

УДК 791.4 + 008
ББК 85.373(3) + 71.04

DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.1-75-98
received 10.03.2021, accepted 31.03.2021

ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА САЛЬНИКОВА

Государственный институт искусствознания,

Москва, Россия

ResearcherID: AAS-2122-2020

ORCID ID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru

ПЕРВАЯ ЭКРАНИЗАЦИЯ «ПРИКЛЮЧЕНИЙ АЛИСЫ В СТРАНЕ ЧУДЕС» (ALICE IN WONDERLAND, 1903)

Аннотация. Статья посвящена британскому фильму «Алиса в Стране Чудес» (*Alice in Wonderland*) Перси Стоу и Сесила Хепурта, найденному и отреставрированному в 2010 году. 12-минутный фильм был нетипично долгим для раннего кино. Каждый титр, как правило, аннотирует сразу несколько коротких сценок, как бы показывая их взаимосвязь или, наоборот, обособленность друг от друга. Это позволяет предположить, что продавались не все сцены по отдельности, а несколько сцен, объединенных общим предваряющим титром. Структурно каждый фрагмент, состоящий из 2–3 сцен, аналогичен серии. Делается вывод о том, что зарождение принципов сериальности в кино правомерно связывать и с экранизациями сказочных историй. Концепция пространства демонстрирует дуальность Страны Чудес. Мир приватный похож на английский сад. А пространство Королевы и ее свиты решено как регулярный парк классицистского типа. Мотив дуальности и конфликта внутри Страны Чудес развернет в своем фильме по мотивам сказки Кэрролла Тим Бёртон (2010). Алису сыграла в фильме 1903 года Мэй Кларк, взрослая девушка, работавшая на киностудии. Сновидческий характер экранной реальности подчеркивает сдержанность игры исполнителей и ненавязчивость фантастического, когда все в кадре и похоже, и не похоже на обычный мир. Брачный возраст героини и селекция сцен, которые выглядят как «хождение по мукам» Алисы, заставляют видеть в действии воплощение бессознательного героини. Волшебный сад, куда так стремится попасть юная девушка,

аналогичен мечтаемым радостям взрослой жизни, которые оборачиваются для Алисы кошмаром. Фильм вышел в год образования Женского социального и политического союза (*The Women's Social and Political Union / WSPU*), став частью эпохи пересмотра викторианских идеалов и отказа от восприятия женщины в русле патриархальных ценностей. Картина Тима Бёртона, созданная в эпоху новой волны эмансипации и гендерного раскрепощения, во многом корреспондирует с первой экранизацией «Алисы...», подавая викторианский мир как обобщенный образ социума, подавляющего личность и естественно вызывающего протест.

Ключевые слова: британское немое кино, экранизация, нарратив, фильм-сказка, фэнтези, бессознательное, сон, викторианство, Алиса, Льюис Кэрролл, Сесил Хепворт, Зигмунд Фрейд

EKATERINA V. SALNIKOVA
State Institute for Art Studies,
Moscow, Russia
Researcher ID: AAS-2122-2020
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
e-mail: k-saln@mail.ru

THE FIRST SCREENING OF ALICE IN WONDERLAND (1903)

Abstract. The article is dedicated to the British silent film *Alice in Wonderland* by Percy Stow and Cecil Hepworth, which was found and restored in 2010. The 12-minute film was unusually long for early cinema. Almost all of the survived credits annotate several short scenes at once, showing their interconnection or, conversely, apartness from each other. This suggests that some scenes were sold not separately, but as a series of scenes united by a credit. Structurally, each fragment of the film, consisting of 2–3 scenes, is similar to one episode of series. Therefore, the origin of the principles of seriality in cinema can be associated with film adaptations of fairy-tale stories. The concept of space demonstrates the inner duality of the Wonderland. The private part of it looks like an English landscape garden, while the space of the Queen and her entourage is designed as a classicist regular park. In his adaptation (2010) of Carroll's fairy-tale, Tim Burton will further unfold the theme of duality and conflict inside the Wonderland. In the 1903 film adaptation, Alice was played by May Clark, a grown-up girl who worked at the Hepworth studio. The dreamlike nature of the screen reality is emphasized

by the restraint of the amateur performers' play and the unobtrusiveness of the fantastic, when the screen fantasy world is both similar and different from the everyday life. The marriageable age of the heroine and some of the scenes that look like Alice's "going through the torments" make us interpret the action as the embodiment of her unconscious. The magic garden, where a young girl is so eager to get, a symbol of the desirable joys of an adult life, becomes a nightmare for Alice. The film was released in the same year as the Women's Social and Political Union (WSPU) was established, and it merged into an era of revision of Victorian ideals and rejection of the perception of women in line with patriarchal values. Tim Burton's film, created in the era of the new emancipation and reconsideration of gender, largely corresponds to the first screen adaptation of *Alice in Wonderland*, presenting the Victorian world as a generalized image of a society that suppresses the individual and naturally provokes protest.

Keywords: British silent film, film adaptation, narrative, fairy-tale film, fantasy, unconsciousness, dream, Victorianism, Alice, Lewis Carroll, Cecil Hepworth, Sigmund Freud

Введение

Уже в самые первые годы своего существования кинематограф обращается к сказке и делает попытки экранизации произведений этого жанра. Наиболее известна ранняя версия «Золушки» Жоржа Мельеса (*Cendrillon, 1899*), а также фильмы-сказки Фернана Зекки «Али Баба и сорок разбойников» (*Ali Baba et les 40 voleurs, 1902*), «Золушка, или Чудесный башмачок» (*Cendrillon, ou la Pantoufle merveilleuse, 1907*), которые интерпретировались в классических трудах по истории кино как показательные опыты немого «ярмарочного» периода [1, с. 78] «Кино унаследовало традиции сказочников и бардов, трубадуров и певцов ... Конечно ... возможность увидеть чудеса техники и фантастические происшествия сочетались с потребностью людей в вымысле. Ни одно другое ярмарочное развлечение не могло удовлетворить этой жажды столь разнообразных переживаний» [2, с. 41]. Признавая интерес к фантастическому одной из черт раннего кино, историки искусства, тем не менее оставляли на периферии внимания фильмы-сказки, видя магистраль нового искусства в развитии принципов жизнеподобия. В наши дни ситуация в корне изменилась. Высокий интерес к сказке на экране сочетается с новой стадией в изучении раннего немого кино. Благодаря новым техническим достижениям становится возможна реставрация старых фильмов, превратившаяся в последние два десятилетия в целое международное движение.

Британская экранизация сказки Льюиса Кэрролла «Приключения Алисы в Стране Чудес», выполненная Перси Стоу и Сесилом Хепуртом в 1903 г., является самой первой экранной версией данного произведения. Фильм долго считался утраченным, был найден и отреставрирован в Национальном Архиве Британского института кино относительно недавно, в 2010 году, и пока не подвергался массивному анализу. Из двенадцати минут уцелело более восьми, что позволяет воспринимать сохранившиеся сцены как вполне репрезентативные для представления о картине в целом [3].

