнан, 1990) (Ил. 8–9).

По результатам проведенного анализа можно предположить, что в киноафишах СССР для идентификации образов врага нередко использовались синие и желтые тона. Символизм цвета, отсылающий к «городу желтого дьявола» встречается на плакатах, рекламирующих фильмы «Суд чести», «Заговор обреченных», «Серебристая пыль». Синие и голубые оттенки применялись вариативно. В этом случае главенствующая роль отводилась не столько символике синего цвета, сколько задаче по достижению контрастности фона: сочетание контрастных цветов привлекало дополнительное внимание к плакату. Помимо уже отмеченного сочетания синего и красного, а также красного и желтого цветов, достаточно распространенными для советских плакатов были композиции, использующие черные или серые и желтые тона.

Наконец, еще одним аспектом анализа выступают тексты киноплакатов. Традиционно надписи названий кинокартин на плакатах могли отличаться в зависимости от их жанровой принадлежности фильмов. Названия драм и мелодрам, детективов, триллеров обычно печатались на киноплакатах внизу или вверху изображения либо разделяли композиционное поле. В советских кинокомедиях название нередко было встроено в изображение, или образовывало форму круга, окаймляло изображение, которое могло быть неоднородным, иметь буквы разных размеров, разную цветовую гамму [Михалкина 2021, с. 81]. Кроме того, текст киноплаката в ряде случаев также мог иметь определенные символические маркеры, способные давать представление зрителю о фильме — от расположения текста в поле плаката и его шрифта до включения оригинальных элементов, способных отразить специфику фильма. Так, на киноплакате к фильму «Тегеран-43» В. Сачкова шрифт названия картины стилизован под арабскую вязь. Художественное оформление текста на плакате также было способно сразу идентифицировать врага, демонстрируемого в кинофильме: в ряде работ, рекламирующих американские боевики 1980-х гг., красная звезда является вспомогательным знаком, «вписанным» в название кинокартины (Ил. 10).

Часть 3. Сходства и отличия киноплакатов СССР и США

Можно выявить ряд отличий, свойственных советским и американским киноплакатам эпохи Холодной войны, рекламирующим конфронтационные фильмы. Некоторые диктовались самой спецификой их создания: в СССР выпуск плакатной продукции контролировался, все произведения подлежали государственной цензуре. В США же заказчиками плакатов для кинофильмов выступали непосредственно выпускающие киностудии, что отчасти позволяло американским киностудиям создавать более провокационные образы, способствующие привлечению зрителя. Немаловажную роль в этих процессах сыграло развитие андеграундного кинематографа благодаря фильмам Д. Смита, К. Энгера и Э. Уорхола и их постоянному акценту на сексуальности [Edwards, p. 212]. Подчеркнутая сексуализация женских персонажей была свойственна и киноплакатам: например, постерам к фильмам «Пилот реактивного самолета» (Jet Pilot, реж. Д. фон Штернберг, 1957) и «Девушка в Кремле».

Между тем, для работ советских художников «Рекламфильма» характерна более явная выраженность единой стилистики по мере появления новых тенденций развития кинематографа и плакатного искусства — от использования приема «мы-они» и буквального «цитирования» политических плакатов конца 1940-х — начала 1950-х гг. до повсеместного применения символизма и метафор в киноплакатах второй половины 1980-х гг. При анализе советских киноплакатов внимание на себя также обращает и подчиненность принятым традициям репрезентации персонажей, в том числе образов «своих» и «чужих», доминирование приема противопоставления, который был менее свойствен

Ил. 8–9. Плакаты к фильмам «Вторжение в США» и «Охота за Красным октябрем»

Ил. 10. Плакат В. Сачкова к фильму «Тегеран-43»

американским кинопостерам.

Как отмечает С. Каптерев, возросшее значение жанрового кино в послевоенной сталинской культуре предполагало дальнейшую стандартизацию его компонентов, для которой голливудские фильмы стали наиболее удобной моделью [Каптерев, р. 803]. Однако в искусстве киноплаката подобная стандартизация не прослеживается. На протяжении всего периода Холодной войны определенные сходства в киноплакатах СССР и США — специфика использования определенных композиционных схем, применение контрастных цветов, использование определенных шрифтов и их расположение — продиктованы, в первую очередь, функциональным назначением такой продукции. Однако если художественное решение плакатов СССР и США могло значительно отличаться, то использование определенных приемов, символов и нарративов свидетельствует о единых тенденциях репрезентации «своего» и «чужого».

Заключение

По итогам проведенного исследования можно сделать ряд выводов.

Во-первых, в рамках продуцирования образов врага киноплакат объединяет в себе как достоинства, так и недостатки кинематографического и плакатного искусств. Способность широкого распространения киноплакатов соответствует критериям массовости и доступности. Этому во многом способствует их основная функция — реклама фильма. Размещение киноплаката в городском пространстве позволяло охватить большую аудиторию, за счет чего репрезентуемые образы попадали и в поле зрения людей, не посмотревших сам фильм. При этом скорость реакции на актуальные события, способность их отражения у киноплакатов снижена, поскольку их создание напрямую зависит от процесса создания самого кинофильма, предполагающего, в том числе, дороговизну производства и необходимость привлечения большого количества специалистов. Важнейшим достоинством киноплаката в качестве средства для формирования и распространения образов «своих» и «чужих» выступает способность продуцировать запоминающиеся образы за счет визуальных и вербальных средств. Используемые изображения, название фильма, шрифт и способы начертания текста, цветовая композиция и прочие элементы призваны создать первое впечатление о кинопродукте, что предполагает применение разнообразных художественных приемов исполнения плаката, а значит — обеспечивает внимание потенциальной аудитории. Дополнительное внимание к киноплакату привлекают знакомые лица и имена знаменитых актеров. Таким образом, киноплакат обладает высокой степенью имагологического потенциала. Во-вторых, образы «своих» и «чужих» появлялись на киноплакатах к фильмам разных жанров. При этом жанровые особенности влияли на тенденции репрезентации героев и врагов. Так, в драмах, комедиях, историческом кино часто визуализировались группы персонажей протагонистов и антагонистов, для мелодрам была свойственна демонстрация двух главных героев — мужчины и женщины, на афишах боевиков часто фигурировал герой-одиночка. Одним из наиболее распространенных приемов репрезентации для советского киноплаката (как и для политического) являлось противопоставление, которое особенно широко применялось в фильмах начала Холодной войны. Для американского киноплаката характерны иные тенденции — противопоставление использовалось реже, однако распространено применение специфического приема демонизации врага. В-третьих, семиотическое поле кинопостеров зачастую включало набор определенных символов-идентификаторов врага. На американских плакатах для идентификации «красного врага» применялись красные звезды, серп и молот, оружие, хлыст или нагайка, на советских плакатах, идентифицировавших американского «чужого» — Статуя Свободы, небоскребы и знак доллара. Немаловажную роль играли и цвета, которые также могли служить маркером принадлежности персонажа к «своей» или «чужой» системе.

Итак, киноплакаты играли значимую роль в продуцировании образов «своих» и «чужих». Репрезентуя красочные образы, они были призваны вызвать у зрителя эмоциональную реакцию: радость, сочувствие, гордость, страх. Таким образом, первичная эмоциональная вовлеченность потенциального зрителя в сочетании с использованием специфических приемов демонстрации и характерными символами способствовала закреплению стереотипных установок о «своих» и «чужих» и обеспечению основных функций образа врага.

Список источников

- Бабурина, Вашик — Бабурина Н., Вашик К. Реальность утопии: искусство русского плаката XX в. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 422 с.
- Бабурина, Шклярчук — Бабурина Н. И., Шклярчук А. Ф. Плакаты Киностудии им. М. Горького. 1915–2015 [альбом к 100-летию Киностудии им. Горького]. М.: Контакт-Культура, 2016. 206 с.
- Вальтер — Вальтер Х. Политический плакат — зеркало своего времени // Проблемы истории, филологии, культуры. 2016. № 3 (53). С. 143–149.
- Го — Го Л. Цвет как выразительное средство в киноафише // Искусство и культура. 2019. № 2(34). С. 16–19.
- Еременко — Еременко Е. Д. Фонд плаката киностудии «Ленфильм» // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2004. № 1. С. 76–80.
- Ерохина 2008 — Ерохина Ю. В. Российский киноплакат как феномен графического дизайна: 1890–1940 гг.: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.06 / Ерохина Юлия Валерьевна; [Место защиты: С. — Петерб. гос. ун-т технологии и дизайна]. СПб., 2008. 222 с.
- Ерохина 2018 — Ерохина Ю. В. Киноплакат первой половины XX века как идеологическая составляющая советского времени // Образ Родины: содержание, формирование, актуализация, Москва, 20 апреля 2018 года. М.: Учреждение высшего образования «Московский художественно-промышленный институт», 2018. С. 319–323.
- Казючиц — Казючиц М. Ф. Комикс и экранизация: символический Другой в культуре США 1980–2020-х гг. // Телекинет. 2024. № 3(28). С. 23–30.
- Колесникова — Колесникова А. Г. «Бой после победы»: образ врага в советском игровом кино периода холодной войны. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2015. 230 с.
- Колосов, Матвеев — Колосов С. А., Матвеев И. А. Вербальный и параграфемный элементы кинопостера в аспекте локализации // Слово и текст: психолингвистический подход. 2015. № 15. С. 77–82.

- Корецкий — Корецкий В. Б. Язык киноплаката // Искусство кино. 1958. № 6. С. 106.
- Котомина — Котомина А. А. Образ смерти в советских киноплакатах // Археология русской смерти. 2016. № 2. С. 82–117.
- Михалкина 2020 — Михалкина Е. М. Зарубежное кино в советском киноплакате 1961–1984 годов // Румянцевские чтения — 2020: Материалы Международной научно-практической конференции. В 2-х частях, Москва, 21–24 апреля 2020 года. М.: Издательство «Пашков дом», 2020. С. 55–60.
- Михалкина 2021 — Михалкина Е. М. Стили и жанры киноплаката. Терминологический аспект // Вестник ВГИК. 2021. № 4 (50). С. 79–90.
- Онопко-Бабурина — Онопко-Бабурина Н. И. Советский киноплакат 1930–1950-х годов: (Обзор плакатов к художественным фильмам, хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина) // Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина. Труды. Т. 5. М., 1961. С. 149–229.
- Просолова, Попов — Просолова Е. В., Попов А. Д. Вдохновенное разоблачение: образ Сталина в советском кинематографе периода перестройки // Новое прошлое. 2024. № 1. С. 160–174.
- Ромашин — Ромашин М. И. Персонажи фильмов о Вьетнамской войне на киноафишах: друзья и враги // Имагология Холодной войны: «Свои» и «чужие» в массовой культуре СССР и США: Сборник научных статей. СПб: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2024. С. 37–44.
- Русский киноплакат — Русский киноплакат / Сост.: Снопков А. Е., Снопков П. А., Шклярчук А. Ф. Авт. текста: Шклярчук А. Ф. М.: Контакт-Культура, 2002. 335 с.
- Рябов и др. — Рябов О. В., Белов С. И., Давыдова О. С., Кубышкин А. И., Рябов Д. О., Рябова Т. Б., Смирнов Д. Г., Спутницкая Н. Ю., Юдин К. А. «Враг номер один» в символической политике кинематографий СССР и США периода холодной войны. М.: Аспект Пресс, 2023. 400 с.
- Спутницкая — Спутницкая Н. Ю. Образ врага и метафоры Холодной войны в киносказке СССР и героическом комиксе США 1960–1963-х гг. // Новый исторический вестник. 2023. № 2. С. 101–120.
- Твердюкова 2021 — Твердюкова Ю. Р. Художественные особенности киноплакатов «Совэкспортфильма» // Румянцевские чтения — 2021: Материалы Международной научно-практической конференции. В 2-х частях, Москва, 21–23 апреля 2021 года. Том Часть 2. М.: Издательство «Пашков дом», 2021. С. 430–435.
- Твердюкова 2022 — Твердюкова Ю. Р. Художественные особенности плакатов жанра кинофантастики // Румянцевские чтения — 2022. Материалы Международной научно-практической конференции. В 2-х частях, Москва, 19–21 апреля 2022 года. М.: Издательство «Пашков дом», 2022. С. 324–328.
- Туровская — Туровская М. И. Фильмы 1930–1950-х годов как документы эмоций времени // Россия и современный мир. 2004. № 1(42). С. 181–192.
- Федоров — Федоров А. В. Отражения: Запад о России / Россия о Западе. Кинообразы стран и людей. М.: Изд-во МОО «Информация для всех», 2017. 389 с.
- Шклярчук — Шклярчук А. Ф. Афиши «Мосфильма»: альбом / сост. А. Е. Снопков, П. А. Снопков, А. Ф. Шклярчук. М.: Контакт-Культура, 2012. 191 с.
- Юдин — Юдин К. А. Советская кинополитика накануне и в период “холодной войны”. Иваново: АО «Информатика», 2023. 430 с.
- Edwards — Edwards G. J. The international film poster. London: Columbus books, 1985. 224 p.
- Kapterev — Kapterev S. Illusionary Spoils Soviet Attitudes toward American Cinema during the Early Cold War // Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History. 2009. No. 10 (4). P. 779–807.
- Parmelee — Parmelee S. Remembrance of Films Past: Film Posters on Film // Historical Journal Of Film Radio and Television. 2009. No. 2. P. 181–195.
- Riabov — Riabov O. V. “From America with love”? Love stories and the “Iron Curtain” in the Soviet Thaw cinema // Imagology and Comparative Studies. 2024. No. 21. P. 259–275.
- Shaw, Youngblood — Shaw T., Youngblood D. J. Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Heart and Minds. Lawrence: University Press of Kansas, 2010. 301 p.
- Smith — Smith I. H. Selling the Movie: The Art of the Film Poster Austin: University of Texas Press, 2018. 288 p.