Цель данной статьи — подробно проанализировать экранную версию «Алисы...» 1903 г. как самоценное экранное произведение, стоящее у истоков жанра фильма-сказки. *Это поможет увидеть некоторые спонтанно формирующиеся принципы трансформации литературного произведения в кинематографическое в ту эпоху, когда авторы фильмов сознательно еще не видоизменяли сюжетные линии и характеры персонажей, не вносили в сказочную реальность современную атрибутику, то есть не занимались целенаправленной интерпретацией.*

Напротив, позже в кино сформируется традиция сознательной интерпретации литературных произведений, в том числе сказок, которые при этом нередко существенно переиначиваются, что далеко не всегда приводит к созданию новых шедевров. Так, Сью Шорт констатирует, что возросшая популярность сказки в кино является сегодня и великим достижением данного жанра, и его же проклятием, так как из огромного количества выпускаемых в мире фильмов-сказок лишь немногие оказываются достойными произведениями [4, р. 163]. В своей книге автор рассматривает современные экранные версии сказок, акцентируя элементы художественной модернизации и актуализации «вечных сюжетов». В книге Шорт речь идет о намеренных трансформациях традиционных сказок в кино. В нашей же статье мы рассматриваем стихийный процесс осовременивания произведения Льюиса Кэрролла, что во многом связано с неизбежным сжатием нарратива литературного произведения. Сжатие повествования не есть чисто «технический» процесс, как и любые иные трансформации (например, уменьшение количества персонажей и мест действия), о чем пишут и зарубежные исследователи.

Как формулирует авторитетный исследователь сказки в литературе и кино Джек Зайпс, фильмы-сказки не являются чисто формальным перенесением сказочного нарратива в экранное искусство (adaptation), обращение к сказке отвечает нашей потребности «присвоения» некоей веч-

но значимой истории, это «альтернативная возможность сформировать наше собственное повествование» [5, р. 14–15], свой сюжет со смыслом, актуальным для данного автора и данной эпохи. Adaptation — английский термин, аналогичный русскому «экранизация». Тем самым, если в русской научной традиции подчеркивается факт перевода литературы в пространство экранного искусства, превращения в экранное произведение, то в англоязычной традиции — факт приспособления литературы к принципам другого искусства. Поэтому в англоязычной науке до сих пор актуальны уточнения сути «адаптации», которая не сводима к техническому преобразованию с учетом законов кино. В российской же науке более активно обсуждается собственно содержательная сторона экранизаций, сопоставляемых с содержательными аспектами литературных произведений [6]. Экранизация «Алисы...» Стоу и Хепурорта может служить наглядным примером того, насколько неизбежны трансформации смыслов литературного первоисточника при переносе его на экран.

Наша статья отвечает нынешней научной тенденции подробного изучения истории и современного периода развития фильма-сказки, что прослеживается в ряде недавних трудов. Если сборник статей под редакцией П. Гринхилл и С.И. Матрикса исследует специфику жанра [7], то объемный труд международного коллектива авторов «Фильм-сказка по ту сторону Диснея» стремится отобразить национальные вариации жанра в кинематографических практиках разных стран мира [8]. К. Шен посвящает свою работу истории немецкого фильма-сказки в ГДР, позже повлиявшего и на кино воссоединенной Германии [9].

Нынешний расцвет науки о сказке на экране наступил после почти полного ее забвения в гуманитарной науке конца XX в. [7, р. 6–7]. Но интерес к данному явлению закономерно возрос в начале XXI в. в связи с ростом популярности экранных фэнтези и хоррора в форматах фильма и сериала (фильмы о Гарри Поттере, экранизации романов Джона Толкина, сериалы «Джонатан Стрендж и мистер Норрелл», «Гримм», «Ведьмак»), а также растущим разнообразием видеоигр, основанных на сюжетах сказок. В частности, об играх на «сюрреалистические и сатирические» мотивы сказки Льюиса Кэрролла писал Антонио Х.П. де ла Маза [10, р. 191]. А Дэвид А. Джонс поместил экранизацию Перси Стоу и Сесила Хепурорта в ряд ранних предшественников фильма-хоррора [11, р. 3], коррелирующего с фантастическим началом, одним из воплощений которого явилась и волшебная сказка.

Необходимо еще одно уточнение в отношении терминологии. В русскоязычных трудах последнего времени прижился термин «фэнтези». Н. Спутницкая даже помещает его в название своей монографии — «Птушко. Роу. Мастер-класс российского кинофэнтези» [12]. Хотя ранее было принято говорить о фильмах-сказках, как зарубежных, так и советских [13], [14]. Западные исследователи и в наши дни предпочитают термин *fairytale film*. В случае глубоко оригинальной авторской сказки Льюиса Кэрролла может делаться уточнение, что фильм снят по *fairytale novel* [5, p. xii], то есть роману-сказке или сказочному роману. О возможностях синтеза сказки с различными типами повествования как в литературе, так и в кино, писали и отечественные авторы на материале русского и советского искусства. Так, Ю. Айхенвальд различал сказку и «сказочную историю» в кино, герои которой живут не в неподвижном условном времени традиционной сказки, а в быстротекущем сегодняшнем дне [15, с. 68]. Т. Леонова отмечала образование «комбинированных жанров... волшебнo-авантюрная сказка-роман, сказки-новеллы, сказочно-богатырская поэма» [16, с. 19].

В современной отечественной науке под «фэнтези» в литературе и кинематографе подразумевается романного типа повествование в сочетании со сказочным сюжетом, активно использующее отдельные мотивы, образы, сюжетные элементы традиционной сказки, но все-таки далеко ими не ограничивающееся, предлагающее свободные отступления от картины мира и ценностных систем, характерных для волшебной сказки. Согласно приведенным выше обозначениям, произведение Льюиса Кэрролла можно определить как сказочную историю, волшебнo-авантюрную сказку-роман, или фэнтези. Большую роль в ней играют отсылки к современной автору и героине британской реальности, а также мотив утраты Алисой идентичности и поиски своего привычного «я».

Учитывая то, что рамочной ситуацией «Алисы...» является сон, автор статьи обращается к работам Зигмунда Фрейда «Толкование сновидений» (1899) [17] и «Психопатология обыденной жизни» (1904) [18], написанных параллельно с развитием раннего немого кино. Речь не идет, конечно же, о том, что Перси Стоу и Сесил Хепурт могли быть знакомы с воззрениями Фрейда на сновидческую реальность. Однако и австрийский психоаналитик и философ, и британские кинематографисты принадлежали своей эпохе. И, как это часто бывает, в их мировосприятии отобразились различные стороны одних и тех же социальных и духовных процессов, характерных для рубежа XIX–XX вв. Интерес к бессознательному, к неконтрольным

проявлениям человека у Фрейда — лишь один аспект пристрастия различных форм культуры и искусства того времени к иррациональному, мистическому, необъяснимому, странному, выходящему за рамки обыденной логики. Фильм Стоу и Хепурта вносит свою лепту в освобождение искусства от доминирования рационального начала.

Особенности нарратива

Alice in Wonderland 1903 г. содержит ряд сцен: Алиса засыпает и видит Белого Кролика; преследование в кроличьей норе; подземелье, где Алиса пытается попасть в маленькую дверцу; Алиса и большой щенок; Алиса на кухне у Герцогини и Поварихи; Алиса и ребенок, превращающийся в поросенка; Алиса и Чеширский кот; Безумное чаепитие; процессия карт; ссора с Королевой и бегство от карт; пробуждение.

Историк британского кино Симон Браун отмечает, что фильм Стоу и Хепурта был очень длинным для своего времени. «Его необычная длина означала, что он не подходил для всех кинопоказов, где идеальным считалось разнообразие коротких сюжетов, поэтому все сцены продавались по отдельности. Прокатчику было достаточно купить и показать один эпизод, например “чаепитие Безумного Шляпника”, а не весь фильм, который был не столько самостоятельной историей, сколько иллюстрацией ключевых моментов книги» [3].

Одним словом, «Алису...», согласно распространенному мнению историков кино, изначально предназначали для продажи «по сценам», а потому и не стремились к плавности и связности повествования. Другую позицию заявляют более узкие специалисты — исследователи специфики экранизаций британской литературы. Они полагают, что фильм могли продавать и целиком, поскольку каждый титр рассказывает сразу о событиях нескольких сцен. Значит, в титрах все-таки отражено стремление связать отдельные эпизоды [19], и тем самым говорить о полном отсутствии нарратива будет преувеличением.

Можно предположить, что продажа шла ровно «по титрам», то есть продавались вместе те сцены, которые обозначались в тексте одного титра. Всего сохранилось 5 титров. Весьма показательны два последних, в которых описание одной сцены отделено от описания следующей с помощью горизонтальной черты. В четвертом титре до черты «Чеширский кот Герцогини появляется перед Алисой и направляет ее к дому Безумно-

го Шляпника». После черты: «Безумное чаепитие». В пятом титре таким же способом зафиксировано деление на три сцены: «Королевская процессия», «Королева приглашает Алису присоединиться к ним», «Алиса не нарочно оскорбляет королеву, которая призывает Экзекутора обезглавить ее, но Алиса, осмелев, надирает ему уши и в замешательстве просыпается». (Хотя на самом деле сцен четыре, последняя крошечная сценка — пробуждение Алисы.)

Так или иначе, все это позволяет констатировать не только развитие нарративности, но и движение к сериальным форматам в очень раннем немом кино. Ведь ряд сцен, аннотированных одним титром, аналогичен серии. Мы не замечаем этого, вероятно, в связи с тем, что, во-первых, сами создатели и прокатчики «Алисы...» в те времена еще не осознали возможностей серийного формата, да и не родилось еще его название. Во-вторых, в дальнейшем хронометраж серии значительно увеличится: серии в немых сериалах, снятых в 1910-х гг., будут длиться не 1,5–2 минуты, но 10–15, а то и 20 минут. И мы сегодня просто не реагируем на фрагмент фильма в полторы минуты как на серию. Однако перспективы сериального формата в экранизации Стоу и Хепурта уже просматривается. Сами принципы киносеанса, состоявшего из многих коротких фильмов разных жанров, в какой-то степени способствовали становлению сериальности.

Тем самым, экранизация 1903 г. заставляет более широко взглянуть на проблему зарождения сериальных форм, которые принято ассоциировать прежде всего с романом-фельетоном, с детективными сериями (например, о Нике Картере, которые снимал Викторен Жассе — *Nick Carter, le roi des détectives, 1908*), с авантурными историями вроде приключений Фантомаса [20, с. 222]. На самом деле и сказочные сюжеты тоже в значительной степени способствовали формированию сериальности — особенно в том случае, если имели титры, задающие членение чисто визуальной экранной реальности на фрагменты, объединенные главными героями, местами действия и в данном случае — рамочной историей, то есть сном Алисы.

При всех доводах в пользу наличия элементов повествовательности в экранизации 1903 г., следует учитывать, что, конечно же, кинематографисты были совершенно не озабочены растолковыванием сюжета: сказка Льюиса Кэрролла имела высокую популярность, многократно переиздавалась, воплощалась в профессиональных и любительских представлениях [21]. Экранное же искусство превратило Страну Чудес в бесплотный,

но выразительный в своей визуальности мир, гораздо более реальный по ряду параметров, нежели его изображали в иллюстрациях.

Достоверность и фантастика в Стране Чудес

Принято считать, что режиссеры во всем следовали знаменитым иллюстрациям сэра Джона Тенниела 1865 г. [22, р. 202]. И действительно, отдельные визуальные решения предметного мира и персонажей явно восходят к этим прославленным иллюстрациям. Так, у Шляпника на цилиндр наклеен ярлык. Высокая и похожая на раскрывающийся бутон спинка кресла, в котором сидит Алиса на безумном чаепитии, тоже отсылает к рисунку Тенниела, как и клетчатый пиджак Белого Кролика, и причудливые головные уборы Герцогини и Кухарки, форма головы лягушки-швейцара Герцогини, костюмы карт.

Однако фильм уходит от утрированности форм, откровенного уродства Герцогини, Королевы и Кухарки¹, от непропорциональности самой Алисы, что на иллюстрациях придавало маленькой девочке некоторую кукольность. Все это у Тенниела способствовало, скорее, отстраненному взгляду на сочиненный Кэрроллом мир, в котором самыми гармоничными и пропорциональными были звери, как реальные, так и фантастические. В фильме 1903 г. все персонажи обрели более пропорциональные гармоничные формы — при сохранении общей фантастической атмосферы в кадре.

Фильм оживил Страну Чудес и совместил ее с естественным, реальным пространством, узнаваемо британским, позволив зрителям ощутить, что волшебный мир располагается где-то неподалеку, «между» обычными британскими лужайками. Первая экранизация «Алисы в Стране Чудес» может фигурировать как пример стихийного формирования весьма удачного сеттинга, благодаря которому хорошо известные приключения воспринимаются эмоционально обостренно.

Чаще всего природная местность — как правило, лесные поляны и луга — использовалась в раннем игровом кино как некая «нулевая степень» конкретики координат, пространственная абстракция, удобное для

¹ Напротив, американская версия сказки Кэрролла В.В. Янга (W.W. Young) 1915 г. сохраняла безобразные огромные головы-маски в духе Тенниела, лишая обитательниц Страны Чудес малой доли привлекательности и человеческой живости.

съемок место. При этом исполнители играли в условной театральной манере, изображая действия и чувства с помощью утрированной жестикуляции, что смотрелось особенно искусственно в естественной среде. И в результате природа и персонажи, хотя и пребывали в едином внутрикадровом пространстве, не образовывали художественных целостности и взаимодействия.