References

- Baburina, N., and K. Vashik. *The Reality of Utopia: The Art of the Russian Poster in the 20th Century* [Realnost' utopii: iskusstvo russkogo plakata XX v.]. Moscow: Progress-Tradition Publ., 2004, 422 p. (in Russian).
- Baburina, N. I., and A. F. Shklyaruk. *Posters of the M. Gorky Film Studio. 1915–2015: An Album for the 100th Anniversary of the Gorky Film Studio* [Plakaty Kinostudii im. M. Gor'kogo. 1915–2015: al'bom k 100-letiyu Kinostudii im. Gor'kogo]. Moscow: Contact-Culture Publ., 2016, 206 p. (in Russian).
- Val'ter, Kh. «The Political Poster Is a Mirror of Its Time» [Politicheskiy plakat — zerkalo svoego vremeni]. *Problems of History, Philology, and Culture* [Problemy istorii, filologii, kul'tury], no. 3 (53), 2016, pp. 143–149. (in Russian).
- Go, L. «Color as an Expressive Means in Film Posters» [Tsvet kak vyrazitel'noe sredstvo v kinofishhe]. *Art and Culture* [Iskusstvo i kul'tura], no. 2 (34), 2019, pp. 16–19. (in Russian).
- Eremenko, E. D. «The Poster Fund of the Lenfilm Film Studio» [Fond plakata kinostudii «Lenfilm»]. *Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture* [Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury], no. 1, 2004, pp. 76–80. (in Russian).
- Erokhina, Yu. V. *Russian Film Poster as a Phenomenon of Graphic Design: 1890–1940: Candidate's Thesis in Art Studies: 17.00.06* [Rossiyskiy kinoplakat kak fenomen graficheskogo dizayna: 1890–1940 gg.: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.06]. St. Petersburg: St. Petersburg State University of Technology and Design Publ., 2008, 222 p. (in Russian).

Научная статья

УДК: 778.5

DOI: 10.24412/2618-9313-2025-332-19-25

Формирование авторского метода в раннем творчестве Э. Рязанова

АНДРЕЙ АРКАДЬЕВИЧ АНДРЕЕВ¹, ИРИНА АРКАДЬЕВНА АЗЕРСКАЯ²

Для цитирования

Андреев А. А., Азерская И. А. Формирование авторского метода в раннем творчестве Э. Рязанова // Телекинет. 2025. N3(32). С. 19-25. DOI: 10.24412/2618-9313-2025-332-19-25

Сведения об авторах

Андрей Аркадьевич Андреев¹, Ирина Аркадьевна Азерская²

¹доцент кафедры сценарного мастерства, Академия Медиаиндустрии, Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0001-7218-7167>

temny-les@yandex.ru

²доцент кафедры сценарного мастерства, Академия Медиаиндустрии, Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0003-2470-8508>

azersia38@yandex.ru

Аффилиация

^{1,2}Академия медиаиндустрии, 127521, Россия, Москва, ул. Октябрьская, д. 105, корп. 2.

Сведения об отсутствии конфликта интересов

Авторы не сообщили о конфликте интересов.

Аннотация

Статья посвящена комплексному анализу авторского метода Э. Рязанова на примере раннего творчества — фильма «Человек ниоткуда» (1961), являющегося ярким примером эксцентрической комедии в фильмографии режиссера. Исследователи выявляют ключевые аспекты авторского стиля Рязанова: особенности репрезентации образа советского интеллигента и научной интеллигенции на экране, а также специфику использования сатиры и иронии в картине. Рассматривается творческий процесс создания фильма, включая разработку сценария совместно с Леонидом Зориным и поиск актерского состава. Особое внимание уделяется экспериментальному характеру картины, которые позволяет с большей точностью изучить такие важные элементы авторского стиля, как система персонажей, диалоги и драматургические конфликты, сочетание элементов эксцентрики, буффонады и гротеска с реалистическим повествованием. Несмотря на широкую критику «Человека ниоткуда», Рязанов приобрел бесценный опыт работы в эксцентрическом комедийном жанре, что позволило в дальнейшем значительно усовершенствовать и развить творческий метод комедиографа.

Ключевые слова

Советская комедия, Эльдар Рязанов, Леонид Зорин, Человек ниоткуда, комедия абсурда, сатира, эксцентрика, авторская ирония, научный работник, советская интеллигенция

Информация о статье

статья поступила в редакцию 12.09.2025; одобрена после рецензирования 20.09.2025; принята к публикации 24.09.2025.



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.

Original article

The Development of the Author's Method in the Early Works of Eldar Ryazanov

ANDREY A. ANDREEV, IRINA A. AZERSKAYA

For Citation

Andreev, A. A., Azerskaya, I. A. The Development of the Author's Method in the Early Works of Eldar Ryazanov. *Telekinet*, no. 3(32), 2025, p. 19-25. DOI: 10.24412/2618-9313-2025-332-19-25

About the Contributors

Andrey Arkadyevich Andreev¹, Irina Arkadievna Azerskaya²

¹Associate Professor of the Screenwriting Department at the Academy of Media Industry, Moscow, Russia

<https://orcid.org/0000-0001-7218-7167>

temny-les@yandex.ru

²Associate Professor of the Screenwriting Department at the Academy of Media Industry, Moscow, Russia

<https://orcid.org/0000-0003-2470-8508>

azersia38@yandex.ru

Affiliation

^{1,2}Academy of Media Industry, 105, bld. 2, Oktyabrskaya str., 127521, Moscow, Russia.

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the authors.

Abstract

The article presents a comprehensive analysis of the author's method of Eldar Ryazanov using the example of his early work — the film *The Man from Nowhere* (1961), which is a striking example of the eccentric comedy in the director's filmography. The researchers identify key aspects of Ryazanov's authorial style: the specifics of the representation of the image of Soviet scientific *intelligentsia* on screen, as well as the specific use of satire and irony in the film. They examine the creative process of making the film, including developing the script in collaboration with Leonid Zorin and finding the cast. Emphasis is put on the experimental nature of the film, which allows for a more precise study of important elements of the author's style such as the system of characters, dialogues and dramatic conflicts, the combination of elements of eccentricity, buffoonery and grotesque with realistic narrative. Despite the widespread criticism of *The Man from Nowhere*, Ryazanov gained invaluable experience of work in the eccentric comedy genre, which allowed him to significantly refine and develop his creative method as a comedy director.

Keywords

Russian comedy, Eldar Ryazanov, *The Man from Nowhere*, authorial irony, scientific researcher, Soviet intelligentsia

Article information

The article was submitted 12.09.2025; approved after reviewing 20.09.2025; accepted for publication 24.09.2025.

Творческое наследие Э. Рязанова во многом определило классический облик советской комедии с ее характерной синтетичностью, смешением жанровых признаков, точностью социальных характеристик персонажей и др. [Азерская, с. 18–23]. Находясь у истоков нового, послевоенного этапа советской кинокомедии, мастер, как и его коллеги по цеху (Л. Гайдай), стремился преодолеть инерцию периода малокартинья, когда комедия — не только в кино, но и в театре — из-за институциональных ограничений фактически утратила свои социально-критические функции [Казюциц, с. 147–159]. В этой статье авторы обращаются к изучению раннего творчества Рязанова, где кинокомедия «Человек ниоткуда» (1961) представляет особый интерес как важный источник творческих приемов режиссера, направленных на обновление этого жанра.

В этом контексте к 1954 г., когда Рязанов после нескольких документальных работ на студии ЦСДФ приступает к созданию своей дебютной игровой ленты «Весенние голоса» (в соавторстве с С. Гуровым), советская комическая особенно остро нуждается в новых авторах, методах, идеях. Как первая, так и вторая его картина (уже самостоятельно снятая) — «Карнавальная ночь» (1956 г.) — удовлетворяют острый зрительский спрос в жанре музыкальной комедии. Примерно в этом же направлении музыкально-комической эстетики Рязанов продолжает двигаться в фильме «Девушка без адреса» (1957). Фильмы этого периода делают фигуру режиссера остропопулярной, за ним закрепляется статус народного музыкального комедиографа и формируют у публики и критики соответствующие ожидания. Однако в фильме «Человек ниоткуда» (1961) автор уходит от жанра музыкальной комедии. Он существенно расширяет арсенал своих комедийных приемов, идет по пути сложного творческого эксперимента. В ходе нашего исследования мы попытаемся проанализировать синтетический метод, ключевые приемы, авторскую интонацию Рязанова, его специфическую иронию, а также другие инструменты автора, которые он использовал, работая в жанре (музыкальной) кинокомедии.

После успешных кинолент «Карнавальная ночь» и «Девушка без адреса» Рязанов в 1958 г. приступает к съемкам фильма, где стремится освоить новый и редкий для своего творчества жанр эксцентрической комедии. Для написания сценария он обращается к Л. Зорину. Молодой, но известный кинодраматург был настоящим литературным вундеркиндом города Баку. В девять лет он выпустил сборник своих стихов, и затем юного поэта вместе с мамой пригласил к себе в Горки сам М. Горький, где будущий сценарист прочитал свою поэму «Человеки». После этой встречи в газете «Правда» вышла статья писателя о Леониде под названием «Мальчик». В 17 лет Зорин стал членом Союза писателей Азербайджана, в 22 года окончил филологический факультет Азербайджанского государственного университета. В 1941 г. на сцене Бакинского русского драматического театра поставили первую пьесу молодого автора — «Соколы». В 1948 г. Зорин переезжает в Москву, а в мае 1949 г. в Малом театре ставят его пьесу «Молодость». Позже история покорения столицы легла в основу самого знаменитого сценария Зорина — «Покровские ворота».

Подготовка к съемкам фильма «Человек ниоткуда» началась в 1958 г., рабочее название фильма — «По ту сторону радуги». На главную роль Чудака Рязанов пробовал самых разных крупных советских актеров, но в итоге роль была предложена И. Ильинскому, с которым у Рязанова сложилось творческое взаимопонимание в работе над фильмом «Карнавальная ночь». Однако Ильинский вскоре отказался от этой роли, как не подходящей ему по возрасту. Съемки затягивались. Кинематографическое руководство было недовольно отснятым материалом и потребовало переделать сценарий. В итоге кинофильм законсервировали. После переделки сценария Рязанов пошел другим путем — пригласил совсем молодых и малоизвестных актеров-дебютантов. В этом фильме впервые главные роли в кино сыграли А. Папанов и С. Юрский; а для

Ю. Яковлева это была вторая главная роль после экранизации «Идиота» (1958).

Несколько слов о процессе создания сценария. В первую очередь вспоминается фабула знаменитой философской повести Вольтера «Простодушный», где описываются приключения дикаря-гурона, прибывшего в Европу из Канады в абсолютистской Франции периода Людовика XIV. Однако обратимся к воспоминаниям Рязанова: «Сценарий этой картины родился так: я пришел к талантливому театральному драматургу Леониду Зорину и предложил ему тему: первобытный снежный человек попадает в современную Москву — и что из этого получается... Чего только не было в сценарии — кинодебюте Л. Зорина, — а затем и на экране! Картина одновременно и цветная, и черно-белая; в ней причудливо переплетались реальная действительность и сон, фантастика. Персонажи то говорят прозой, то вещают белыми стихами. Невероятные события перемешиваются с вполне узнаваемыми жизненными поступками. ...Эксцентрические трюки соседствуют с реалистическим повествованием. Эта фантазмагория, нагромождение довольно-таки разнородных элементов образовали замысловатую форму кинорассказа» [Рязанов, 2022, с. 94]. Таким образом, мы видим, что перед постановщиком картины возникла проблема выбора средств, способных передать такую историю. Как отмечает режиссер, традиционные приемы и жанровая система современного советского кино не позволяли воплотить замысел в полной мере. Вместе с тем традиции трюковой, эксцентрической комедии 1920-х гг. предстояло адаптировать к реалиям 1960-х гг.: «Экстравагантность сюжета диктовала необходимость поиска своеобразной стилистики. У нас в кино существовал богатый опыт создания киносказок... но для «Человека ниоткуда» заимствовать эту эстетику не годилось. И хотя искали непрерывно, стиль, интонация, манера давались очень трудно. Все оказалось для меня ново» [Рязанов, 2022, с. 165].