Напротив, в «Алисе в Стране Чудес» Перси Стоу и Сесила Хепурта достигнуто органическое существование персонажей в единстве с природным ландшафтом — садами Маунт Феликс в частном поместье. Основные события снимались в саду виллы киностудии Уолтон-на-Темзе (*Walton-on-Thames*). До появления карт пространство в кадре представляло английский сад, сохраняющий иллюзию первозданности растений, их свободного роста и даже некоторой запущенности. Причем, Алиса и засыпала в таком саду. Таким образом, волшебный сад Страны Чудес оказывался как бы магическим измерением ее знакомого и родного повседневного мира.

После безумного чаепития действие сразу переносилось в пространство регулярного парка в классицистском стиле, с коротко и ровно подстриженными газонами, правильными изгибами дорожек, круглыми клумбами, садовой вазой. Плоское открытое пространство своей правильностью форм ассоциируется с миром власти, придворного официоза, строгого этикета. Открытый конфликт с обитателями такого пространства выглядит как закономерный конфликт частного человека с представителями социальных структур. В киноверсии 1903 г. Страна Чудес, тем самым, утрачивала внутреннее единство, как бы разламывалась надвое (с внутренней двойственностью Страны Чудес активно работает и Тим Бёртон). Пространство Королевы и ее свиты противопоставляется пространству остальных персонажей, гораздо более естественному и для героини.

Стоу и Хепурт отказываются от многих ярко фантастических деталей кэрролловской истории, что приводит к усилению иллюзии достоверности происходящего. Вместо полета Алисы вниз, под землю, мимо шкафов и полок, уставленных всяческой утварью, мы видим темный подземный ход, по которому семенит, пригнувшись, Кролик, а за ним в отдалении пробирается, тоже пригнувшись, героиня. Их путь выглядит весьма жизнеподобно, быть может именно потому, что лишен сногшибательных визуальных эффектов. Нора больше похожа на подземный тоннель или потайной ход, какие часто фигурируют в приключенческих романах. Самым фантастичным в этой сцене оказывается то, что Кролик и Алиса примерно

одинакового размера. Этой детали мы не ждем, можем даже не отдавать в ней себе отчета, она воспринимается как нечто само собой разумеющееся. Одним словом, фантастика в фильме ненавязчива и не побуждает к рефлексии о креативности авторов картины. Страна Чудес обладает иллюзией реального и ни от кого не зависящего существования.

В роли Чеширского кота снимался домашний кот Хепуортов, в роли большого Щенка — их же собака по имени Блэр²; также использовался обычный живой поросенок. Белого Кролика, как и Королеву, играла жена Сесила Хепурта — Маргарет Хепурт. Очумелый Заяц, Безумный Шляпник (Норман Уиттен), Лягушка-швейцар (Сесил Хепурт), решены как антропоморфные, в человеческой одежде фигуры с зооморфными масками, надевающимися на голову и образующими единство с костюмами. Фильм весьма новаторски распоряжается возможностями работы любителей перед камерой. Исполнители ролей ведут себя крайне сдержанно, без нарочитой пантомимы, без объясняющей игры на зрителя. Все фантастического вида персонажи нисколько не суетятся в кадре, не пытаются оттягивать на себя внимание, не вступают в слишком активное физическое взаимодействие с героиней. В результате возникает визуальный образ настороженности обитателей Страны Чудес по отношению к Алисе, нарастающей в сцене безумного чаепития. Это довольно точно соответствует атмосфере и психологии общения в произведении Кэрролла.

В финале колода карт, шествующих правильными рядами, сыграна детьми в условных костюмах — прямоугольных накладках, украшенных узнаваемыми эмблемами мастей. Также дети держат символы мастей на шестах. В середине процессии шагают двое взрослых персонажей в костюмах фантастических морских существ, скорее всего, это Грифон и Рыбный Деликатес³. Замыкают шествие Королева, Король, Валет, несущий корону на подушке, и Безумный Шляпник, ведущий за ручку маленького ребенка в костюмчике некоего существа (по логике сюжета, он изобража-

² Выскажем предположение, что сцена со Щенком была довольно длинной (потому и фигурирует единственной в титре), так как собака Блэр прекрасно поддавалась дрессировке и могла выполнять сложные задания. Два годами позже она станет главным действующим лицом фильма Льюина Фицджеральда и Сесила Хепурта «Спасена Ровером» (*Rescued by Rover, 1905*), который является общепризнанным шедевром.

³ Можно предположить, что не сохранилась именно сцена с ними. Вряд ли авторы фильма делали бы костюмы и вводили новых персонажей для краткого появления лишь в одной сцене, тем более что в процессии и в последующей ссоре Алисы и Королевы ни Грифон, ни Рыбный Деликатес активно не задействованы.

ет садовую Соню). Пока на первом плане Алиса знакомится с Королевой и присоединяется к процессии, на дальнем плане спокойно пасутся настоящие коровы. Это замечательный итог сосуществования разного типа живых существ в пространстве фильма. Здесь, наконец, фантастические существа и реальные животные «встречаются» в одном кадре — но не вступают в натужное взаимодействие, сохраняют дистанцию друг к другу. Каждый тип существ остается на своем плане, за каждым как бы закреплено его место. В процессе всего действия героиня блуждает между теми и другими. Вопрос в том, есть ли в этом мире место для самой Алисы.

Образ Алисы и символические подтексты

Алису сыграла взрослая девушка, Мэй Кларк, работавшая на киностудии Хепурта на разных должностях, в том числе посыльной и секретарши. Корректировка возраста героини принципиальна, благодаря этому существенно меняется статус сказочных событий. Это фильм не о забавных приключениях ребенка, но о внутреннем мире девушки брачного возраста. По остроумному замечанию Роберта Дугласа-Ферхёрста, все в кэрролловской Стране Чудес происходит в подземном пространстве, и для кинозрителей начала века это своего рода «галлюцинаторная современная параллель» их пребыванию в темном кинозале, в сновидческом состоянии, когда материализуются дичайшие ситуации и как бы озаряют собой окружающую тьму [23, p. 377]. Кроличья нора, тьма цивилизованного подземелья, темнота зрительного зала и потаенность внутреннего мира героини оказываются взаимоподобны и взаимосвязаны. Дискретность сцен создает эффект иррациональной картины мира, а визуальные алогизмы и странности постоянно напоминают о нашем подключении к сну.

Все это придает событиям качество некоего символического текста о подсознательных переживаниях юной особы, находящейся в переходной жизненной стадии. Как сказал бы Фрейд, в этом сне воплощаются желания и антижелания в формах «искаженной реальности» [17, с. 149].

Следование Алисы, стройной девушки с распущенными волосами, по подземному лазу за Белым Кроликом в сюртуке, жилете и с карманными часами, то есть оснащенным атрибутами respectable мужчины, воплощают и желание достойного брака, и потаенность этой мечты. То, что героине видится именно сказочный зверь, а не реальный мужчина, может свидетельствовать о ее неготовности признать себя взрослой и

быть откровенной с самой собой. Кролик и подземный ход кажутся идеальной трактовкой любых желаний и потребностей как «невинного любопытства».

Непрофессиональная исполнительница прежде всего физически функционирует в кадре, обозначая лишь некоторые эмоции. Но по-своему показательна селекция сцен Стоу и Хепуортом, а также спонтанные акценты в поведении героини, создающие и определенные смысловые нюансы.

В сказке Кэрролла многие персонажи (в том числе Мышь, Белый Кролик, Тритон Билль, Герцогиня, Рыбный Деликатес, Валет) страдают и испытывают сильные эмоции, в том числе грусть, гнев, страх, отчаяние. В фильме же сильные, больше частью негативные эмоции переживает только Алиса, будучи либо не способной получить желаемое, либо ощущая беспокойство при встрече с очередной напастью, либо — не находя понимания у обитателей волшебного мира.

Одна из самых долгих сцен фильма — пребывание героини в подземелье в попытках проникнуть в маленькую дверь, которая показана как крошечная дверная створка в правом нижнем углу двери нормального размера — «дверь в двери». Алиса находит на столике большой флакон с напитком *Drink me*, потом коробочку с пирожком *Eat me*. Она то растет, то уменьшается, ее размер постоянно изменяется, а дверь, даже открытая маленьким ключиком, остается недосягаемой. Алиса плачет, обмахивается маленьким веером, уменьшается, снова растет.

Трансформации размера человека или предмета на фоне черного задника, при работе камеры, то приближающейся, то отдаляющейся от объекта съемки, разрабатывались повсеместно, а стали знаменитыми в фильмах Мельеса [24, р. 135–149]. Но даже у этого прославленного французского режиссера в бессюжетных фильмах и в экранизации сцен из «Приключений Гулливера...» чувствовалась отсылка именно к Льюису Кэрроллу⁴. Сама по себе ситуация метаморфоз размера символизировала всю относительность достижений и неудач героя/автора фильмов [25, с. 57]. В экранной версии множественных метаморфоз тоже есть подтекст: они выглядят как отчаянные попытки девушки соответствовать желанному миру за волшебной дверью.

⁴ Дело в том, что нормальный мир, которому герой соразмерен, в фильме Мельеса не фигурировал, только пребывание Гулливера у лилипутов, а потом у великанов. В результате создавалось впечатление, что нормы как таковой не существует, мир пребывает в тотальной относительности.

Надо сказать, вид крошечных человечков являлся одним из любимых визуальных эффектов не только в британском кино. Например, в фильме Роберта Уильяма Пола «Веселые малютки или Лилипуты в лондонском ресторане» (*The Cheese Mites, or Lilliputians in a London Restaurant, 1901*) мы видим крошечных человечков, ходящих по столу и вызывающих приступ смеха у клиента, сидящего за этим столом. Или же американский рекламно-развлекательный «Принцесса никотина» (*Princess Nicotine, or The Smoke Fairy, 1909*) Дж. Стюарта Блэктона, в котором на столике, рядом с курящим мужчиной, из пачки сигарет и коробки спичек появляются маленькие «духи сигарет». Но во всех подобных случаях соблюдалась грань между «мы» и «они». «Мы» — это когорта нормальных людей нормального размера, к которым принадлежит и одно из действующих лиц в кадре, и зрители. Тогда зрители вместе с нормальными героями сталкиваются с чудесами в виде явления крошечных существ, принадлежащих магическому миру. И пускай этот магический мир совсем рядом, в тарелке с едой или в пачке сигарет, тем не менее в такое измерение «нам» нет доступа — да и никакой потребности в него войти никто не испытывает. На магический мир такие фильмы предлагают смотреть сторонним взором, умиляться, забавляться, однако не забывать, что все эти чудеса происходят не с нами, а с «другими», и, значит, не затрагивают напрямую телесной сущности зрителя.

В «Алисе...» же показано, что вибрация размера тела происходит с главной героиней, которую зрители и тем более зрительницы вполне могут ассоциировать с собой, то есть инстинктивно как бы примерять этот процесс на себя. У Алисы есть цель — во что бы то ни стало попасть внутрь, оказаться в волшебном саду. И потому ряд неудачных метаморфоз для нее отнюдь не забава. Ни человека, ни существа «нормального» размера для сопоставления в кадре нет, что усложняет показ трансформаций. И только столик, ставший вдруг слишком большим и высоким (смена реквизита), указывает на то, что героиня уменьшилась. В остальном же уменьшения и увеличения играют сменой дистанции между Алисой и камерой. Потому особенно силен эффект роста героини, когда она в несколько присестов приближается к нам — в неровном движении камеры словно передается душевное потрясение Алисы, ощущающей свои преобразования.

Долгая череда попыток Алисы принять нужный размер похожа на отчаянные конвульсии девушки, попытки как-то «договориться» со своим

телом и с окружающим миром, стать такой, какой необходимо для пропуска в страну «женского счастья». С точки зрения визуальности, метаморфозы Алисы — единственная «тяжелая» сцена, заставляющая почти физически ощутить дискомфорт.

Образ крошечной дверцы внутри большой двери в сочетании с брачным возрастом героини обладает латентной метафоричностью. Маленький узкий вход в мечтаемый мир, как будет видно из дальнейшего, — это вход в мир взрослых возможностей социально и физически полноценной женщины, согласно викторианскому пониманию. А потому дверца аналогична женскому половому органу, преодоление же ее можно рассматривать как иносказательное обозначение социальной инициации и дефлорации, перехода девушки в статус замужней женщины.

Когда Алиса проникает, наконец, в волшебный сад, она видит большого щенка (*the enormous puppy*), совершенно неагрессивного, настроенного на игру. Добрый щенок ассоциируется с надеждой, преданностью, безопасностью, а его игривость — с отсутствием скуки, с приятным препровождением времени. Вот что хотела бы получить Алиса от взрослой жизни. Ничего этого у нее не будет в Стране Чудес.

Далее Алиса показана в домике Белого Кролика, в интерьере, полном игрушечного очарования, — с маленьким стульчиком, картинами на стенах, камином. Именно уютный дом символизировал в викторианской Англии женское счастье и правильно проживаемую женщиной жизнь. Жена как «ангел в доме» — такова была излюбленная викторианская трактовка идеальной женщины [26, р. 142]. Здесь же дом, хотя и трогателен, отбирает у героини свободу, тесен ей — это своего рода тюрьма, если не гроб. Такой дом заставляет желать вырваться наружу, заняться самоспасением, отвергнув домашний мир. Реалистичность происходящей сцене сообщает перемена ракурса и показ домика сначала изнутри, потом снаружи. Солнечный свет падает на стену домика и торчащую из окна руку Алисы, как бы обнадеживая и обещая, что на пути героини будут и удачи. Но это обманчивые надежды.