Общекультурный контекст

К началу 1960-х гг. творческие поиски в схожем направлении — синтез эксцентрики, буффонады, театра представления в кинокомедии — вел не только Рязанов. Л. Гайдай, конкурент Рязанова, находился в процессе формирования своего стиля [Sputnitskaia, Kaziuchits]. Очень наглядным и не самым удачным режиссерским опытом оказалась работа Гайдая над фильмом 1958 г. — «Жених с того света», сюжет которой строится вокруг интриги, где в результате нелепой случайности бюрократ Петухов обнаруживает, что его считают покойником и собираются похоронить, причем на абсолютно формально законных основаниях. Главный герой категорически не согласен с положением дел, но бюрократическая машина неумолима. Здесь Гайдай пытается зайти в комедию абсурда, но средства выразительности, форма, темп рассказа этой истории остаются традиционно неспешными, без той энергичной эксцентрики, которая вскоре появится в фильмах режиссера. А уже в 1961 г. он выводит на экраны свое знаменитое трио — Трус, Балбес и Бывалый — в двух короткометражных фильмах: «Пес Барбос и необычный кросс» и «Самогонщики», — где впервые именно яркий эксцентризм и буффонада становятся основой его авторского метода.

В театре в это же время свой творческий путь в качестве режиссера начинает Ю. Любимов. Его дебют в новом качестве состоялся в 1959 г. на сцене Вахтанговского театра — «Много ли человеку надо» А. Галича. Его авторский метод раскроется окончательно в знаменитом спектакле «Добрый человек из Сезуана» по пьесе Б. Брехта, поставленной в 1963 г. Здесь Любимов воплотил идеи знаменитой теории немецкого драматурга и теоретика театра в отечественной культуре [Андреев, с. 281–289]. Концепция Брехта по созданию антибуржуазного критического театра представляла собой сложный комплекс приемов, направленных на деавтоматизацию зрительского впечатления. Одно из самых популярных базовых понятий Брехта — дистанция между происходящим событием и взглядом зрителя на него, так называемое «о(т)чуждение».

С теорией Брехта пересекается деятельность группы советских авангардистов «ОПОЯЗ» в Ленинграде в 1920–1930-е гг., которую основали Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, В. Шкловский. Формалистический метод ОПОЯЗовцев, направленный на деавтоматизацию восприятия зрителя, также состоял в создании остранения — с целью создания поэтического языка, в рамках которого вещи, поданные под странным ракурсом, стали узнаваемыми заново, — в противовес прозаическому языку. Здесь также стоит вспомнить творческую группу ФЭКСов, организованную Г. Козинцевым, Л. Траубергом и С. Юткевичем в 1921 г. в Петрограде, с их манифестом «Эксцентризм», в котором именно эксцентризм был объявлен основой их творческого метода. ФЭКСы пропагандировали цирк, балаган, призывали к «электрификации» и «механизации» театра. В качестве примера мы можем вспомнить постановку Козинцева и Трауберга «Женитьба» (подзаголовок — «Трюк в трех действиях», сент. 1922), основанную на комбинации цирковых и эстрадных номеров с куплетами.

Тотальный эксперимент с формой

Рязанов в поисках специфических режиссерских красок, способных показать на экране заявленный им «юмор абсурда» в своем фильме, соединил трюковой эксцентризм ФЭКСов, театральную условность, теорию Брехта и формалистские приемы ОПОЯЗовцев в работе над «Человеком ниоткуда». «... Требовался герой с совершенно детским, непосредственным, наивным восприятием. Мы не стали извлекать идеального героя из реально существующей среды и прибегли к фантастике, к вымыслу — привели в Москву Чудака, «человека ниоткуда», из выдуманного племени тапи», — подчеркивал Рязанов [Рязанов, 2022, с. 94]. Таким образом, персонаж С. Юрского — это воплощенный ОПОЯзовский прием, внедренный авторами в ткань повествования для тотального остранения любого события, конфликта, ситуации, в которых он окажется. Но типаж и образ Чудака оказывается не единственным авторским методологическим нововведением. На каждом этапе своей работы в этом фильме Рязанов «отыскивает наощупь» новые для себя средства выразительности, соединяя в кадре эксцентрический компонент с повседневностью. Это касается: и главных героев — персонажей Юрского и Яковлева; и второстепенных персонажей; а также структуры окружающего мира, интерьера, образа Москвы, образа ансамблевых героев, коллективов — это и зрители на стадионе, и прохожие на улицах Москвы, и ученые на «Очень Ученом Совете» — все подвергается ироническому остранению и буффонадно-эксцентрической гиперболизации. Натура и интерьеры — городские дома, милицейский участок, парикмахерская, кабинеты и квартиры, зал заседаний в кульминационной сцене — все пространства решены в гротескно ярких цветах, не соответствующих привычному способу их традиционного экранного отображения. Рязанов пишет: «Красили натуру, например, делали розовым асфальт или синими — наружные стены домов. Соответственно, костюмы героев тоже решались и как привычные, и в какой-то степени условные» [Рязанов, 2022, с. 165].

Следует обратить внимание на внешний облик героев Яковлева и Юрского с этой же оптикой эксперимента с формой. Внешний

образ Чудака — сложная конструкция. Его одежда — это яркое остранение, треугольное столкновение. В первом его «диком» воплощении условно-театральная меховая шкура Чудака, его гротескная часть, выступает против второго «цивилизованного» воплощения — в образе современного горожанина, в обычной водолазке и брюках. Но что особенно заметно в эксцентрических сценах, обычный горожанин в исполнении Юрского сохраняет пластический заряд гротескной дикарской экспрессии, а также содержит интертекстуальную отсылку на образ Чарли Чаплина. Это подчеркнуто с помощью детали одежды образа Маленького Бродяги — знаменитых гротескных ботинок не по размеру, что обыгрывается Юрским в пластическом рисунке роли. Для персонажа Яковлева выбран другой типаж, часто встречающийся в кинематографе оттепели, — типичный светлый образ интеллигента, в соответствующей нейтрально светлой рубашке и куртке, непрактичный ученый-идеалист, устремленный в высокие научные эмпирии — куда и будет отправлен авторами (то есть прямо непосредственно в космос) в развязке картины. На полях нашего исследования стоит отметить, что сходный мотив отправки главного комедийного героя в космос в финале картины будет также использован Г. Данелия в его картине «Тридцать три» (1965). А если же говорить об эксперименте с формой применительно к композиционной структуре фильма, то можно отметить три элемента:

- 1) танцевально-перформативные сцены выполняют в структуре картины функции брехтовских зонгов;
- 2) завязочное событие первого акта, где наших героев должны были зажарить дикари во время ритуального танца, уравнивается аналогичным танцем, но уже в исполнении научных старцев — на заседании «Очень ученого совета» в третьем акте;
- 3) также само повествование основной, ядерной истории является предметом формалистского остранения: рамочная история антропологической экспедиции на Памир снята в черно-белом варианте, а основная история Сна Поражаева — в цветном.

Конфликты фильма и система персонажей

Первым главным конфликтом является столкновение двух ученых-антропологов — Поражаева и Крохалева (в исполнении Яковлева и Папанова). Увлеченный идеалист-мечтатель Владимир Поражаев выступает против бюрократа и приспособленца (хамелеона, по словам самого Поражаева) Аркадия Крохалева. Вторым главным конфликтом является столкновение Чудака в исполнении Юрского и ансамблевого героя (от дикарей до москвичей), возглавляемого квартетом антагонистов, в исполнении того же Папанова (у него здесь четыре роли — коллега-ученый, вождь племени, театральный актер и спортсмен-дебошир). Вспомогательными конфликтами выступают:

- 1) столкновение Поражаева и предмета его романтических стремлений, Лены в исполнении Л. Гурченко, в составе классического любовного треугольника вместе с Крохалевым;
- 2) столкновение Чудака и его возлюбленной Оли, встреченной им на стадионе.

Также можно проследить внутренние конфликты героев — Чудак пытается покорить Москву прямой физической силой, но терпит фиаско, а затем перерождается в Человека. Поражаев также изначально хочет воспользоваться Чудаком для личного успеха, но привязывается к нему эмоционально и с трудом отпускает того в родные края.

Дополнительный (метаconflict) — дуэт героев, как две ипостаси одинокого идеалиста (ученый или Чудак — не важно) против циничного массового общества (дикари или горожане, спортсмены или ученые).

И уже на уровне анализа системы персонажей мы видим очередной эксперимент формы — фигуру антагониста, помноженную четырежды на одного Папанова, отражающую разные маски одного и того же человеческого порока — цинизма. Для авторского стиля Рязанова в целом такой прием — выделение абстрактного явления, черты характера, человеческого порока — является сверхзадачей, которую он будет решать тем или иным способом почти в каждой своей работе.

Диалоговые характеристики

В диалогах эксперимент формы продолжается. Здесь присутствуют два модуса — прозаическая речь и поэтическая буффонада, что порождает соответствующую манеру игры актеров. Также есть и диалоговые устойчивые лейтмотивы: у Поражаева это любимая фраза: «От чуда до истины — один шаг!»; у Крохалева — «Дайте жить спокойно!», причем во всех его четырех ипостасях. Такая возвышенная речь персонажей в соединении с буффонадой и эксцентрикой в кадре составляли немалую сложность как для режиссера, так и для актеров.

По словам Рязанова: «Нелегко было найти и манеру актерской игры. Диалоги страдали литературностью, условностью. Бытовых текстов практически не было. Это тянуло актеров на театральность, высокопарность, чего природа кинематографа категорически не терпит...» Однако в рамках кинобуффонады — в изображении приключений необычного персонажа в обычной Москве — такой тип диалога оказался весьма к месту.

Социальное измерение фильма и образ интеллигента

Авторский эксперимент формы позволяет посмотреть на дуэт героев — Яковлева и Юрского — с социальной стороны, то есть как на ярких представителей советской интеллигенции. Вспоминая известное письмо А. Чехова к своему брату, [Чехов, с. 221–225], где он емко описывает черты характера русского интеллигента, мы можем отметить такие свойства персонажа Яковлева как манера поведения (мягкость, вежливость), речевые характеристики (литературный русский язык), мотивация (служение высокой науке), особенности характера (бескорыстность, наивность), профессия (ученый). Он не переносит цинизма, подлости, двоемыслия. То есть Поражаев — эталонный советский интеллигент. Его друг, Чудак, оказывается абсурдным воплощением интеллигентности, доведенной авторами до максимально гротескных форм — он гипертрофированно наивен, честен, откровенен, доверчив, выразителен, также не переносит подлости и цинизма (и даже не ест соплеменников, чем серьезно нарушает нормы поведения по словам его коллег-людоедов). А в диалоговых характеристиках — придерживается поэтического стиля. Таким образом мы видим, что в этой паре внешне непохожих героев один по сути является гротескной копией другого. Какую задачу решает этим приемом режиссер? Рязанов пытается выделить и остранить в этих внешне разных образах их внутренне общечеловеческое интеллигентное отношение к жизни. Тогда становится понятна их схожая глубинная мотивация: покорение Москвы Чудаком и покорение космоса Поражаевым отражает общий для советской интеллигенции мотив стремления к непознанному, покорению новых миров. И здесь, как для Поражаева, так и для Чудака финальный полет в космос — объединяющая цель, не поддающаяся сомнению. Также в картине есть и негативные образы интеллигентов — два образа Папанова (ученый и актер), основной недостаток которого обозначен автором, как цинизм и расчетливость,

а также коллективный образ участников «очень ученого совета», где научный диспут показан автором в сатирическом стиле, высмеивающем феномен псевдонаучности через заниженный пафос диалогов, песен в исполнении бородатых академиков, а также танцевально-буффонадный стиль повествования этой сцены.

Авторская ирония, сатира и абсурдизм

Несмотря на то что «Человек ниоткуда» был выпущен в самый разгар хрущевской оттепели, однако М. Суслов, выступая на XXII съезде КПСС (24 октября 1961 г.), причислил его к «безыдейным и малохудожественным картинам и фильмам, которые не отвечают высокому призванию советского искусства... Хотя некоторые из этих произведений появляются под таинственным названием, как «Человек ниоткуда». Однако в идейном и художественном отношении этот фильм явно не оттуда...» [Рязанов 1989, с. 28–30].

Мнение главного идеолога советской власти автоматически означало запрет на дальнейший прокат, хотя и до этого фильм посмотрело немного зрителей, так как его выпустили малым количеством копий. И только в 1988 г., во времена перестройки, картину повторно выпустили в широкий прокат. Но, как писал сам Рязанов: «Социальная, злободневная сатира сразу же погибает тогда, когда меняются условия жизни общества... Юмор, как и женщину, возраст отнюдь не красит» [Рязанов 2017, с. 437]. То есть, по мнению Рязанова, время было упущено, острота сатиры и иронии ушла, зритель в 1988 г. не считал заложенных авторами смыслов. Однако для современного зрителя ситуация выглядит немного иначе: экспериментальные поиски режиссера, его авторский метод и интонация со временем только обостряют восприятие этой специфической эксцентрики и юмора — в силу растущей у публики ностальгии и ретромании.