Если сцена в домике Белого Кролика показывала бессознательное недоверие всеобщим мечтам о счастливом браке и семейном очаге, то в сцене на кухне Герцогини находят выражение страхи неудачного деторождения и материнства. На кухне стоит буфет, полный посуды, висят на стене полки с тарелками — вроде бы весь антураж вполне нормален. Однако Герцогиня и Кухарка не только одеты в странные головные уборы,

которые хочется назвать сооружениями, но и ведут себя дико. Кухарка постоянно чем-то бросается, размахивает, ее движения слишком резки и кажутся агрессивными. Герцогиня восседает посреди этого безумия с младенцем на руках. Алиса ходит по кухне, присаживается на корточки и чихает от обилия перца.

В отличие от сказки, не Герцогиня швыряет младенца Алисе, но сама Алиса, судя по жестам, просит Герцогиню отдать ей ребенка. Такая трактовка событий сильнее передает беспокойство Алисы за малыша. В поведении Алисы, несомненно, читается материнский инстинкт самой исполнительницы. Девушка очень естественно переключает свое внимание с антуража и странностей взрослых дам на участь младенца и бережно забирает его у Герцогини.

Когда Алиса выходит из дверей, а Герцогиня делает несколько шагов следом, как бы провожая героиню, меняется ракурс — камера показывает это, будучи уже снаружи дома, да и дистанция между камерой и персонажами сокращается. В результате одновременной смены ракурса и дистанции возникает ощущение нашего приближения к Алисе в кульминационный момент ее жизни.

Выйдя из кухни во двор, Алиса усаживается с младенцем на руках у кирпичной стены, кажущейся очень надежной. Героиня ведет себя так, словно собирается терпеливо воспитывать ребенка. Стена в данном случае аналогична самой Алисе, готовой быть крепостью для маленького беззащитного существа. Но ребенок превращается в поросенка, которому не нужна защита Алисы. Средний план возникает за весь фильм один раз, косвенно указывая на значимость происходящего, — именно в тот момент, когда поросенок непоседливо ведет себя на руках у Алисы, и она отпускает его в траву. В этот момент сна Алисы ощутима вся двойственность ее чувств. С одной стороны, несостоявшееся материнство, которое возводилось в викторианскую эпоху в первейшее предназначение женщины, должно огорчать, обозначать большую жизненную неудачу. С другой стороны, то, что материнство не состоялось «по уважительной причине», притом весьма комичной, выглядит как фантастическое спасение от необходимости слишком раннего материнства и затаенная радость по этому поводу.

Сцена безумного чаепития выражает страх героини перед светской жизнью, желание войти в светское общество и невозможность в нем прижиться. Усевшись рядом с Очумелым Зайцем, Алиса начинает вести себя более уверенно, как бы заявляя права на участие в застолье. Поначалу ее

терпят, но вскоре Безумный Шляпник встает и жестом прогоняет девушку. В этой сцене читаются страдания от собственной инородности, от ощущения себя чужой, лишней, неуважаемой и непринимаемой. Этот мотив есть и в самой сказке Льюиса Кэрролла. Но там он смягчен и разбавлен огромным количеством остроумных реплик и диалогов, стихов в жанре нонсенса, игрой слов, силлогизмами, наконец, стараниями разумной маленькой героини сохранить свое достоинство и не утратить связь с подлинной собой. Кино полностью оставляет этот пласт сказки за пределами фильма, не включая ни одной остроты, ни одного силлогизма даже и в титры, лишь чисто формально аннотирующие каждую сцену. Невольно на первый план выходят драматические ситуации, внутренний конфликт девушки как со своими потаенными желаниями и фобиями, так и с обитателями мечтаемого мира.

Добрые чувства героини не находят реализации. Когда она стоит у края дорожки и приветствует процессию карт, Алиса настроена вполне позитивно. Хлопает в ладоши, гладит то по голове, то по плечу проходящих мимо детей, изображающих карты. Но никто не обращает на девушку никакого внимания. Наконец, Королева знакомится с девушкой и позволяет присоединиться к процессии. А в следующей сцене Алиса раздраженно ведет себя с Королевой. Как считал Фрейд, короли и королевы обозначают в снах родителей того, кто видит сон [17, с. 314]. Так что в грубости Алисы можно прочесть нежелание повзрослевшей девушки возвращаться под материнское крыло, подвергаться родительской опеке. А в ласковом обращении с малышами-картами прочитывается потребность в заботе о ком-то и желание быть для кого-то авторитетом, наставницей. Но все заканчивается почти дракой с мальчиком-Палачом и бегством от детей-карт, которые превращаются в агрессивную, враждебную толпу. Потасовку с Королевой и Палачом рассмотреть довольно трудно, так как действие показано слишком кратко (во всяком случае, в сохранившейся версии). Зато преследование Алисы толпой детей-карт происходит по кинематографическим меркам долго — порядка восьми секунд до выхода из кадра Алисы, и еще секунд двенадцать до исчезновения картины королевского парка. Зритель может прочувствовать эту сцену как воплощение крайней степени конфликта и волнения в сновидческой реальности героини.

В сказке Кэрролла Алиса пробуждается во время суда, когда разоблачает карты и их бессилие сделать что-либо против нее. Персонажи

вдруг начинают превращаться в обыкновенные карты, кружить перед ней, Алиса отбивается от них — и просыпается, обнаруживая себя рядом с сестрой, отряхивающей ее от сухих листьев [27, р. 127]. Понятно, что этот паттерн превращений воплотить в кино гораздо сложнее. Однако Перси Стоу и Сесил Хепурт находят другой, и весьма кинематографический прием — трансформация состояния героини метафорически воплощается через активное движение в пространстве.

Кризисным моментом, провоцирующим пробуждение, выступает погоня карт за Алисой, то есть ощущение героиней не бессилия противников и «картонности» угроз, а нарастающей опасности. Смысл сцены противоположен кэрроловскому, но он сыгран всей группой исполнителей весьма органично, усиливает напряжение и значимость происходящего в фантастическом мире как мире сновидения. Сцена подчеркивает невозможность героини урезонить магический мир и поставить на место своих недоброжелателей. Чисто композиционно это решение эффектно закольцовывает действие: сон начинался с погони Алисы за одиноким Белым Кроликом, а заканчивается бегством от множества карт-детей — читай, от возможностей брачного и материнского счастья, от радостей светской жизни, обернувшихся кошмаром.

Заключение

Итак, чудесная страна, куда Алиса так желала попасть, оказывается опасным чужим миром, из которого необходимо срочно ретироваться. Пребывание в Стране Чудес завершается конфликтом с Королевой — символом родителей и, как нам кажется, социального успеха. Этот конфликт ведет к тотальному конфликту с большинством и полному вытеснению Алисы из общества. В первой экранизации «Алисы...», тем самым, рождается образ одинокой героини, своего рода изгоя, что в целом значительно опережает эпоху. Именно такого рода романтические отщепенцы будут впоследствии часто попадать в центр киносюжетов, генетически восходящих еще к эпохе романтизма. Но кино совсем не сразу приходит к этой модели. Первые полтора десятилетия жизни нового искусства фильмы чаще снимаются с позиций обывателей, воплощая расхожие представления о необходимости соответствия нормативам социального большинства.

Попав на экран, сказка Кэрролла активизирует смыслы, связанные с бессознательным героини, предвкушающей взрослую жизнь, но одно-

временно страшщейся этой жизни и не доверяющей общепринятым представлениям о предназначении женщины. Драматизм внутренних рефлексий облекается в сюжет скитаний девушки в поисках своего места в новом, неизведанном для нее мире, который издали кажется таким привлекательным.

Сам перевод на язык другого искусства трансформирует романтическую авторскую сказку-роман, превращает ее в романский поток дисгармоничного бессознательного девушки. Фильм существенно модернизирует образ главной героини, проявляя в нем более сильно и открыто настроения, актуальные для заката эпохи викторианства. Весьма существенно то, что авторами фильма являются мужчины, так что экранизацию 1903 г. никак не назовешь «женским фильмом» (хотя женщины-режиссеры уже существовали), целенаправленно расставляющим акценты сообразно своему восприятию гендерных проблем современности. Нет, такой фильм снимает как бы сама эпоха разрушения викторианских ценностей, выродившихся к XX в. в ханжескую мораль. И картина бессознательного юной девушки, созданная Перси Стоу и Сесилом Хепуортом, весьма похожа на то, что Фрейд именовал «симптоматическими и случайными действиями», аналогичными вербальным «оговоркам» и забываниям определенных слов [18]. «Архитектоника душевного аппарата строится, насколько можно догадываться, по принципу слоев, инстанций, находящихся одна над другой, и весьма возможно, что... стремление к защите относится к нижней психической инстанции, и парализуется другими, высшими», — напишет Фрейд в «Психопатологии обыденной жизни», которая впервые будет опубликована в 1904 г. [18, с. 485]. «Защитой» в случае экранизации Стоу и Хепуорта является внешнее следование стилистике сказочных приключений симпатичной героини.

Сказочные мотивы внешне гармонизируют картину мира, камуфлируя ее драматизм и неудовлетворенность в ней Алисы. В оболочке визуально-нарративных «легких» мотивов воплощаются «тяжелые» смыслы. А селекция сцен, в которых героиня терпит фиаско за фиаско, «забывание» кэрролловской игры ума и трогательных моментов всей истории, как и выбор на роль Алисы взрослой девушки, рождают в экранном произведении весьма актуальные, но не осознаваемые создателями фильма смысловые нюансы.

В целом, так получается, в данном фильме по произведению Льюиса Кэрролла сказочные элементы и атмосфера приключений выражают

подавленность бессознательных фобий и болезненных гендерных проблем, неготовность не только героини, но и авторов экранизации, и самого переходного времени рубежа веков открыто признать их важность. Однако общество шло к пересмотру патриархальных идеалов. По-своему символично то, что именно в 1903 г. в Англии был учрежден Женский социальный и политический союз (*The Women's Social and Political Union/WSPU*), что говорило об усилении движения суфражисток, активно развивавшегося еще с конца XIX в. [28]. В 2010 г., в год представления аудитории сохранившейся части фильма Стоу и Хепурорта, выходит «Алиса в Стране Чудес» Тима Бёртона, в которой рамочной историей явится несостоявшаяся помолвка Алисы и ее конфликт с викторианскими идеалами. Так что подтексты фильма 1903 г. оказываются вновь актуальными более столетия спустя, переходя уже в текст новой экранизации «Алисы...», что может быть предметом отдельного исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Садуль Ж. Всеобщая история кино в шести томах. Т. 1. М.: Искусство, 1958. 610 с.
2. Теплиц Е. История киноискусства. 1895–1927. М.: Прогресс, 1968. 336 с.
3. Brown S. Alice in Wonderland (1903) // BFI Screenonline. URL: <http://www.screenonline.org.uk/film/id/974410/> (дата обращения: 22.03.2021).
4. Short S. Fairy Tale and Film Old Tales with a New Spin. London: Birkbeck College, University of London, 2015. 218 p.
5. Zipes J. The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy-Tale Films. New York: London: Routledge, 2011. 442 p.
6. Сараскина Л.И. Нотная грамота экранизаций. Опыты конвертации словесного искусства в искусство кино // Литература в зеркале медиа: в 2 ч. Ч. 1. М.: Издательские решения по лицензии Ridero, 2016. С. 11–91.
7. Greenhill P., Matrix S.E. Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity. Logan, UT: Utah University Press, 2010. 263 p.
8. Zipes J., Greenhill P., Magnus-Johnston K. Fairy-Tale films beyond Disney international perspectives. New York: Routledge, 2015. 374 p.
9. Shen Q. The Politics of Magic. DEFA Fairy-Tale Films. Detroit: Wayne State University Press, 2015. 352 p.
10. Planells de la Maza A.J. Possible Worlds in Video Games: From Classic Narrative to Meaningful Actions. Pittsburgh, PA: Carnegie Mellon University: ETC Press, 2017. 270 p.
11. Jones D.A. Re-Envisaging the First Age of Cinematic Horror, 1986–1934: Quanta of Fear. Cardiff: University of Wales Press, 2018. 272 p.

12. Спутницкая Н.Ю. Птушко. Роу. Мастер-класс российского кинофэнтези. М.: Берлин: Direct-Media, 2018. 371 с.
13. Фомин В.И. Правда сказки: кино и традиции фольклора. М.: Материк, 2001. 276 с.
14. Буткова О.В. Трансформация сказочных сюжетов в визуальной культуре 1-й половины XX века: дисс. ... канд. культурологии: 24.00.01. М., 2013. 240 с.
15. Айхенвальд Ю.А. Сказка: законы и предрассудки // Искусство кино. 1978. № 6. С. 67–81.
16. Леонова Т.Л. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке (поэтическая система жанра в историческом развитии). Томск: Издательство Томского университета, 1982. 197 с.
17. Фрейд З. Толкование сновидений. Санкт-Петербург [и др.]: Питер, 2018. 574 с.
18. Фрейд З. Психопатология обыденной жизни. Санкт-Петербург: Алетейя, 1997. 191 с.
19. Colon Semenza G.M., Hasenfratz R.J. The history of British literature on film, 1895–2015. London: Bloomsbury Publishing, 2015. 474 p.
20. Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция, конец XIX – начало XX века. М.: Наука, 1987. 320 с.
21. Lovett Ch.C. Alice on Stage: A History of the Early Theatrical Productions of Alice in Wonderland, Together with: A Checklist of Dramatic Adaptations of Charles Dodgson's Works. Westport: Meckler, 1990. 239 p.
22. Jaques Z., Giddens E. Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass. A Publishing History. London: New York: Routledge, 2016. 262 p.
23. Douglas-Fairhurst R. The Story of Alice. Lewis Carroll and the Secret History of Wonderland. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2015. 496 p.
24. Elcott N.M. Artificial Darkness: An Obscure History of Modern Art and Media. Chicago: London: University of Chicago Press, 2016. 312 p.
25. Сальникова Е.В. Экранная вселенная Жоржа Мельеса // Вопросы культурологии. 2019. № 12. С. 52–60.
26. Nixon K. Kept from All Contagion: Germ Theory, Disease, and the Dilemma of Human Contact in Late Nineteenth-Century Literature. New York: State University of New York Press, 2020. 224 p.
27. Кэрролл Л. Алиса в Стране чудес. Алиса в Зазеркалье = Lewis Carroll. Alice's Adventures in Wonderland // Alice Adventures in Wonderland. Through the Looking Glass / Льюис Кэрролл. Москва: Эксмо, 2018. 272 с.
28. Rosen A. Rise Up, Women!: The Militant Campaign of the Women's Social and Political Union 1903–1914. London, New York: Routledge, 2013 (first published in 1974). 344 p.