Для Рязанова сложность была в том, что жанр эксцентричной комедии в первое послевоенное десятилетие наши кинематографисты обходили стороной, сатира была не в чести, как и яркие художественные приемы. И это несмотря на имеющийся опыт советских кинематографистов, снявших в 1920–1930-х гг. много комедий. «Закройщик из Торжка», «Процесс о трех миллионах», «Праздник святого Йоргена», «Волга-Волга», «Веселые ребята» — во всех этих картинах самые яркие, острые и смешные эпизоды сделаны средствами киноэксцентрики. Рязанов — первый в послевоенное время, кто решил нарушить некое табу на это направление в кинематографе, опробовав его вполне удачно в «Карнавальная ночь» (1957), что было оправдано с учетом специфики фильма-ревю. Но дальнейшие эксперименты с комедией абсурда, каковой и является «Человек ниоткуда», оказались для советской номенклатуры неприемлемы, и лента легла на полку на долгих 27 лет. Среди многочисленных положительных отзывов стоит отметить рецензию К. Минца. Стремясь защитить картину, он приводит известные слова Ленина об эксцентризме, которые вспоминал в своей книге Горький: «Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а — интересно!» [Горький, с. 19]. И здесь стоит отметить, что в данном случае мы видим отклик не рядового критика, а представителя одного из интереснейших художественных направлений Петербурга бурных двадцатых годов — ОБЭРИУТОВ, наряду с Д. Хармсом, Н. Заболоцким, одного из создателей экспериментального фильма «Мясорубка» [Киселев]. Именно он ощутил в фильме Рязанова тот дух экспериментального искусства, эксцентрический заряд комедийной энергии, откликнувшись позитивно в своей статье. Вот что он писал: «Комедия по праву считается труднейшим жанром. Не потому ли у нас так мало комедиографов? ... Эксцентрическая комедия требует от художника неистощимой фантазии, необычайного чувства ритма и мастерского владения трюком. С этой точки зрения Э. Рязанов оправдал надежды и справился с трудной задачей» [Минц, с. 10–11].

И все же зритель больше привык к ироничному Рязанову, все его творчество построено на ироничном взгляде автора на советскую действительность. Ведь открыто говорить о проблемах советского общества было нельзя, вот и приходилось пользоваться эзоповым языком. А Рязанов, как и все известные советские комедиографы, владел им мастерски. Он умел подмечать комическое в, казалось бы, обыденных вещах и владел способностью взглянуть с иронией, а то и сарказмом на отдельные и повсеместные недостатки в стране, строящей коммунизм.

Остановимся подробнее на некоторых моментах использования комического в этой картине, ведь в ней присутствуют практически все грани комического, все основные его разновидности по содержательной классификации: юмор, пародия, ирония, сатира и сарказм. Здесь мы видим привычное нам применение Рязановым комической и сатирической иронии, но все же с преобладанием сатиры и даже сарказма, когда речь заходит о высмеивании недостатков и пороков многоликого антагониста в исполнении Папанова, а также отрицательных социальных явлений в советском обществе. Рязанов в своих воспоминаниях подчеркивал: «Меня частенько обзывали сказочником, упрекали в том, что в моих картинах чересчур много доброжелательства, любви к людям. В наше жестокое, равнодушное время доброжелательство и любовь стали дефицитом. Кстати, сатира, по-моему, тоже всегда основана на любви. Какой бы злой эта сатира ни была, авторское желание — чтобы жизнь стала лучше» [Рязанов 2017, с. 443].

Ирония в картине присутствует на всех уровнях: вербальном, ситуативном и авторском. Ею наполнены диалоги персонажей — как главных, так и второстепенных, — интонация, с которой они произносят свои реплики, ситуации, в которых они вольно или невольно оказываются. И если вербальная и ситуативная ирония — это совместная работа сценариста, режиссера и артистов, то за авторскую точку зрения в кинопроизведении, за общее ироническое впечатление отвечает режиссер. И Рязанов буквально с самого начала картины создает нужную атмосферу и ироничную тональность — что является одним из его фирменных приемов. Например, с помощью словесной иронии: указав в титрах Папанова как исполнителя роли «Крохалев и ему подобные...», или заголовками газетных статей — самый яркий из которых звучит так: «Человек ли “снежный человек”?». Достаточно быстро закладывается и некая интрига: на самом деле происходят дальнейшие приключения Ученого и Чудака — или это все сон, забытье, фантазии крепко приложившегося головой Поражаева? И хотя разделение на черно-белую и цветную картинку, а также абсурдность и гротескность происходящего не оставляет зрителю сомнений, все же точного ответа придется подождать.

Великолепные, искрометные диалоги — как лирические, так и ироничные — присущи всем фильмам Рязанова. Зачастую они действуют в плотной связке с ситуативной иронией. И «Человек ниоткуда» — не исключение. Вербальная ирония сменяется ситуативной — и снова вербальной, например, после сцены спора Поражаева (Яковлев) о существовании племени тапи со

своим оппонентом Крохалевым (Папанов) — и по совместительству многоликим антагонистом фильма. Когда после слов Поражаева: «Посмотрим, кто из нас будет прав, а кто провалится» — именно Поражаев проваливается и падает со скалы, а очнувшись, оказывается привязанным и в окружении не слишком дружелюбно настроенного племени дикарей. Так режиссер использует иронию: достичь своей цели, найти племя тапи и быть съеденным ими, ведь тапи — людоеды. Но даже этот момент не слишком огорчает ученого: «Я прав, племя тапи существует», — как истинному ученому, ему важно, что его теория верна. Следует обратить внимание на сцену, где племя дикарей собирается у костра и танцует на костях перед тем, как съесть Поражаева и Чудака. Оказывается, в своем племени он был «белой вороной» — не сжигал книги, говорил не белым стихом, а в рифму, не хотел есть своих соплеменников, не танцевал на чужих костях — и за это его решили съесть, а шкуру поделить. В этой сцене Рязанов создал своего рода пародию на некий слой общества, который говорит высокопарными лозунгами — читай, белыми стихами, — не дает работать над одними научными теориями — чуждыми — в пользу других — «своих», — не говоря уже о шкурном интересе, который зачастую главенствует. Конечно, людей в этом обществе не едят — все-таки не дикари, — а вот «съесть» коллегу на ученом совете или просто в коллективе — очень даже могут. Или, например, такое правило племени тапи: сильный не может быть не прав, и поэтому ему позволено все. Как и начальнику, которого назначают, и его все боятся. Все эти правила работают как в племени дикарей, так и в Москве 1960-х — отличие в том, что в цивилизованном обществе с ними борются. Но как же они живучи, если даже сейчас встречаются в той или иной организации свои Крохалева, руководствующиеся архаичными правилами дикарей. Таким образом, мы видим, как к абсурду и гротеску также добавляется мощный пародийный компонент. Практически каждая массовая сцена, столкновение героев с горожанами в социальном контексте (во многом благодаря вышеописанным диалоговым характеристикам героев) — будь то на улицах Москвы, стадионе или Очень Ученом совете — выглядит едкой пародией на важные общественные ритуалы и установки. Видимо, это и послужило причиной размолвки режиссера с киносюррократами того времени.

И еще немного об авторской иронии в этом фильме. В качестве таковой прослеживается комическая ирония, некая насмешка над миром ученых. Причем как над теми, которые держатся за свои кресла и руководствуются девизом «как бы чего не вышло», — и тогда это жесткий юмор, сатира и сарказм. Чего только стоит сцена «Очень Ученого совета» — гротескная пародия на мир закосневших ученых. Но также и над мечтателями, выдвигающими смелые идеи в науке, часто нелепые и осмеянные, но все же необходимые. Ведь без благородного безумия, без мечты наука не может выжить. И здесь Рязанов демонстрирует свою симпатию — и тогда ирония сопровождается доброжелательным юмором.

Вероятно, авторская ирония прослеживается даже в говорящих фамилиях героев: Поражаев и Крохалев. Они двойственны. С одной стороны, Яковлев создал образ бескомпромиссного молодого ученого, который призван «поражать» окружающих своими открытиями, да и сам готов «поражаться» всему новому. С другой стороны, фамилия Поражаев созвучна поражению, что в какой-то степени и происходит, когда он приходит в себя после удара головой. Но он не собирается отступать от своей мечты — найти в экспедиции снежного человека или, по фильму, племя тапи. Он верит, что племя тапи существует, и идет на его поиски один, поскольку не боится никаких препятствий на пути к своей цели. А руководитель экспедиции Крохалев не только не верит в теорию своего молодого коллеги, но еще и прилагает массу усилий, чтобы остановить его. Крохалев из тех ученых, которым присущи консерватизм и равнодушие: обладая властью, они не хотят брать на себя ответственность. В отличие от Поражаева, мечтающего об открытии, у Крохалева мечта — усидеть в своем служебном кресле — такая «крохотная», ничтожная мечта. И поэтому такие ученые не только сами не делают никаких открытий, но и чинят препятствия ученым-энтузиастам, таким как Поражаев, не давая им возможности исследовать, искать и находить доказательства существования неизведанного и непознанного.

Таким образом, можно выделить следующие основные признаки авторской иронии в фильме:

- 1) сатира на общественные устои. Фильм высмеивает стереотипы и предрассудки общества. Чудак — человек из выдуманного племени тапи — сталкивается то с ограниченностью и лицемерием окружающих, то с излишней зарегламентированностью общества. Это подчеркивает абсурдность и нелепость социальных норм;
- 2) игровая форма повествования. Рязанов использует ироничный подход к сюжету, создавая ситуацию, где реальность смешивается с фантазией. Герой оказывается в мире, который кажется ему чуждым и непонятным, но безмерно для него привлекательным, что усиливает комический эффект;
- 3) философский подтекст. Ирония в фильме служит инструментом для размышлений о смысле жизни, свободе выбора и человеческой природе. Вопросы, которые ставит перед зрителем главный герой, заставляют задуматься о вечных проблемах;
- 4) тонкий юмор. Рязанов мастерски сочетает комедию с трагикомическими элементами. Ирония проявляется в неожиданных поворотах сюжета и остроумных диалогах, что делает фильм одновременно забавным и глубоким;
- 5) социальная критика окружающей действительности. Хотя фильм снят в советское время, он содержит скрытые и не очень намеки на недостатки системы. Пародия и гротеск в изображении социальной реальности помогают обойти цензуру и донести до зрителя важные мысли.

Искусство часто использует комическое для постановки самых серьезных и неприятных для общества вопросов. Так и в картине «Человек ниоткуда» все грани комического — и ирония, и сарказм, и пародия — сплавляются в единое орудие социальной критики. Рязанов использовал фантастический сюжет как увеличительное стекло, чтобы показать болезни современного общества, преувеличив их до состояния абсурда и гротеска. С другой стороны, нарочитое проговаривание прописных истин, например, таких: «Кто не работает — тот не человек», «Дружбу нельзя купить — только заслужить», «Не надо делать из денег культ» и т. д., — давало любому вдумчивому и анализирующему зрителю возможность осознать фильм «Человек ниоткуда» пародией на высокохудожественные и идеологически правильные произведения советского киноискусства.

Зрительская реакция и критика

Тотальный эксперимент авторов не остался незамеченным. Поначалу яркий эксцентрическо-сатирический характер ленты воспринимался коллегами по цеху с интересом и одобрением, о чем свидетельствует самая первая критическая реакция «Советского экрана» — в 10-м номере журнала с упомянутой выше статьей Клементия Минца под названием «Берегите комиков!» [Минц, с. 10–11]. Но дальнейшая судьба картины оказалась несчастливой — картину подвергли огульной критике.

Сначала в игру вступили отдельные политические фигуры, одновременно фильм был подвергнут шельмованию в газете «Советская культура», а в одиннадцатом выпуске 1961 г. журнала «Искусство кино» вышла разгромная рецензия [Фролов, с. 92–94]. Авторам стало ясно — их формалистский и абсурдистский комедийный эксперимент оказался слишком ярким. Картину отложили на полку вплоть до 1988 г. В деталях всю историю наложения и снятия запрета на прокат картины Рязанов описал в своей статье в 30-м номере журнала «Огонек» 1989 года [Рязанов 1989, с. 28–30]. Однако в контексте развития и разработки своего авторского метода работа режиссера в эксцентрическом комедийном жанре оказалась бесценным опытом (как в целом для развития отечественной комической, так и для самого автора), который он с успехом реализовал в другой своей эксцентрической комедии — «Невероятные приключения итальянцев в России». Но это уже другая тема и объект научных изысканий, которые авторы данной статьи надеются провести в будущем.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- Азерская — Азерская И. А. Коллективное бытие в фильме Самсона Самсонова «Одиноким предоставляется общежитие» // Телекинет. 2022. N2(19). С. 18–23.
- Андреев — Андреев А. А. Авторская специфика комедий «Похождения зубного врача» Элема Климова и «Тридцать три» Георгия Дanelии // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. М.: Канон-плюс, 2023. С. 281–289.
- Горький — Горький М. Полное собрание сочинений в 25 тт. М.: Наука, 1968–1976. Т. 20. 638 с.
- Казючиц — Казючиц М. Ф. «Наша комедия должна быть воинствующей» Два случая из теории советской комедии // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. М.: Канон-плюс, 2023. С. 147–159.
- Киселев — Киселев А. О. «Мясорубка» К. Минца и А. Разумовского. Реконструкция и анализ фильма обэриутов. // Вестник ВГИК. 2015. № 2 (24). С. 32–39. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/myasorubka-k-mintsa-i-a-razumovskogo-rekonstruktsiya-i-analiz-filma-oberiutov> (дата обращения: 01.12.2025).
- Минц — Минц К. Берегите комиков! // Советский экран. 1961. № 10. С. 10–11.
- Рязанов 1989 — Рязанов Э. А. Не оттуда // Огонек. 1989. № 30. С. 28–30
- Рязанов 2017 — Эльдар Рязанов. Встречи и беседы: интервью, статьи, университетские тексты. СПб.: СПбГУП, 2017. 584 с.
- Рязанов 2022 — Рязанов Э. А. Грустное лицо комедии, или Наконец подведенные итоги. М.: АСТ, 2022. (Зеркало памяти) 672 с.
- Фролов — Фролов В. И В смешном находить серьезное // Искусство кино. 1961. № 11. С. 92–94.
- Чехов — Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30 тт. М.: Наука, 1974–1983. Т. 1. 368 с.
- Sputnitskaia, Kaziuchits — Sputnitskaia, N., Kaziuchits, M. *Nude Comedians of the Thaw* // *Sexuality, Nudity and the Body in Soviet Cinema*, edited by Beumers B., Géry C., and Zvonkine E., 1st ed., Routledge, 2025. <https://doi.org/10.4324/9781032615417>

References

- Azerskaya, I. A. «Kollektivnoe bytie v filme Samsona Samsonova „Odinokim predostavlyaetsya obshchezhitie“» [Collective existence in Samson Samsonov's film «Single people are provided with a hostel»]. *Telekinet* [Telekinet], no. 2(19), 2022, pp. 18–23. Moscow: Telekinet Publ. (in Russian)
- Andreev, A. A. «Avtorskaya spetsifika komediy „Pohozhdeniya zubnogo vracha“ Elema Klimova i „Tritsats' tri“ Georgiya Danelii» [Author's specifics of comedies «The Adventures of a Dentist» by Elem Klimov and «Thirty-Three» by Georgy Danelia]. *Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty* [Soviet Comedy Cinema: History, Sound, Subtexts], Moscow: Kanon-plus Publ., 2023, pp. 281–289. (in Russian)
- Gorky, M. *Polnoe sobranie sochineniy v 25 tt.* [Complete Works in 25 vols.], vol. 20, Moscow: Nauka Publ., 1968–1976, 638 p. (in Russian)
- Kaziuchits, M. F. «„Nasha komediya dolzhna byt' voinstvuyushchey“. Dva sluchaya iz teorii sovetskoy komedii» [«Our comedy should be militant». Two cases from the theory of Soviet comedy]. *Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty* [Soviet Comedy Cinema: History, Sound, Subtexts]. Moscow: Kanon-plus Publ., 2023, pp. 147–159. (in Russian)
- Kiselev, A. O. «Myasorubka K. Mintsa i A. Razumovskogo. Rekonstruktsiya i analiz filma oberiutov» [Meat Grinder by K. Mints and A. Razumovsky. Reconstruction and analysis of the Oberiutov film]. *Vestnik VGIK* [VGIK Bulletin], no. 2 (24), 2015, pp. 32–39. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/myasorubka-k-mintsa-i-a-razumovskogo-rekonstruktsiya-i-analiz-filma-oberiutov>. Accessed 01 Dec. 2025. Moscow: VGIK Publ. (in Russian)
- Mints, K. «Beregite komikov!» [Save the comedians!]. *Sovetskiy ekran* [Soviet Screen], no. 10, 1961, pp. 10–11. Moscow: Sovetskiy ekran Publ. (in Russian)
- Ryazanov, E. A. «Nietuda» [Not There]. *Ogonyok* [Ogonyok], no. 30, 1989, pp. 28–30. Moscow: Ogonyok Publ. (in Russian)
- Ryazanov, E. A. *Vstrechi i besedy: intervyyu, stat'i, universitetskie teksty* [Meetings and Conversations: Interviews, Articles, University Texts]. St. Petersburg: SPbGUP Publ., 2017, 584 p. (in Russian)
- Ryazanov, E. A. *Grustnoe lico komedii, ili Nakonets podvedennye itogi* [The Sad Face of Comedy, or Finally Summarized] (Zerkalo pamyati [Memory Mirror]). Moscow: AST Publ., 2022, 672 p. (in Russian)
- Frolov, V. I. «V smeshnom nakhodit' ser' yoznoe» [Finding Serious in the Funny]. *Iskusstvo kino* [Film Art], no. 11, 1961, pp. 92–99 (in Russian)
- Sputnitskaia, N., Kaziuchits, M. *Nude Comedians of the Thaw: Sexuality, Nudity, and the Body in Soviet Cinema*. Edited by Beumers B., Géry C., and Zvonkine E., 1st ed., Routledge, 2025. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781032615417>

Научная статья

УДК: 778.5

DOI: 10.24412/2618-9313-2025-332-26-30

«Скажу тебе, как Чехов Горькому». Письмо Виктора Демина Леониду Гуревичу

ЕЛЕНА ОЛЕГОВНА ДОЛГОПЯТ

Для цитирования

Долгопят Е. О. «Скажу тебе, как Чехов Горькому». Письмо Виктора Демина Леониду Гуревичу // Телекинет. 2025. N3(32). С. 26-30. DOI: 10.24412/2618-9313-2025-332-26-30

Сведения об авторе

Елена Олеговна Долгопят, писатель, сценарист, научный сотрудник Государственного центрального музея кино, Москва, Россия <https://orcid.org/0000-0003-1616-466X>
dolgopiat.l@yandex.ru

Аффилиация

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

Сведения об отсутствии конфликта интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Аннотация

Статья анализирует дружеское письмо В. Демина с критическим разбором документального фильма «Сцены у фонтана» (1986), созданного по сценарию Л. Гуревича. Фильм рассказывает о техногенной катастрофе на месторождении «Тенгиз» и демонстрирует героизм людей, боровшихся с ее последствиями.

В работе рассматривается: специфика создания документальной картины о ликвидации аварии; роль Л. Гуревича как сценариста и его вклад в советское документальное кино; особенности критического анализа фильма в письме В. Демина; контекст развития экологического кинематографа в эпоху перестройки. Исследование раскрывает, как кинематографисты переосмысливали отношение к экологическим проблемам и как эпоха перестройки повлияла на освещение ранее табуированных тем. Научная новизна работы заключается в анализе и вводе в научный оборот ценного архивного источника — письма Демина, — позволяющего глубже понять особенности советского документального кино и методологию его критического анализа.

Ключевые слова

документальное кино СССР, экологический кинематограф, Леонид Гуревич, Виктор Демин, кино периода Перестройки

Информация о статье

статья поступила в редакцию 01.06.2025; одобрена после рецензирования 02.09.2025; принята к публикации 04.09.2025.



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.

Original article

“I’ll tell you, like Chekhov told Gorky”. Viktor Demin’s Letter to Leonid Gurevich

ELENA O. DOLGOPIAT

For citation

Dolgopiat, E. O. “I’ll tell you, like Chekhov told Gorky”. Viktor Demin’s Letter to Leonid Gurevich. *Telekinet*, no. 3(32), 2025, p. 26-30. DOI: 10.24412/2618-9313-2025-332-26-30

About the Contributor

Elena Olegovna Dolgopiat, writer, screenwriter, researcher at the State Central Film Museum, Moscow, Russia
<https://orcid.org/0000-0003-1616-466X>
dolgopiat.l@yandex.ru

Affiliation

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

Disclosure statement

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

Abstract

This article analyzes a friendly letter from Viktor Demin containing a critical analysis of the documentary film “Scenes at the Fountain” (1986), based on a screenplay by Leonid Gurevich. The film tells the story of the man-made disaster at the Tengiz oil field and demonstrates the heroism of those who fought its aftermath. The paper examines the specifics of creating a documentary about the post-accident clean-up; the role of Leonid Gurevich as a screenwriter and his contribution to Soviet documentary film; the features of the critical analysis of the film in Demin’s letter; and the context of the development of environmental cinema during the Perestroika era. The study reveals how filmmakers rethought their attitudes toward environmental issues and how the Perestroika era influenced coverage of previously taboo topics. The scientific novelty of the work lies in the analysis and introduction into scientific discourse of a valuable archival source, i.e., Demin’s letter, which allows for a deeper understanding of the characteristics of Soviet documentary cinema and the methodology of its critical analysis.

Keywords

Soviet documentary film, environmental cinema, Leonid Gurevich, Viktor Demin, cinema of the Perestroika period

Article information

The article was submitted 01.06.2025; approved after reviewing 02.09.2025; accepted for publication 04.09.2025.

Публикуемый документ представляет собой дружеское письмо В. Демина, содержащее критический анализ фильма по сценарию Л. Гуревича «Сцены у фонтана», который был создан в 1986 г. как документальный рассказ о реальной катастрофе, произошедшей на нефтяной скважине месторождения «Тенгиз» на восточном побережье Каспийского моря в июне 1985 г. В результате аварии возник мощный фонтан нефти и газа, а спустя двое суток нефть самовозгорелась, образовав гигантский факел пламени высотой 200 метров. Температура в скважине достигала 1500 градусов, а выбросы содержали смертельно опасный сероводород. Режиссером картины выступил И. Гонопольский, который сумел запечатлеть не только последствия техногенной катастрофы, но и работу оперативного штаба по ликвидации аварии. В создании фильма принимали участие опытные операторы Б. Нусимбеков и С. Сухов, а музыкально картину оформил Э. Богушевский.

Л. Гуревич представлял собой важную фигуру в документальном кино того времени. Как опытный редактор и консультант, он обладал уникальным чутьем в вопросах монтажа и структуры документальных фильмов. Гуревич был известен своим умением находить пути для вывода картины на экран, что было особенно важно в условиях строгой цензуры СССР. Его мнение высоко ценилось среди документалистов, и многие режиссеры обращались к нему за консультациями на разных этапах создания фильмов.

Уникальность обсуждаемого Деминым и Гуревичем проекта в том, что фильм стал документальным свидетельством борьбы человека со стихией. В картине отражены реальные события и герои — работники нефтяной отрасли, которые столкнулись с одной из самых серьезных аварий в истории освоения нефтяных месторождений. Поэтому картина продолжительностью 29 минут стала важным документальным свидетельством эпохи, демонстрирующим не только масштабы техногенной катастрофы, но и героизм людей, боровшихся с ее последствиями.

В 1980-е гг. экологическая тематика и повествование о катастрофах приобрели особую значимость для советского кинематографа. Это было связано с рядом событий, потрясших страну и мир: аварией на Чернобыльской АЭС, обмелением Аральского моря и другими трагическими страницами экологической истории СССР. Техногенные катаклизмы заставили общество и кинематографистов переосмыслить отношение к вопросам экологии и безопасности.

Эпоха перестройки создала благоприятные условия для более открытого обсуждения ранее табуированных тем. Кинематографисты получили возможность более глубоко исследовать последствия экологических катастроф и их влияние на общество. В этот период в кинематографе сформировались новые подходы к освещению экологических проблем. Режиссеры стремились не просто показать последствия катастроф, но и исследовать их философский смысл, рассматривая экологический кризис как отражение более глубоких социальных и нравственных проблем общества. Фильмы стали выходить за рамки простого документирования событий, превращаясь в глубокие размышления о взаимоотношениях человека и природы. Жанровое разнообразие в освещении экологических тем значительно расширилось: от психологической драмы до научной фантастики и фильмов-катастроф. Кинематографисты стремились показать не только внешние проявления катастроф, но и их влияние на человеческую душу, на судьбы отдельных людей и целых сообществ. Среди значимых фильмов этого периода можно выделить «Письма мертвого человека», «Сталкер», «Прощание», «Распад». Эти картины не просто рассказывали о катастрофах, но поднимали глубокие философские вопросы о будущем человечества, об ответственности человека за судьбу планеты [Федоров; Сальникова, с. 70–78]. Документальное кино стало важным инструментом осмысления социальных и нравственных проблем эпохи, отражая реальные тревоги времени и формируя общественное сознание в отношении экологических вопросов. Кроме того, неигровые фильмы часто служили источником вдохновения для игровых картин, предоставляя реальные свидетельства и материалы, которые помогали создать более достоверную и эмоционально насыщенную картину происходящего.

Особую роль в развитии экологического кинематографа сыграл Гуревич. Как опытный сценарист и редактор, он умел находить уникальные подходы к раскрытию характеров героев в экстремальных ситуациях. По его сценариям поставлено свыше восьмидесяти документальных и научно-популярных фильмов на киностудии ЦСДФ, «Киргизфильм», Свердловской

киностудии, Киностудии документальных и научно-популярных фильмов Узбекистана, Западно-Сибирской студии кинохроники, Восточно-Сибирской студии кинохроники, Грузинской студии научно-популярных и документальных фильмов, в Творческом объединении «Экран». Многие из них отмечены наградами.

Кроме того, Гуревич публиковался по вопросам кино и преподавал. В его работах персонажи не были выдуманы — они брались из реальной жизни, а в процессе съемок дополнялись новыми деталями и коллизиями. Гуревич считал, что хороший сценарий должен держать зрителя в напряжении, словно качели, заставляя вместе с героями искать выход из сложных ситуаций [Он и был кино].

Дорогой Леня,

мне, конечно, проще с глазу на глаз, а тем более — на бумаге.

Мне кажется, из всех твоих картин эта ближе всего к гениальности, к тому, чтобы стать прижизненной классикой. Таков жизненный материал. Такова операторская работа. Таковы просыпающиеся обобщения.

И, вместе с тем, извини, ни в одной другой твоей картине не было столько спекулятивного, — от стремления вполне простодушного подороже продать материал, что, в результате, неминуемо приводит к банализации и упрощению (я пока еще не сказал: опошлению).

Прежде всего это касается музыки¹. Тренькает-бренькает рояль, как в салуне у бравых техасских ковбоев. При чем тут рояль? При чем тут вообще — мелодия, навыки, культура игры, музыкальные интервалы? То, что на экране, — изначально и библейски просто. Имеется нефть, сок земли, имеется огонь, главная первостихия, имеется ветер, небо, пустыня, жара и имеется человек, невольно мифологизированный, навязывающий этому первобытному хаосу свою волю.

Где здесь место для школьных упражнений в арпеджио?

Удивительная глухота всей съемочной группы! Музыкальная часть должна быть ДРЕМУЧЕЙ и неумелой, аскетичной и РВУЩЕЙ УХО. Тут даже Шнитке² был бы слишком цивилизованным. Соня Губайдуллина³ — вот кто вам нужен был. Она пишет ПРА-Музыку. Артемов⁴ вам нужен был (не Артемьев), который заставляет играть на детских музыкальных инструментах, купленных в универмаге. Что-то дикарское, знойное, их глубин веков... А, может быть, и Карл Орф⁵ с его дикими оркестровками древнегреческих сюжетов? Может быть, тот паренек, что работал с Климовым на «Иди и смотри»⁶. Помнишь этот орган, не привычно для нас черный и бархатный, а белый, светлый, почти как писк?.. Кстати, когда в середине твоей картины пошли террасы органного строения, это мгновенно отозвалось ощущением полного слияния с экраном!

Второе: дикторский текст. Как же его много! Вы вроде бы застраховались от повседневной пошлости, отдав его непривычному, выразительному голосу (кажется, Валентина Никулина)⁷. И что же — подобным голосом можно бормотать любую лирическую накипь без всякой оглядки на экран? Кстати же, кто-то прорежиссировал диктора, — и неудачно: он в каждой фразе ошутимо выделяет для всех некое, как он думает, ключевое слово, — так нормальные люди не говорят. Так говорят те, кто растерялся, не знает, надо ли им вкладывать в интонации смысл или читать безо всяких интонаций.

Песня, которую он пропел, ужасна. Она плоха по мелодии, убога по словам, но убога, извини меня, и по мысли. Огромная, оказывается, заслуга — «выйти из строя». Солженицын⁸ не вышел, Вампилов⁹ не вышел, Армстронг (который на Луне)¹⁰ тоже был в строю с себе подобными, а эти туповатые, не шибко разговорчивые ребята — героически вышли из какого-то строя. Какого? Каким идет весь социалистический, извини за цинизм, ЛАГЕРЬ?

Иными словами, песня хвалит ваших героев за то, что они сделали какой-то небывалый выбор, приняли на себя некую святую и великую миссию. Остальные, значит, на тот же вопрос реальности отвечают «нет», а они гордо сказали: «да». Между тем, сам фильм говорит об этих людях другое. НЕ БЫЛО выбора, НЕ БЫЛО отчетливого принятия отчетливого решения. Им даже НЕ ОЧЕНЬ ПОНЯТНО, почему они этим занимаются. Это — правда, и это замечательно.

Ты помнишь, что капитанов дальнего плавания Фрейд¹¹ всех, скопом, зачислял в те, кто детишками любовались своей мочой. По этой логике, Лоуренс Аравийский¹², сам понимаешь, чем должен был любоваться в детстве. Что-то пироманское Фрейд наверняка нашел бы и у твоих огнепоклонников. Это его дело. Вполне достаточно, что — вместе с фильмом — мы, зрители, недоумеваем: зарплата — такая же, жизнь — трудная, аварии возможны в любую минуту, — так почему же?

Песня дает липовый ответ, «советский», соцреалистический, с пошлой патетикой «счастья трудных дорог».

А потом идут синхроны у фонтана, который слишком назойливо льется в уши, будто звукооператор тоже готовится в капитаны дальнего плавания и залюбовался, бедняга. Переключка т о г о фонтана с э т и м — пустой софизм. Он может быть, может не быть, ни по смыслу своему, ни законом иносказания он ровно ничего не добавляет. Есть ощущение мирной чайханы, оазиса, — это хорошо. И есть ощущение скованных, вынутых из привычной среды людей, — не знаю, хорошо ли это. Пять-шесть блистательных реплик, — про шестнадцать секунд тишины, например. Она бьет наповал, и тут бы вернуться в огонь. Но вы, спекулянты, эти шестнадцать секунд продаете трижды: титром, упоминанием диктора, в синхроне. И самый сильный удар становится ослабленным. То же самое про Бондаренко: поразительна точность рассказа — слишком приблизился, не учел разряженного пространства, его и затянуло¹³... Но до этого и после этого разговор натужный. Ищут и не могут найти подходящих слов. То ли хотят польстить, да не получается. То ли вообще они с этими словами не в ладах... И результат: рядом с настоящим, нужным в этих беседах наличествует многозначительность при, ей-богу, пустяке. На фильм работает ощущение, что они — «простые», «немудрящие», «как бы цельнолитные». Но избыток этого, а он тоже присутствует, работает против фильма — не слишком ли «немудрящие»? «Не говорящие лишнего слова» — ах, как хорошо! «Не в силах связать двух слов», — краска, может быть, и заманчивая, в связи с ее антиромантической, но бьющая против главной идеи. Такой же избыток гарнира увидел и услышал я в кадрах с птицами и в упоминании о птицах, и в надрывной эмоциональности финального кусочка с косяком... Много, много внимания — на околичность. Тем более, что околичность — знакомая, по всем лирическим стандартам.

И, наконец, структура. Она не только найдена (видимо, тобою, чувствую сильную и шкодливую руку мастера), но и подчеркнута.

Подчеркнута кокетливо: «Сцена 1...» «Антракт...» «Интермедия...» «Соло для...»

Скажу тебе, как Чехов Горькому: «Бойтесь красивых иностранных слов...»¹⁴

Попробуй взглянуть на себя со стороны. Представь, как прозвучало бы «соло» и «интермедия», скажем, у Лунькова в «Калачах», у Пелешана в «Мы»...¹⁵ А у тебя ведь материал еще более дикий, первостихийный, стоеросовый. Не нужны ему ни сцены, ни антракты. Он, как всякий миф, должен отличаться БИБЛЕЙСКОЙ АСКЕТИЧНОСТЬЮ и соответствующей, предельной НЕЗАМЫСЛОВАТОСТЬЮ.

Ты к застывшей лаве, к валуну привязываешь бантик, чтоб стало «еще красивее».

А вот что, действительно, нужно — повышение плотности материала.

Ну, это мой бзик. По случаю, я посмотрел за последние полгода американских картин, самых разных. Больше баракла. Но у них и баракло другое — с лучшей аппаратурой, на надежные деньги, с сильным составом ассистентов и вторых режиссеров, монтажеров... Выше себя не прыгнешь, да они и не всегда хотят: достаточно сделать вариант прежней, оправдавшей себя модели — сюжета, без особых духовных потенций. Но КАДР будет точен. И длиться он будет ни десятой секундой дольше. ПОВТОРЯЮ: даже в баракле. Если он задержался по отношению к привычной своей стандарт-протяженности, значит, добавлено еще нечто: смотри, отыщешь. Когда великие делают бесконечные, непрерываемые кадры, тут вызов, раскрепощение глаза, — для иной, естественно, задачи.

Мне показалось, что ПОЧТИ ВСЕ кадры картины, самые изумительные, опаляющие, завораживающие, длятся ЧУТЬ дольше, чем по делу. Иногда в полтора или даже в два раза длиннее. Нам показали, что надо и как надо, а потом дают довесок — полюбоваться.

Я понимаю, насколько не прост затронутый вопрос. Во-первых, ты и режиссер можете не согласиться со мной, и имеете полное к тому право и основание. Вы опытнее, вы квалифицированнее меня, вы корпели над материалом, а у меня всего только резон взгляда со стороны, — резон, впрочем, не такой уж маленький. Отмахнитесь — и все! Куда труднее становится «во-вторых», если вы со мной хоть в какой-то части согласитесь. Тогда, хочешь — не хочешь, все приобретает следующий вид: довести до двух частей, получить призы по всем странам и континентам, стать лауреатом Госпремии, если не Ленинской... Но пожертвовать неведомо кому тыщу двести на уничтоженной части.

Но это уже совсем не моя сфера. Слава богу, что я пока не должен делать выбор в такой ситуации.

Привет Симочке, и, если можешь, не больно сердись на мою, пусть тупую, но искренность.

В.Д.

Можно начать и с другой стороны. — Мифологи знают понятие «культурного героя»: у греков — Прометей, у грузин — Амирани и т.д. Кто украд огонь у богов, дал ремесла, инструменты. «Культурный» в этом смысле, он вовсе не был к у л ь т у р н ы м в сегодняшнем понимании. Он ДО-КУЛЬТУРНЫЙ. И вообще он — из ТИТАНОВ. Какой там рояль, он дальше там-тама вряд ли двинулся. И ему этого хватает, а того — не надо.

Параллель полная. Нефть — первостихия, на которой держится вся цивилизация. Но люди, управляющиеся с этой стихией, укрощающие ее буйство, вовсе не «цивилизованные» — зачем их так оскорблять? У них ВСЕ ДРУГОЕ. Павших бедненьких птичек они, если и заметят, то другими, не твоими глазами. Да и перестали, наверно, замечать.

Психология бесед у фонтана ложна: она оборачивается натужным психологизмом. И не надо к ним подбираться близко — эти фигуры рассчитаны к наблюдению со стороны, с дистанции. Тонкость, душевность, глубочайший ум, взлеты духа — все это вывывается на экране очень слабо. И хорошо, что слабо. И не надо ломиться в эту сторону. ИХ ЛИЦА, кстати сказать, ГОРАЗДО ИНТЕРЕСНЕЕ ИХ СЛОВ. Может, и приглядеться без синхронного звучания слов и струй?

Вон как ты меня раззадорил поразительным своим детищем.

Твой.

Примечания

(1) Композитор фильма — Эдуард Богушевский (1938 г.р.).

(2) Композитор Альфреде Гарриевиче Шнитке (1934–1998),

(3) Композитор Софья Асгатовна Губайдуллина (1934–2025),

(4) Композитор Вячеслав Петрович Артемев (1940 г.р.)

(5) Композитор Карл Генрих Мария Орф (1895–1982)

(6) Композитором фильма Элема Климова «Иди и смотри» (1985) был органист и композитор Олег Григорьевич Янченко (1939–2002).

(7) В титрах фильма «Сцены у фонтана» актер, читающий дикторский текст, не указан.

(8) Александр Исаевич Солженицын (1918–2008) — писатель, общественный деятель.

(9) Александр Валентинович Вампилов (1937–1972) — драматург, писатель.

(10) Нил Олден Армстронг (1930–2012) — американский астронавт, первый человек, ступивший на Луну 20 июля 1969 года с корабля «Аполлон-11».

(11) Зигмунд Фрейд (1856–1939) — основатель психоанализа. Суждение о капитанах не подтверждается в доступных сочинениях, напр., см. [Фрейд]

(12) Томас Эдвард Лоуренс, или Лоуренс Аравийский (1888–1935) — британский офицер и путешественник.

(13) Владимир Бондаренко — помощник командира военизированного отряда. Режиссер фильма Игорь Гонопольский рассказывал в интервью Ларисе Варшавской: «Да, один человек — Володя Бондаренко — так-таки погиб на наших глазах. Мы как будто оказались на войне. На войне человека со стихией, которую он сам вызвал. Потом уже ребята говорят — давай дадим эти кадры гибели! Я говорю — нет, кино есть кино, и на экране не должно быть физиологии» [Варшавская] «Режиссер должен быть свободным» https://eniseeva.ucoz.com/publ/dokumentalnja_proza/kino/rezhisser_dolzhen_byt_svobodnym/11-1-0-80

(14) Антон Павлович Чехов писал Алексею Максимовичу Горькому 3 января 1899 г. Ялта: «...Я писал Вам не о грубости, а только о неудобстве иностранных, не коренных русских, или редко употребительных слов» [М. Горький, с. 15].

(15) Речь о фильмах Д. А. Лунькова (1936–2021) «Куриловские калачи» (1971) и А. А. Пелешяна (1938 г.р.) «Мы» (1969). Пелешян пояснял: «В моей картине не видно никакой актерской работы, и в ней не показаны индивидуальные судьбы людей. Все это — результат сознательной драматургической и режиссерской установки. Фильм решался на определенном принципе композиционного построения, на звукозрительном монтаже, свободном от каких-либо словесных комментариев» [Пелешян, с. 131].

Список источников

Горький — М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи и высказывания / Под редакцией С. Д. Балухатого; Предисловие: О. В. Цехновицер; Академия наук СССР. Институт литературы. Москва; Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1937. 286 с.

Демин — Демин В. П. Поговорим о кино. Москва: Просвещение, 1984. 192 с.

Казючиц — Казючиц М. Ф. Критика США в кинопублицистике СССР 1960-х годов // Обсерватория культуры. 2025. N22(3). С. 327–335. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2025-22-3-327-335>

Он и был кино — Он и был кино. Леонид Гуревич. Драматург, критик, педагог. М.: Аврора. 2021. 608 с.

Пелешян — Пелешян А. А. Мое кино. Ереван: Советакан грох, 1988. 255 с.

Сальникова — Сальникова Е. В. Кризис и катастрофа экосистемы в советской кинофантастике // Горизонты гуманитарного знания. 2017. № 3. С. 70–78. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/krizis-i-katastrofa-ekosistemy-v-sovetskoy-kinofantastike> (дата обращения: 25.12.2025)

Федоров — Федоров А. В. Экологическая тема в российском игровом киноискусстве звукового периода: проблемы и тенденции. Таганрог: Кучма Е. А., 2003. 47 с.

Фрейд — Фрейд З. Собрание сочинений в 10 т. М.: Фирма СТД, 2003–2007. ISBN5–89808–028–7

References

Gor'kij, M. i A. Chekhov. Perepiska, stat'i i vyskazyvaniya [Gor'kij, M. i A. Chekhov. Correspondence, articles and statements] / Pod red. S. D. Balukhataogo; Predisl. O. V. Tsekhnovitsera; Akademiya nauk SSSR. Institut literatury. Moscow; Leningrad: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1937. 286 p. (in Russian).

Demin, V. P. *Pogovorim o kino* [Let's talk about cinema]. Moscow: Prosveshchenie Publ., 1984. 192 p. (in Russian).

Kaziuchits, M. F. «Kritika SShA v kinopublitsistike SSSR1960-kh godov» [Criticism of the USA in film journalism of the USSR in the 1960s]. *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture]. 2025, no. 22(3), p. 327–335. URL: <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2025-22-3-327-335> (in Russian).

On i byl kino: Leonid Gurevich. Dramaturg, kritik, pedagog [He was cinema: Leonid Gurevich. Playwright, critic, teacher]. Moscow: Avrora Publ. [Aurora Publ.], 2021, 608 p. (in Russian).

Peleshyan, A. A. *Moye kino* [My cinema]. Erevan: Sovetakan grokh Publ., 1988, 255 p. (in Russian).

Sal'nikova, E. V. «Krizis i katastrofa ekosistemy v sovetskoy kinofantastike» [Crisis and catastrophe of the ecosystem in Soviet science fiction cinema]. *Gorizonty gumanitarnogo znaniya* [Horizons of humanitarian knowledge]. 2017, no. 3, p. 70–78. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/krizis-i-katastrofa-ekosistemy-v-sovetskoy-kinofantastike> [Accessed: December 25, 2025] (in Russian).

Fedorov, A. V. *Ekologicheskaya tema v rossijskom igrovom kiniskusstve zvukovogo perioda: problemy i tendentsii* [The environmental theme in Russian feature film art of the sound period: problems and trends]. Taganrog: Kuchma E. A. Publ., 2003, 47 p. (in Russian).

Frejd, Z. *Sobranie sochinenij v 10 t.* [Collected works in 10 volumes]. Moscow: Firma STD Publ., 2003–2007. ISBN5–89808–028–7 (in Russian).

TRANSFERO * TRANSTVLI * TRANSLATVM * TRANSFERRE

УДК: 778.5

DOI: 10.24412/2618-9313-2025-332-31-34

Серджионе Леоне. Роман одной жизни¹ («Ленинградский проект»). Отрывок о неснятом масштабном фильме Серджионе Леоне, посвященном блокадному Ленинграду)*ПЬЕРО НЕГРИ СКАЛЬОНЕ**Перевод с итальянского: Артур Петрович Кураш***Для цитирования***Скальоне П. Н. Серджионе Леоне. Роман одной жизни («Ленинградский проект»). Отрывок о неснятом масштабном фильме Серджионе Леоне, посвященном блокадному Ленинграду // Телекинет. 2025. N3(32). С. 31-34. DOI: 10.24412/2618-9313-2025-332-31-34***Сведения об авторе**

Пьеро Негри Скальоне, итальянский писатель, журналист в области культуры, театра, кино; работал в качестве главного редактора итальянского издания журнала «Rolling Stone», автор книг (“Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio” (2006, 2007), “Rock! Come comporre una discoteca di base” (2008), “Che hai fatto in tutti questi anni. Sergio Leone e l’avventura di C’era una volta in America” (2021) и др.).

Аффилиация

Независимый исследователь

Сведения об отсутствии конфликта интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Аннотация

С любезного разрешения автора публикуется фрагмент новой книги Пьеро Негри Скальоне “Sergio Leone: The novel of a lifetime”. Отрывок посвящен истории несостоявшегося совместного советско-итальянского кинопроекта режиссера Серджионе Леоне о блокаде Ленинграда. Текст представляет собой детальный рассказ о последних творческих планах одного из крупнейших режиссеров мирового кинематографа и его попытке создать масштабное художественное высказывание на тему трагедии блокады Ленинграда. Подробно описывается процесс подготовки к съемкам: формирование творческой группы (включая сценаристов А. Витоля, Э. Сарджента и др.), выбор актеров, обсуждение технических аспектов производства. Особое внимание уделяется работе над сценарием, в основу которого легли документальные источники — книга Г. Солсбери «900 дней» и «Блокадная книга» А. Адамовича и Д. Гранина. Проект предполагал создание масштабной военной драмы с участием международных актеров, где каждый персонаж должен был говорить на родном языке. Музыка для фильма должен был написать Эннио Морриконе, а важной частью саундтрека должна была стать «Седьмая симфония» Шостаковича. Однако реализации амбициозного проекта помешала внезапная смерть Серджионе Леоне 30 апреля 1989 года.

Ключевые слова

советское кино, итальянское кино, Серджионе Леоне, блокада Ленинграда, Эннио Морриконе

Информация о статье

статья поступила в редакцию 30.10.2025; одобрена после рецензирования 30.10.2025; принята к публикации 30.10.2025.



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.

Sergio Leone. The Novel of a Lifetime* (“The Leningrad Project”: an excerpt that explores the unproduced large-scale film by Sergio Leone, which was to be dedicated to the Siege of Leningrad)PIERO NEGRI SCAGLIONE***For Citation**

Scaglione, P.N. *Sergio Leone. The Novel of a Lifetime* (“The Leningrad Project”: an excerpt that explores the unproduced large-scale film by Sergio Leone, which was to be dedicated to the Siege of Leningrad). *Telekinet*, 2025, no. 3(32), pp. 31-34. DOI: 10.24412/2618-9313-2025-332-31-34

¹ Piero Negri Scaglione. Sergio Leone. Il romanzo di una vita (Sergio Leone: The novel of a lifetime). Sperling & Kupfer, 272p. ISBN-13: 978-8820082345

About the Contributor

Piero Negri Scalone is an Italian writer and journalist who specializes in culture, theatre, and cinema. He worked as the chief editor of the Italian edition of Rolling Stone magazine and is the author of the following books: (*Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio* (2006, 2007)), *Rock! Come comporre una discoteca di base* (2008), *Che hai fatto in tutti questi anni. Sergio Leone e l'avventura di C'era una volta in America* (2021)) and among others.

Affiliation

Independent Researcher

Disclosure statement

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

Abstract

With the kind permission of the author, a fragment of the new book by Piero Negri Scalone, *Sergio Leone: The Novel of a Lifetime*, is published. The excerpt is devoted to the history of the failed joint Soviet-Italian film project by director Sergio Leone about the Siege of Leningrad. The text provides a detailed account of the late creative plans of one of the most prominent filmmakers in world cinema and his attempt to create a large-scale artistic work addressing the tragedy of the Siege of Leningrad. The preparation process for the film is described in detail, including: the formation of the creative team (with screenwriters such as Arnold Vitell and Elvin Sargent among others); the selection of actors; discussions on the technical aspects of production. Special attention is paid to the script development, which was based on documentary sources — Harrison Salisbury's book *900 Days* and *The Blockade Book* by Ales Adamovich and Daniil Granin. The project was intended to be a large-scale military drama featuring international actors, with each character speaking in their native language. Ennio Morricone was set to compose the film's music, and Shostakovich's *Seventh Symphony* was to be a key element of the soundtrack. However, the realisation of this ambitious project was thwarted by the sudden death of Sergio Leone on April 30, 1989.

Keywords

Soviet cinema, Italian cinema, Sergio Leone, Siege of Leningrad, Ennio Morricone

Article information

The article was submitted 30.10.2025; approved after reviewing 30.10.2025; accepted for publication 30.10.2025.

В 1988 году в Венеции жюри под председательством Леоне наградило картину Эрманно Ольми «Легенда о святом пропойце». «*Это была драка, даже жестокая*», — признался он прессе. — *Мы обсуждали Анжелопулоса [фильм «Пейзаж в тумане»] восемь часов. Я бы предпочел любой другой фильм, но не его. В жюри разгорелась битва между кинолюбительской непреклонностью и любовью к кино и его зрителям*». Само собой разумеется, что он был на стороне последних. Лина Вертмюллер, которая была членом жюри, объяснила суть спора: «*Леоне и я боролись хотя бы за то, чтобы отдать «Серебряного льва» комедии Альмодовара [«Женщины на грани нервного срыва»]: но это было невозможно, ведь благоговейный культ Маэстро¹, культурный терроризм и ненависть к взрыву смеха никуда не делась*».



Тем временем к нему в Лагуну² приехала русская делегация, чтобы обсудить Ленинградский проект, но эта встреча не стала решающей. Более того: месяц спустя, когда он был в Анси, во Франции, где снова председательствовал в жюри итальянского кинофестиваля, в беседе с Пьеро Сория³ из газеты «Stampa Sera» Леоне разоткровенничался не на шутку: «*Сталин ненавидел Ленинград и его жителей, каждого по отдельности. Он заминировал его и собирался взорвать. Город был повинен и подлежал наказанию: это было бесцеремонно. Но я смотрю на все это не как русский; это я вижу глазами американского журналиста, у которого, как и у меня, есть свои ограничения в восприятии. И это признак полного отсутствия у меня самонадеянности*».

А еще о новом Советском Союзе, с которым он имел дело: «*В СССР сменилось столько министров культуры... Последний дал мне карт-бланш именно здесь, в Венеции. Но что это значит? Для съемок «Самого длинного дня»⁴ американцы предоставили свою армию, флот и авиацию. Я не хочу остаться с четырьмя ржавыми танками. Я хочу снять фильм по-своему, и на словах мне обещают все предоставить, но черным по белому еще ничего не написано*».

Несколькими неделями ранее, 16 сентября, Энрико Медиоли⁵ был приглашен на завтрак к Серджио Леоне. Там же он встретил Лео Бенвенути⁶ и Пьеро де Бернарди⁷. В своем личном блокноте он записал: «*Обсудили Ленинград и альтернативу американского вестерна. Потом он еще раз перезвонил: почему бы тебе не подумать о вестерне? Не верю*». Речь идет

¹ Фразеологизм «благоговейный культ Маэстро» («il culto reverenziale del Maestro»), произнесенный Линой Вертмюллер, является многосмысленным:

* она намеревалась вручить награду фильму Педро Альмодовара «Женщины на грани нервного срыва», но тот был еще молодым и не признанным режиссером, поэтому жюри не осмелилось его наградить;

* кинокритики и фестивальные жюри, как правило, не жаловали комедии, отдавая предпочтение скучным архаичным фильмам, в которых «маэстро» свысока поучает, что правильно, а что нет.

* «маэстро», как правило, это мужчины, и, будучи женщиной-режиссером, Вертмюллер чувствовала себя ущемленной. — Пьеро Негри Скалоне.

² Венецианскую лагуну, т.е. Венецию. — *Здесь и далее примечания переводчика.*

³ Пьеро Сория / Piero Soria (род. 1944) — итальянский журналист, писатель и сценарист.

⁴ Масштабный ч/б военный фильм США «Самый длинный день» («The Longest Day») по одноименной книге Корнелиуса Райана о высадке союзных войск в Нормандии во время Второй мировой войны; две премии «Оскар»; реж. Эндрю Мартон, Кен Эннакин, Берхард Вилки (1962).

⁵ Энрико Медиоли (1925–2017), известный итальянский сценарист; автор сценариев семи фильмов Луккино Висконти; сотрудничал с Серджио Леоне, Мауро Болозини, Альберто Латтуада, Лиллана Кавани и др.

⁶ Лео / Леонардо Бенвенути (1923–2000), известный итальянский сценарист; сотрудничал с Марио Моничелли, Серджио Леоне, Лучано Салпе, Нери Паренти, Стено, Жюльеном Дювье и др.

⁷ Пьеро де Бернарди (1926–2010), известный итальянский сценарист, был постоянным сосценаристом Лео Бенвенути, также сотрудничал с Алессандро Бенчвени и Доменико Саверни.



о вестерне «Место, известное только Мэри»¹. В этот момент Леоне звонит Фурио Скарпелли², который три года как работал самостоятельно, то есть отделился от Адженоре Инкроччи (Адже)³, в соавторстве с которым были написаны десятки и десятки запоминающихся комедий. И Скарпелли отправляет в квартал ЭУР⁴ своего молодого и великолепного коллегу из Ливорно, Паоло Вирдзи⁵.

В первой половине января 1989 года наконец что-то происходит. Серджио Леоне находится в Москве уже в четвертый раз за последние четыре года: в эти дни (9 и 10 января) уточняются последние детали и подписываются контракты. С одной стороны он, с другой — «Совинфильм»⁶, то есть советское государственное агентство, занимающееся производством фильмов, «Совэкспортфильм»⁷, который занимается импортом-экспортом (и который также осуществил покупку «Однажды в Америке» для СССР), Ленинградская киностудия «Ленфильм» и Госкино в качестве гаранта. 11 января в «Союзинформкино»⁸ проходит пресс-конференция, на которой, по словам руководителя «Совинфильма» Александра Константиновича Сурикова, был представлен проект «самого большого в мире» фильма. Леоне признается [на пресс-конференции], что это соглашение было достигнуто после

четырех лет переговоров, и возвращается к примеру «Самого длинного дня»: «Этот фильм был снят не киностудиями Warner или Paramount, а непосредственно Пентагоном». Затем он поясняет, что в его любовной истории «в аду» главную роль сыграет Роберт Де Ниро, «при условии, что начало съемочного периода не затянется, и что он [Де Ниро] не слишком постареет». И тут российские и итальянские журналисты разразились смехом. Он уверяет, что при подборе актеров будет соблюдаться принцип национальной принадлежности действующих лиц: нацистских солдат сыграют немецкие актеры, а роль русской девушки сыграет русская актриса. Не исключено, что это была просьба советских партнеров, и именно по этой причине кандидатура Паулины Поризковой⁹ была отклонена. Незадолго до этого Де Ниро пригласил ее на обед в Нью-Йорке, сказав, что хочет встретиться и обсудить один фильм. Однако в силу неопределенностей он ничего не рассказал ей ни о фильме, ни о режиссере. О том, что речь шла о Серджио Леоне актриса узнала почти сорок лет спустя, когда я связался с ней через ее агента, когда писал эту книгу.

Как и в его старых вестернах, каждый актер будет говорить на родном языке. Он предполагает, что при монтаже их речь будет переозвучена. Музыка напишет Эннио Морриконе, но важную роль в истории и в саундтреке сыграет «Седьмая симфония» Шостаковича. «Фильм, скорее всего, будет называться «Ленинград», — продолжает Леоне. — Простое, притягательное, загадочное название, которое многое значит». На его создание потребуется не менее трех лет: год на написание, полгода на подготовку, полгода на съемки и год на монтаж. Он запросил две тысячи танков, но получил только пятьсот. «Это значит, что остальные будут сделаны из папье-маше», — пошутил он.

Идея фильма пришла ему в голову, когда он читал роман Гаррисона Солсбери «900 дней». Но лишь два года назад, признался режиссер, в Москве он наткнулся на еще не переведенную на итальянский язык «Блокадную книгу» Алексея Адамовича и Даниила Гранина, которая послужит основой его фильма. При этом он не упомянул о человеке, который познакомил его с книгой свидетельств блокады — Джульетто Кьеза, московском корреспонденте газеты «Унига́». Кьеза, должно быть, объяснил ему также и весьма советскую сложность этой истории, поскольку Сталин не питал особой симпатии к бывшей столице и ее жителям. А еще он мог рассказать, что на тот момент [в СССР] было снято по крайней мере двадцать пять фильмов о девятистах [блокадных] днях Ленинграда, потому как Леоне заявил, что привлек к работе одного из советских сценаристов, работавших в тех фильмах.

Это был Арнольд Витоль¹⁰, родившийся в 1922 году в Петрограде (город был переименован в Ленинград в 1924 году, через пять дней после смерти Ленина), сын двух революционеров латвийского происхождения, расстрелянных во время сталинских чисток 1937 года. Витоль написал много киносценариев, но самым важным в данном случае является киноэпопея «Блокада» (в Италии известна под названием «Giganti d'acciaio — L'assedio». — А. К.), повествующая об обороне города от немецких танков в районе Урицка и Пулковских высот. Вместе с ним в сценарной группе будут работать американец Элвин Сарджент, настоящее имя которого Элвин Суповиц, и «два итальянских друга [Серджио Леоне]».

В интервью журналу «Кино» Витоль отзывается о Леоне как об «энергичном и волевом человеке, внешне несколько напоминающем Эрнеста Хемингуэя». К сожалению, зрители Советского Союза едва знакомы с его творчеством. Широкую известность Леоне получил в 1960-е годы своими остросюжетными фильмами, но со временем все более стало укрепляться его стремление к психологически углубленным сюжетам. Особенно это проявилось в фильме «Однажды в Америке». В «Ленинграде» режиссер задумал взглянуть на происходящее глазами иностранца, американского скептика до мозга костей, который в городе-фронте после встречи с девушкой кардинально изменится¹¹.

¹ «Место, известное только Мэри» — неснятый «американизованный» вестерн С. Леоне. Сценарий был написан Леоне, Лукой Морселло и Фабио Тончелли.

² Фурио Скарпелли (1919–2010), известный итальянский сценарист, журналист, дизайнер, писатель, сценарист, художник.

³ Адженоре Инкроччи, более известный под творческим псевдонимом Адже / Age (1919–2005), итальянский сценарист, один из основателей «комедии по-итальянски», работал в паре с Фурио Скарпелли.

⁴ EUR — престижный «Квартал всемирной выставки» на юго-западе Рима, с обширным комплексом зданий, построенных по приказу Бенито Муссолини в 1935–1943 гг.; получил название от несостоявшейся в 1942 г. Всемирной выставки в Риме — «Esposizione Universale di Roma»; имеет своеобразное архитектурное отличие в виде монументальных зданий в стиле рационализма и модернизма; широкие улицы, парки, озера и величественные дворцы (Дворец итальянской цивилизации, Дворец конгрессов, Дворец спорта и т.д.).

⁵ Паоло Вирдзи (род. 4 марта 1964) — итальянский актер, сценарист, продюсер, писатель и режиссер.

⁶ «Совинфильм» (1968–2002) — Всесоюзное объединение по совместным постановкам кинофильмов и оказанию производственно-творческих услуг зарубежным киностудиям и кинофирмам, внешнеторговое объединение в системе Госкино СССР, созданное с целью организации связей с киноорганизациями и фирмами зарубежных стран по производству совместной кинопродукции как за рубежом, так и на территории СССР.

⁷ «Совэкспортфильм» — государственная организация, осуществляющая с 1924 г. (Совкино) внешнеэкономическую деятельность в области кино (экспорт и импорт фильмов).

⁸ «Союзинформкино» — с 1973 г. осуществляла функции пресс-центра Госкино СССР, проводил информационно-рекламную работу по пропаганде лучших советских и зарубежных фильмов.

⁹ Паулина Поризкова-Окэйск (род. 9 апреля 1965), американская супермодель, актриса и писательница чешского происхождения.

¹⁰ Арнольд Янович Витоль (1922–2000), кинодраматург, журналист, биограф; автор сценариев 19 фильмов: «Тени исчезают в полночь», 1971 г. (совместно с Анатолием Ивановым); киноэпопея «Блокада», 1973–1977 гг., 4 части (совместно с Александром Чаковским) и др.; фронтовик, воевал в составе Ленинградской армии народного ополчения.

¹¹ «[...] По словам режиссера, взглянуть на происходящее он задумал глазами иностранца — американского кинохроникера. Тот по натуре своей скептик, до мозга костей профессионал: ему все равно, что снимать, лишь бы пошло в дело. Он попадает

в Ленинград в то сложное время, когда в Америке многие сомневались в способности русских противостоять отлаженной гитлеровской военной машине, хвастливо спланированному блицкригу. Увиденное в городе-фронте, знакомство с его жителями, чувства,

Серджио Леоне подвел итог пресс-конференции в Москве такими словами: *«Я родился в творческой семье, работать в области кино начал в шестнадцать лет. Думаю, я достиг всего, чего хотел. Мне нечего доказывать. Но пока ты жив, ты работаешь и думаешь о новых проектах. И я рад, что теперь у меня есть возможность снять фильм о блокадном Ленинграде. Это мечта, которую я лелеял очень много лет».*

За неделю до поездки в Москву, 3 января 1989 года, Серджио Леоне исполнилось шестьдесят лет. Его харизма, успех и борода делают похожим на мудрого старца, но на самом деле он далеко не старик. Уже много лет ему известны проблемы с сердцем; врачи рекомендуют провести операцию, но тот постоянно откладывает. Ему твердят, что без операции он рискует умереть. Но Леоне знает, что и после операции риск все равно останется. Он превращается в фаталиста и больше не боится летать на самолетах, что замечают все его друзья и коллеги. Постоянно сидит на диете, но вес не теряет — ест тайком. Сердце Леоне остановилось 30 апреля 1989 года, когда тот готовился ко сну. Возможно, именно такую смерть он бы и сам выбрал.

Сведения об авторах

Андрей Аркадьевич Андреев доцент кафедры сценарного мастерства, Академия Медиainдустрии, Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0001-7218-7167>

temny-les@yandex.ru

Ирина Аркадьевна Азерская, доцент кафедры сценарного мастерства, Академия Медиainдустрии, Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0003-2470-8508>

azersia38@yandex.ru

Елена Олеговна Долгопят, писатель, сценарист, научный сотрудник Государственного центрального музея кино, Москва, Россия <https://orcid.org/0000-0003-1616-466X>

dolgopiat.l@yandex.ru

Наталья Богдановна Лысова, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературно-художественной критики, Белорусский государственный университет (БГУ), Минск, Беларусь.

<https://orcid.org/0009-0005-1915-6501>

lysovanb@rambler.ru

Екатерина Викторовна Просолова, кандидат исторических наук, научный сотрудник Лаборатории визуальной истории Национально-исследовательского университета «Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург, Россия

<https://orcid.org/0000-0003-3937-3851>

katerina.prosolova@mail.ru

Пьеро Негри Скальоне, итальянский писатель, журналист в области культуры, театра, кино; работал в качестве главного редактора итальянского издания журнала «Rolling Stone», автор книг (“*Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*” (2006, 2007), “*Rock! Come comporre una discoteca di base*” (2008), “*Che hai fatto in tutti questi anni. Sergio Leone e l’avventura di C’era una volta in America*” (2021) и др.).

Information about the Contributors

Andrey Arkadyevich Andreev, Associate Professor of the Screenwriting Department at the Academy of Media Industry, Moscow, Russia

<https://orcid.org/0000-0001-7218-7167>

temny-les@yandex.ru

Irina Arkadievna Azerskaya, Associate Professor of the Screenwriting Department at the Academy of Media Industry, Moscow, Russia

<https://orcid.org/0000-0003-2470-8508>

azersia38@yandex.ru

Elena Olegovna Dolgopiat, writer, screenwriter, researcher at the State Central Film Museum, Moscow, Russia

<https://orcid.org/0000-0003-1616-466X>

dolgopiat.l@yandex.ru

Natalia Bogdanovna Lysova, Candidate of Science (Philology), Associate Professor of the Department of Literary and Art Criticism, Belarusian State University (BSU), Minsk, Belarus.

<https://orcid.org/0009-0005-1915-6501>

lysovanb@rambler.ru

Ekaterina Viktorovna Prosolova, PhD in History, Research Fellow at the Laboratory of Visual History, National Research University Higher School of Economics — Saint Petersburg, Russia

<https://orcid.org/0000-0003-3937-3851>

katerina.prosolova@mail.ru

Piero Negri Scalone is an Italian writer and journalist who specializes in culture, theatre, and cinema. He worked as the chief editor of the Italian edition of Rolling Stone magazine and is the author of the following books: (*Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio* (2006, 2007)), *Rock! Come comporre una discoteca di base* (2008), *Che hai fatto in tutti questi anni. Sergio Leone e l’avventura di C’era una volta in America* (2021)) and among others.

Корреспондентский почтовый адрес и телефон для связи с авторами

141207 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 использованы фотографии (фотопробы) на исполнение роли Певца (Чудака) в фильме «Человек ниоткуда» (1961) Э. Рязанова (РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 5. Ед. хр. 1533)

Телекинет. 2025. N 3(32)

4 а.л.