REFERENCES

1. Sadoul G. *Vseobshchaya istoriya kino* [The general history of cinema] (Vol. 1). Moscow: Iskusstvo, 1958. 610 p.
2. Toeplitz J. *Istoriya kinoiskusstva: 1895–1927* [History of cinema art: 1895–1927]. Moscow: Progress, 1968. 336 p.
3. Brown S. Alice in Wonderland (1903) // BFI Screenonline. URL: <http://www.screenonline.org.uk/film/id/974410/> (22.03.2021).
4. Short S. *Fairy tale and film old tales with a new spin*. London: Birkbeck College, University of London, 2015, 218 p.
5. Zipes J. *The enchanted screen: The unknown history of fairy-tale films*. New York, London Routledge, Taylor & Francis Group, 2011. 442 p.
6. Saraskina L.I. Notnaya gramota ekranizatsiy: Opyty konvertatsii slovesnogo iskusstva v iskusstvo kino [Musical notation of film adaptations: Experiments of converting verbal art into the art of cinema]. In *Literatura v zerkale media* [Literature in the mirror of the media] (Book 1) (pp. 11–91). Moscow: Izdatel'skie resheniya po litsentsii Ridero, 2016.
7. Greenhill P., Matrix S.E. (Eds). *Fairy tale films: Visions of ambiguity*. Logan, Utah University Press, 2010. 263 p.
8. Zipes J., Greenhill P., Magnus-Johnston K., (Eds). *Fairy-tale films beyond Disney: International perspectives*. New York, London: Routledge, 2016. 356 p.
9. Shen Q. *The politics of magic: DEFA fairy-tale films*. Detroit: Wayne State University Press, 2015. 352 p.
10. Planells de la Maza A.J. *Possible worlds in video games: From classic narrative to meaningful actions*. Pittsburgh, PA: Carnegie Mellon University: ETC Press, 2017. 270 p.
11. Jones D.A. *Re-envisioning the first age of cinematic horror, 1986–1934: Quanta of fear*. Cardiff: University of Wales Press, 2018. 272 p.
12. Sputnitskaya N.Yu. *Ptushko, Rou: Master-klass rossiyskogo kinofentezi* [Ptushko, Rou: Master class of Russian cinema fantasy]. Moscow, Berlin: Direct-Media, 2018. 371 p.
13. Fomin V.I. *Pravda skazki: kino i traditsii fol'klora* [Truth of the fairy tale: Cinema and folklore traditions]. Moscow: Materik, 2001. 276 p.
14. Butkova O.V. *Transformatsiya skazochnykh syuzhetov v vizual'noy kul'ture 1-y poloviny XX veka* [Transformation of fairy-tale plots in visual culture of the 1st half of the 20th century] (PhD dissertation). The State Institute for Art Studies, Moscow, 2013. 240 p.
15. Aykhenval'd Yu.A. Skazka: zakony i predrassudki [Fairy tale: Laws and prejudices]. *Iskusstvo kino* [Kinoart]. 1978. (6), pp. 63–78.
16. Leonova T.L. *Russkaya literaturnaya skazka XIX veka v ee otnoshenii k narodnoy skazke* [Russian literary fairy tale of the 19th century in its relation to the folk tale]. Tomsk: Izdatel'stvo Tomskogo universiteta, 1982. 197 p.

17. Freud S. *Tolkovanie snovideniy* [The interpretation of dreams]. Saint Petersburg, Moscow, Ekaterinburg, Voronezh, Nizhnij Novgorod, Rostov-na-Donu, Samara, Minsk: Piter, 2018. 576 p.
18. Freud S. *Psikhopatologiya obydennoj zhizni* [Psychopathology of everyday life]. Saint Petersburg: Aletheia, 1997. 191 p.
19. Colon Semenza G.M., Hasenfratz B. *The history of British literature on film, 1895–2015*. New York, London, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Publishing, 2015. 474 p.
20. Bozhovich V.I. *Traditsii i vzaimodeystvie iskusstv: Frantsiya, konets XIX – nachalo XX veka* [Traditions and interaction of arts. France, late 20th – early 21st century]. Moscow: Nauka, 1987. 320 p.
21. Lovett Ch.C. *Alice on stage: A history of the early theatrical productions of "Alice in Wonderland", together with a checklist of dramatic adaptations of Charles Dodgson's works*. Meckler, 1990. 239 p.
22. Jaques Z., Giddens E. *Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass: A publishing history*. London, New York: Routledge, 2016. 262 p.
23. Douglas-Fairhurst R. *The story of Alice: Lewis Carroll and the secret history of Wonderland*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2015. 496 p.
24. Elcott N.M. *Artificial darkness: An obscure history of modern art and media*. Chicago, London: University of Chicago Press. 2016. 312 p.
25. Sal'nikova E.V. Ekrannaya vseennaya Zhorzha Mel'esa [Screen Universe of Georges Méliès]. *Voprosy kul'turologii* [Issues of Cultural Studies]. 2019. (12), pp. 52–60.
26. Nixon K. *Kept from all contagion: Germ theory, disease, and the dilemma of human contact in late nineteenth-century literature*. New York: State University of New York Press, 2020. 224 p.
27. Kerroll L. Alisa v Strane chudes. Alisa v Zazerka'e = Lewis Carroll. Alice's Adventures in Wonderland. In Lewis Carroll *Alice Adventures in Wonderland. Through the Looking Glass*. Moscow, Eksmo, 2018. 272 p.
28. Rosen A. *Rise up, women!: The Milleant campaign of the Women's Social and Political Union 1903–1914*. London, New York: Routledge, 2013 (first published in 1974). 344 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА САЛЬНИКОВА

доктор культурологии, кандидат искусствоведения,
заведующая сектором художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания,
125009, Москва, Козицкий переулок, 5

ResearcherID: AAS-2122-2020

ORCID ID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

EKATERINA V. SALNIKOVA

D.Sc. in Cultural Studies, PhD in Art History,
Head of the Media Art Department,
the State Institute for Art Studies,
Kozitsky, 5, 125009, Moscow

ResearcherID: AAS-2122-2020

ORCID ID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru