



ISSN: (Print) 1994-9529, (Online) 2587-9782



НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 21(4)

The Art and Science of Television



academia.edu

Google Scholar



Институт кино и телевидения (ГИТР)

Наука телевидения

2025. 21 (4)

Научный журнал

ISSN: (Print) 1994-9529, (Online) 2587-9782

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.4

Учредитель и издатель — Институт кино и телевидения (ГИТР)

Адрес — Россия, 125284, Москва, Хорошевское ш., д. 32А

Периодичность выпуска — ежеквартально.

Периодический журнал «Наука телевидения» посвящен актуальным вопросам истории, теории и практики искусства цифровых медиа.

Публикует результаты исследований по научным специальностям «Кино, теле- и другие экранные искусства», «Теория и история культуры», «Социология культуры, духовной жизни». Базируется на материалах научных трудов ведущих ученых Государственного института искусствознания, Института кино и телевидения (ГИТР), ранее Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина, а также других российских и зарубежных вузов. Предназначен для исследователей экранных искусств и специалистов-практиков телевидения, кино, радио и новых медиа.

Издается с 2004 г.

Миссия

- исследовать искусство телевидения в контексте смежных искусств и наук;
- анализировать изменения, происходящие в обществе и на телевидении;
- прогнозировать развитие медиаиндустрии и научного знания в области экранных искусств и экранной культуры.

Журнал зарегистрирован в Министерстве по делам печати, телевидения и массовых коммуникаций РФ. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-75975.

© Институт кино и телевидения (ГИТР), 2025

GITR Film and Television School

The Art and Science of Television

Volume 21, Issue 4, 2025

Quarterly Journal

ISSN: (Print) 1994-9529, (Online) 2587-9782

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.4

Founder & publisher: GITR Film and Television School

Address: 32A, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

Published quarterly.

The Art and Science of Television journal addresses current issues in the history, theory, and practice of digital media art.

It publishes the results of scientific research in the following disciplines: Cinema, TV, and Other Screen Arts; Theory and History of Culture; and the Sociology of Culture and Spiritual Life. The articles feature academic work by leading researchers from the State Institute for Art Studies, GITR Film and Television School, and other Russian and international universities. The journal is intended for scholars of screen arts and practicing professionals in television, cinema, radio, and new media.

Established in 2004.

Our mission is

- to study the art of television within the context of related arts and sciences;
- to analyze concurrent changes in society and television;
- to forecast the development in the media industry and scientific knowledge pertaining to screen arts and screen culture.

The journal is registered with the Ministry of Press, Television Broadcasting and Mass Communications of the Russian Federation, Registration certificate ПИ № ФС 77-75975.

© GITR Film and Television School, 2025

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ И РЕДАКЦИОННО-ЭКСПЕРТНЫЙ СОВЕТ

Председатель редакционно-экспертного совета

- Юрий Михайлович Литовчин — канд. искусствоведения, профессор, ректор, Институт кино и телевидения (ГИТР), член Европейской киноакадемии (EFA), Москва, Россия

Главный редактор

- Григорий Рафаэлевич Консон — главный редактор, редактор, д-р искусствоведения, д-р культурологии, профессор, директор Учебно-научного центра гуманитарных и социальных наук — председатель Экспертного совета по гуманитарным и социальным наукам, образованию и культуре, Московский физико-технический институт (национальный исследовательский университет), Москва, Россия

Члены редакционной коллегии

- Ольга Борисовна Хвоина — ответственный секретарь, редактор, канд. искусствоведения, профессор, советник при ректорате по научной работе и международному сотрудничеству, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Алина Геннадьевна Степанова — начальник отдела научно-технической информации, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Мария Анатольевна Казачкова — дизайнер, Documentat, Москва, Россия
- Марина Фролова-Уокер — PhD, профессор, Кембриджский университет, Кембридж, Великобритания

Редактор и переводчик

- Анна Петровна Евстропова — переводчик, Самара, Россия

Члены редакционно-экспертного совета

- Антон Анатольевич Деникин — канд. культурологии, профессор, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Артем Николаевич Зорин — д-р филол. наук, профессор, Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского, Саратов, Россия
- Катриона Келли — профессор, Кембриджский университет, Кембридж, Великобритания
- Илья Вадимович Кирия — PhD in Media Studies, кандидат филологических наук, исследователь лаборатории GRESEC Университета Гренобль-Альпы, Гренобль, Франция
- Людмила Борисовна Ключева — д-р искусствоведения, доцент, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, Москва, Россия

- Ольга Александровна Лавренова — д-р филос. наук, ведущий научный сотрудник, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук (ИНИОН РАН), Москва, Россия
- Вольфганг Мастнак — Dr. phil. Dr. rer. nat. Dr. rer. med. Dr. sportwiss. Dr. paed. Dr. paed. habil., профессор, Пекинский университет, Пекин, Китай, профессор, университет музыки и исполнительских искусств, Мюнхен, Германия
- Наталья Новак — PhD, и. о. профессора, Дортмундский технический университет, Дортмунд, Германия
- Александр Юрьевич Нестеров — д-р филос. наук, доцент, заведующий кафедрой философии — директор социально-гуманитарного института Самарского национального исследовательского университета им. академика С.П. Королева, Самара, Россия
- Алексей Юрьевич Овчаренко — д-р филол. наук, доцент, заведующий кафедрой лингводидактики и тестологии, Российский университет дружбы народов, Москва, Россия
- Николай Николаевич Подосокорский — канд. филол. наук, старший научный сотрудник НИЦ «Достоевский и мировая культура» Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, первый заместитель главного редактора журнала «Достоевский и мировая культура. Филологический журнал», Великий Новгород, Москва, Россия
- Екатерина Викторовна Сальникова — д-р культурологии, канд. искусствоведения, заведующий сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия
- Олеся Витальевна Строева — д-р культурологии, канд. филос. наук, профессор, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Григорий Львович Тульчинский — д-р филос. наук, профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Санкт-Петербург, Россия
- Жайро Феррейро — профессор Университета Санта Марии; приглашенный научный сотрудник, университет Сан-Паулу; приглашенный профессор, Федеральный университет Баии, Санта-Мария, Баррейрас — Сан-Паулу, Бразилия
- Ши Цэ — доктор педагогических наук, профессор, научный руководитель докторантуры и заместитель декана Школы медианауки (Школы журналистики), член академического комитета, Северо-восточный педагогический университет, Чанчунь, Китай, научный руководитель докторантуры искусств, Национальный университет культуры и искусств Монголии, Улан Батор, Монголия

Chairman of the Editorial Council Board

- Yuri M. Litovchin—Cand. Sci. (Art History), Professor, Rector, the GITR Film and Television School, member of the European Cinema Academy (EFA), Moscow, Russia

Editor-in-Chief

- Grigoriy R. Konson—Editor-in-Chief, Editor, Dr. Sci. (Art History), Dr. Sci. (in Cultural Studies), Professor, Director of the Humanities & Social Sciences Center—Chairman of the Council for Humanities & Social Sciences Research, Education, & Culture, MIPT University, Moscow, Russia

Editorial Board

- Olga B. Khvoina—Executive Secretary, Editor, Cand. Sci. (Art History), Professor, Rector's Advisor for Academic and International Affairs, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Marina Frolova-Waker—PhD (Art History), Professor, the Cambridge University, Cambridge, United Kingdom
- Maria A. Kazachkova—Designer, Documentat, Moscow, Russia
- Alina G. Stepanova—Chief of the Section for Scholarly-Technical Information, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia

Editor and Translator

- Anna P. Evstropova—Translator, Samara, Russia

Editorial Council Board

- Shi Ce—Dr. Sci. (Education), PhD, Professor, Supervisor of the Post-Graduate Division & Vice-Dean at the School of Media Science (Journalism School), Member of the Academic Committee, the Northeast Normal University, Chanchun, China, Supervisor in Art Studies for Post-Graduate Students, the Mongolian National University of Arts and Culture, Ulan Bator, Mongolia
- Anton A. Denikin—Cand. Sci. (Culture Studies), Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Catriona Kelly—Member of the Editorial Council Board, Professor, Cambridge, Cambridge University
- Ilya V. Kiria—PhD in Media Studies, Cand. Sci. in Journalism, Research Fellow, GRESEC Lab, University Grenoble Alpes, Grenoble, France
- Ludmila B. Kluyeva—Dr. Sci. (Art History), Assistant Professor, the All-Russian State S.A. Gerasimov Institute for Cinematography, Moscow, Russia

- Olga A. Lavrenova—Member of the Editorial Council Board, Dr. Sci. (in Philosophy), Leading Researcher, the Institute of Scientific Information on Social Sciences (INION) of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
- Wolfgang Mastnak—Dr. phil. Dr. rer. nat. Dr. rer. med. Dr. sportwiss. Dr. paed. Dr. paed. habil., Professor, Beijing Normal University, Beijing, China, University of Music and Performing Arts, Munich, Germany
- Natalia Nowack— PhD, Substitute professorship, TU Dortmund University, Dortmund, Germany
- Alexander Yu. Nesterov—Dr. Sci. (Philosophy), Associate Professor, Head of the Department of Philosophy—Director of the Social and Humanitarian Institute of the Samara State Aerospace University named after academician S.P. Korolev (National Research University), Samara, Russia
- Alexey Yu. Ovcharenko—Dr. Sci. (Philology), Assistant Professor, Head of the Department of Linguodidactics and Testology, the Peoples' Friendship University of Russia (RUDN University), Moscow, Russia
- Nikolai N. Podosokorsky—PhD (in Philology), Senior Researcher, Research Centre *Dostoevsky and World Culture*, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, First Deputy Editor-in-Chief, *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, Veliky Novgorod, Moscow, Russia
- Yekaterina V. Salnikova—Dr. Sci. (Culture Studies), Leading Researcher, the State Institute for Art Studies, Moscow, Russia
- Olesya V. Stroevea—D. Sci. in Cultural Studies, Cand. Sci. (Philosophy), Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Grigorii L. Tulchinskii—Dr. Sci. (Philosophy), Professor, HSE University, St. Petersburg, Russia
- Jairo Ferreira—Professor, Federal University of Santa Maria; Visiting Research Fellow, University of São Paulo; Visiting Professor, Federal University of Bahia, Santa Maria—São Paulo—Barreiras, Brazil
- Artem N. Zorin—Dr. Sci. (Philology), Professor, the Saratov State University, Saratov, Russia

Настоящим научный журнал «Наука телевидения» уведомляет читательскую аудиторию, а также иных интересантов о том, что:

отмеченные в данном перечне лица и организации включены Министерством юстиции Российской Федерации в реестр иностранных агентов:

- ▶ <https://minjust.gov.ru/ru/pages/reestr-inostryannykh-agentov/>;

деятельность фигурирующих в настоящем списке иностранных и международных неправительственных организаций признана Министерством юстиции Российской Федерации нежелательной на территории Российской Федерации:

- ▶ <https://minjust.gov.ru/ru/documents/7756/>;

отмеченные в данном перечне лица и организации включены Росфинмониторингом в перечень террористов и экстремистов:

- ▶ <https://www.fedsfm.ru/documents/terrorists-catalog-portal-act/>;

фигурирующие в следующем списке организации (в т. ч. иностранные и международные) включены Федеральной службой безопасности Российской Федерации в единый федеральный список организаций, признанных в соответствии с законодательством Российской Федерации террористическими:

- ▶ <http://www.fsb.ru/fsb/npd/terror.htm>;

материалы, информация о которых представлена здесь, являются экстремистскими:

- ▶ <https://minjust.gov.ru/ru/extremist-materials/>;

сведения об общественных объединениях и религиозных организациях, в отношении которых судом принято вступившее в законную силу решение о ликвидации или запрете деятельности по основаниям, предусмотренным Федеральным законом от 25.07.2002 № 114-ФЗ «О противодействии экстремистской деятельности», размещены на сайте:

- ▶ <https://minjust.gov.ru/ru/documents/7822/>;

с единым реестром доменных имен, указателей страниц сайтов в сети «Интернет» и сетевых адресов, позволяющих идентифицировать сайты в сети «Интернет», содержащих информацию, распространение которой в Российской Федерации запрещено, можно ознакомиться по ссылке:

- ▶ <https://blocklist.rkn.gov.ru/>.

***The Art and Science of Television* journal wishes to inform its readership and other interested parties that:**

individuals and organizations listed here are designated as foreign agents by the Ministry of Justice of the Russian Federation:

- <https://minjust.gov.ru/ru/pages/reestr-inostryannykh-agentov/>;

the activities of foreign and international non-governmental organizations listed here have been deemed undesirable within the territory of the Russian Federation by the Ministry of Justice:

- <https://minjust.gov.ru/ru/documents/7756/>;

individuals and organizations mentioned in this list are flagged by Rosfinmonitoring as terrorists and extremists:

- <https://www.fedsfm.ru/documents/terrorists-catalog-portal-act/>;

organizations, including foreign and international entities, listed here, are identified by the Federal Security Service of the Russian Federation in the unified federal list of recognized terrorist organizations as per Russian legislation:

- <http://www.fsb.ru/fsb/npd/terror.htm>;

materials referenced here are classified as extremist:

- <https://minjust.gov.ru/ru/extremist-materials/>;

information regarding public associations and religious organizations subject to court-ordered liquidation or activity prohibition under Federal Law No. 114-FZ of 25 July 2002 “On Countering Extremist Activity” can be accessed at:

- <https://minjust.gov.ru/ru/documents/7822/>;

the unified register containing domain names, site indexes, and network addresses that identify websites with prohibited content in Russia is available at:

- <https://blocklist.rkn.gov.ru/>.

ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРА: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ

АНАТОЛИЙ МИХАЙЛОВИЧ АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

Монгольское кино как эпистема идентичности15

СТРУКТУРА И СЮЖЕТ В ЭКРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

СВЕТЛАНА АЛЕКСЕЕВНА ГЛАЗКОВА

Постколониальный дискурс: кейс новозеландско-ирландского сериала «Исчезнувшие» (2023).....51

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ

ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА САЛЬНИКОВА

Фильм «Мисс Менд» (1926): Этические и эстетические параметры персонажа в авантюрном действии.....87

ЯЗЫК ЭКРАННЫХ МЕДИА

**ОЛЕСЯ ВИТАЛЬЕВНА СТРОЕВА,
ДМИТРИЙ НИКОЛАЕВИЧ ВЕТРОВ,
АНДРЕЙ ВЯЧЕСЛАВОВИЧ МАРТЫНОВ**

Мотив дуальности и дегуманизации тела в контексте лакано-делёзовского дискурса на примере фильма Корали Фаржа «Субстанция» (2024)131

ВАСИЛИЙ ЮРЬЕВИЧ МЕХОНОШИН

Визуальная цензура и культурная адаптация: Тело в «Приключениях Тинтина»163

ЦИФРОВОЙ ОБРАЗ БУДУЩЕГО

МИХЕИЛ ВЛАДИСЛАВОВИЧ ЗИБЗИБАДЗЕ

Инженерные подходы к построению цветного пайплайна ACES в условиях ограниченных ресурсов кинопроизводства.....203

VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE: METHODOLOGICAL APPROACHES

ANATOLIY M. ALEKSEEV-APRAKSIN

Mongolian cinema as an episteme of identity15

TIME AND SPACE IN VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE

SVETLANA A. GLAZKOVA

Postcolonial discourse: A case study of the 2023 New Zealand-Irish
TV series *The Gone*51

SCREEN IMAGE OF A HERO

EKATERINA V. SALNIKOVA

Ethics and aesthetics of character in adventure: The case of *Miss Mend*.....87

THE LANGUAGE OF SCREEN MEDIA

**OLESYA V. STROEVA,
DMITRII N. VETROV,
ANDREI V. MARTYNOV**

Duality and the dehumanized body in a Lacanian-Deleuzian framework:
A case study of Coralie Fargeat's *The Substance* (2024).....131

VASILII Y. MEKHONOSHIN

Visual censorship and cultural adaptation: The body in
The Adventures of Tintin163

DIGITAL FUTURE: IMAGES AND VISIONS

MIKHEIL V. ZIBZIBADZE

Engineering approaches to constructing an ACES color pipeline
for small-scale productions203

**ЭКРАННЫЕ
ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРА:
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ
ПОДХОДЫ**

**VISUAL ARTS
AND SCREEN CULTURE:
METHODOLOGICAL
APPROACHES**

ANATOLIY M. ALEKSEEV-APRAKSIN

Institute of Philosophy, Saint Petersburg State University
7–9, Universitetskaya nab., Saint Petersburg 199034, Russia

Researcher ID: P-4391-2015

ORCID: 0000-0002-5009-1110

e-mail: apraksin.spb@gmail.com

For citation

Alekseev-Apraksin, A.M. (2025). Mongolian cinema as an episteme of identity. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (4), 15–48. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.4-15-48>, <https://elibrary.ru/CQPVIM>

Mongolian cinema as an episteme of identity*

Abstract. Amidst global cultural diffusion and the erosion of distinct identities, the Mongolian peoples demonstrate a resilient capacity to preserve their ethno-cultural distinctiveness. National cinema serves as a primary instrument for this maintenance. Approaching cinema as a reflexive practice of national self-awareness, this study employs historical-genetic and comparative analysis to examine how filmmakers grapple artistically with complex and often contradictory processes of self-determination—notably, the dilemma between preserving traditional ways of life and the imperative of modernization. A cultural analysis of contemporary Mongolian cinema reveals that the theme of self-identification has been a pervasive constant throughout its history. Through visual forms, Mongols interrogate existing models and construct new ones to address the pressing challenges of modernity. Over the past century, the dominant identificatory episteme has shifted threefold: from *building a bright future*, to *a return to the roots*, and most recently toward *the formation of a global brand*. The article also identifies a system of typological markers inherent

Published by
Наука
телевидения



* Translated by Boris R. Erokhin.

to different branches of Mongolian cinema: the Mongolian nomadic ethos, Buryat cosmism, Kalmyk karmic fatalism, and the Chinese nostalgic pastoral. It is argued that national cinema functions to archive and create visual memory, to draw boundaries, to craft narratives, and to legitimize truths and values. In conclusion, Mongolian cinema constitutes a visual and narrative episteme in action—a powerful tool through which Mongolians, from East to West, not only narrate their identity to themselves and the world but also continually redefine it.

Keywords: Mongolian cinema, Buryat cinema, Kalmyk cinema, Inner Mongolian cinema, identity markers

Acknowledgements. The study was supported by a grant from the Russian Science Foundation, No. 24-48-03004, *Identity of Mongolian Peoples in a Polycentric World*, <https://rscf.ru/project/24-48-03004/>

УДК 130.2

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.4-15-48

EDN: CQPVIM

Статья получена 31.10. 2025, отредактирована 09.12.2025, принята 27.12.2025

АНАТОЛИЙ МИХАЙЛОВИЧ АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

Института философии СПбГУ
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб. 7-9

Researcher ID: P-4391-2015

ORCID: 0000-0002-5009-1110

e-mail: apraksin.spb@gmail.com

Для цитирования

Алексеев-Апраксин А.М. Монгольское кино как эпистема идентичности // Наука телевидения. 2025. 21 (4). С. 15–48. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.4-15-48. EDN: CQPVIM

Монгольское кино как эпистема идентичности

Аннотация. В условиях глобальных диффузий и размывания культурной самобытности монгольские народы демонстрируют устойчивую способность к сохранению своей этнокультурной идентичности. Важнейшим инструментом ее поддержания выступает национальный кинематограф. Обращаясь к нему как к рефлексивной практике национального самосознания, автор на основе историко-генетического и компаративного анализа прослеживает, как режиссеры осмысляют сложные и зачастую противоречивые процессы самоопределения, в частности, дилемму между сохранением традиционного уклада и необходимостью модернизации. Культурологический анализ актуального состояния монгольского кинематографа позволяет автору утверждать, что тема самоидентификации остается сквозной на протяжении всей его истории. Через визуальные формы монголы исследуют существующие и конструируют новые модели идентичности, отвечающие на актуальные вызовы современности. За прошедшие сто лет смена идентификационных эпистем происходила трижды: от «строителя светлого будущего» к эпистеме «возвращения к корням» и далее к формированию «глобального бренда». В статье также выявляется система типологических маркеров, присущих разным ветвям монгольского кинематографа: «монгольский кочевой этос», «бурятский космизм», «калмыцкий кармический фатализм», «китайская ностальгическая пастораль». Показано, что национальное кино работает на архивацию и создание визуальной памяти. Оно проводит границы. Создает нарративы. Легитимирует «истины» и ценности. Общий вывод: монгольский кинематограф — это визуальная, нарративная эпистема в действии, которая выступает одним из наиболее мощных инструментов, с помощью которого монголы Запада и Востока не только рассказывают себе и миру, кто они есть, но и постоянно заново отвечают на этот вопрос.

Ключевые слова: Монголкино, бурятское кино, калмыцкое кино, кино Внутренней Монголии, маркеры идентичности

Благодарности. Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-48-03004 «Идентичность монгольских народов в условиях полицентричного мира», <https://rscf.ru/project/24-48-03004/>

INTRODUCTION

Cinema is not merely a *mirror of identity* reflecting external and internal processes of self-definition through self-reference. As an epistemic system, cinema actively participates in the formation of national identity. It produces unique emotional knowledge and possesses a special set of tools for constructing meanings. It is a form of imaginative thinking and serves as an archive of visual and cultural experience. Cinema does not replace scientific or philosophical knowledge but complements it by providing access to layers of reality and human experience inaccessible to other systems. It allows us not only to understand the world but also to see and feel it. Throughout its history, this most technologically advanced and at the same time most accessible and popular of the arts has developed numerous mechanisms for influencing audiences in the modes mentioned above.

Modern auteur films, one of the most successful areas of Mongolian cinema's development, stimulate critical thinking and force compatriots to reflect on important issues that may not be readily apparent. The cognitive influence of Mongolian cinema includes fostering a broad audience's interest in their nomadic history, ethnic traditions, mythology, and religious consciousness. No doubt, Mongolian cinema for many decades was both a tuner and a conductor of the society. This resource was always at the disposal of ideologists during the Soviet period, relying on Lenin's assertion: "Of all arts, cinema is the most important for us" (Lenin, 1970, p. 579). The themes and plots of Mongolian films changed over time, reflecting hidden and deep structures of thought and shaping a supra-individual order of perception and interpretation of reality. According to Michel Foucault, at a given historical moment in culture, "...there is always only one 'episteme' that defines the conditions of possibility of all knowledge, whether expressed in theory or silently invested in a practice" (Foucault, 1977, p. 195). This episteme determines the conditions of existence in the historical forms of knowledge and culture.

During the years when Mongolians were inspired by the Soviet worldview, cinema simplified reality into easily digestible messages and created clichés such as "religion is bad," "friendship between peoples is good," "heroes are ordinary people," etc. The screen stereotypes later were employed in the real lives of Mongolians, their history interpretation, and the way of modernizing their life. That time and today, Mongolian filmmakers have managed to engage viewers in understanding existential issues, the metaphysics of freedom, loneliness, death, fear, devotion, love, peace, and other meaningful foundations and modes of human existence. By raising pressing social and important cultural issues (justice, cultural memory, psychological balance, ecology), Mongolian filmmakers continue to shape public opinion within and beyond the country's borders.

Mongolian films have a strong emotional impact as they are always stories about people. They compel us to empathize with the characters, to rejoice and mourn with them. Even though the life depicted on screen seems purely exotic to a foreign viewer, Mongolian cinema is powerful in conveying a sense of authenticity of the moment, credibility of the plot, and genuineness of everyday details. Cathartic potential of Mongolian cinema is realized even through the documentary genre, for example, in films like *The Story of the Crying Camel* (directed by D. Byambasuren, 2003). By consolidating society and fostering the formation of values, cinema encourages reflection on various behavior patterns, not only external (style, speech, actions) but also internal ones, for example, in demonstrating certain life principles, facilitating dialogue between generations. The psychological and even therapeutic impact of Mongolian cinema lies in its exposure to situations and characters with familiar, relatable problems. Having found themselves in the position of observers, the spectators are allowed to rethink their own experiences, better understand what is happening, and find resources for resolving difficult situations.

Identity is a central theme in Mongolian fiction and documentary movies. This subject dominated the first years of cinema existence as well as after the collapse of the USSR. Previously, the emphasis was laid on creating a “regional way of life,” using the native Mongolian language and showcasing “significant places.” Today, the issue of identity is revealed in a wide range of common life collisions that convey profound messages addressed to everyone. It is no coincidence that, since the 2000s, cultural studies scholars have increasingly spoken “...[of] a shift happening in the perception of cinema, a tendency to regard it not merely as a *mirror, language, or view*, but as a direct and holistic expression of a distinctive worldview and its perception, a tool of organizing life-building and life-creating meanings. This is a fundamentally new approach, different from the dominant discourse of either Soviet or perestroika cinema, which is linked to an understanding of cinema as a distinct epistemic system. Films made from these perspectives, regardless of genre or technical level of execution, allow individuals to feel implication to a certain generality at the deepest level on the level of structures and processes of perception” (Yanutsh, 2023, p. 81).

Despite the presence of cinematic masterpieces, Mongolian cinema remains hardly known to international and Russian audiences. This is by no means a consequence of its low quality since Mongolians know how to make powerful and original movies. Main reasons are the lack of information and marketing blunders: inefficient distribution channels and low demand, largely due to the small number of movies translated into Russian and other European languages. A Russian researcher interested in this topic will be surprised to discover that only

two works are devoted to Mongolian cinema, versus, for example, comprehensively well-studied Kazakh cinematography. The first article reconstructs the history of Mongolian cinema, but it was written almost half a century ago (Chernenko, 1978). Another, more recent study reveals the specifics of the formation and development of Mongolian television (Enkhtsetseg, 2002). In addition, one can find several compact theses and articles, primarily by Mongolian (Basanbayar, 2025) or Chinese authors (Chen & Cheng, 2014), and a few interviews with directors in periodicals. Mongolian cinema has received little scholarly attention from the European and international academic and professional communities. Researchers interested in this topic will have to rely not on an established discourse but on the knowledge of nomadic Mongolian cultural specifics, their own analytical and methodological apparatus, and thoughtful film viewing.

Given the identified gaps and lacunae, our discussion of Mongolian cinema as an episteme of identity will begin with an outline of its history, focusing on its dual function. First, it concerns delineating the boundaries of Mongolian cultural space for the world and for the Mongols themselves. Second, it concerns imbuing this space with meaning, for it is precisely an episteme that engages one in ongoing internal dialogue about the past, present, and future of Mongolian culture, thus producing a unique, unparalleled knowledge of what it means to be a Mongolian.

AN OUTLINE OF THE MONGOLIAN CINEMA HISTORY

Mongolians' acquaintance with cinema began in 1913–1914. These years, in the capital of Niyislel-Khuree (modern-day Ulaanbaatar), the first movies imported from Russia were shown. Namnansuren, the Prime Minister of Bogd Khanate, brought them to Mongolia upon his return from St. Petersburg. He organized the first public screenings of *shadow plays*, which he initially named the show. The Mongols immediately fell in love with cinema, and all screenings of films imported from Russia were sold out. After Baron Roman von Ungern-Sternberg expelled Chinese troops and officials in 1921, Mongolia gained independence from the Qing Empire. Three years later, the Great People's Khural (Parliament) formally abolished the monarchy, approved the first Constitution, and proclaimed the creation of the Mongolian People's Republic (MPR). From that time on, the life of the state was closely linked with the USSR. The development of national cinema followed the same pattern. It is good to recollect that Russian influence also gave

impetus to the development of Chinese cinema. After all, it was “...Harbin that became the birthplace of China’s first professional cinema” (Khisamutdinov & Bai, 2021).

During the 1920s, numerous Russian specialists arrived in Mongolia, and a variety of equipment was imported. Initially, movie halls were set at the Russian Exchange House and the Bogdo Khan Palace, for Jebzun Damba Khutukhta VIII Bogdo Gegen was a great admirer of innovation and technical advances. In 1925, the D. Sukhebaatar Club opened, and some traveling film screenings were also popular. In 1930, the first real cinema called Ard was built in Mongolia, and soon after, in 1935, the country’s first professional film studio, Mongolkino, was established (Erdenetuya, 2016, pp. 83–87). Exactly one year later, in 1936, the first Mongolian documentary titled *The 47th Anniversary of the May Day* was filmed. Since then, May 1st has been celebrated in Mongolia as Cinematographers’ Day. Soviet filmmakers guided Mongolians into the world of cinema and shared their experience through collaborative creative action. In 1936, the first feature movie, *Son of Mongolia*, was released. Directed by the renowned Lenfilm director Ilya Trauberg, the cast included local actors Shorotyn Tseven, Dashzevegiin Ichinkhorloo, Nyamyn Tsegmid, Danzangiin Bat-Ochir, and others. For the first time in cinematic history, this film demonstrated the life and customs, mentality and worldview of the Mongols. Its success is confirmed by the fact that the American Academy of Motion Picture Arts and Sciences included *Son of Mongolia* in its top ten foreign films. A highly significant fact, directly related to the topic of our research, is that this first Mongolian film was based on a renowned heroic epic embedded with a current political agenda.

Timur Natsagdorj, a prominent figure in silent cinema, shot the first Mongolian feature film, *Norjma’s Path* in 1938. He was nicknamed Baga Natsaga, *Little Natsag*, to avoid confusion with the famous writer Dashdorjiin Natsagdorj (1906–1937), one of the founders of modern Mongolian literature. They both studied in Germany, were friends, and mingled in the same cultural milieu. Upon their return to Mongolia, they found that Lev B. Schaeffer, an Odessa native who served as an Advisor on cinematography from 1936 to 1939, actively assisted the work of their colleagues. Lev Borisovich managed to establish a full-fledged film production industry in Mongolia. Thanks to his work, within a few years, Mongolkino was able to produce and present its own movies — *Wolf Pack* (directed by T. Natsagdorj, 1939), *The First Lesson* (directed by T. Natsagdorj, 1940), *Incident on the Border* (directed by M. Bold, 1942), and *Fearless Patriot* (directed by M. Luvsanjamts, 1942).

During the war, the Soviet-Mongolian films *His Name Is Sukhe-Bator* (directed by A. Zakhri and I. Kheifits, 1942) and *Steppe Knights* (directed by Y. Tarich,

1945) were released. Starting from 1947, the Mongols also established regular production of newsreels. Before the advent of television in 1967 (Enkhtsetseg, 2002), these reels were the most advanced mass media outlet with up to two releases per month. Postwar, Mongolian cinema primarily produced historical and revolutionary dramas as well as adaptations of classic literature and detective stories about the fight against smugglers. Comedies, they also shot. Thematically, films of those years glorified Mongolian-Russian friendship and the successes of socialist construction while condemning the feudal past. They systematically created a negative image of the time bygone with its cruel *noyons* and oppressed people. These films were intended to legitimize the new government and portray the revolution as liberation. Within a short period, the characters changed. Soviet heroes were no longer mighty *batyrs* and kind *lamas* but ordinary people: border guards, doctors, and teachers. In other words, the theme of identity remained central to cinema, but now it was restructured around the ideas of internationalism, scientific progress, and the construction of socialism worldwide. At the same time, Soviet sociocultural engineering deserves credit for demonstrating ethnocultural specificity of the Mongols, like that of many other peoples, was never prohibited. On the contrary, folklore was in vogue: folk costumes, songs, dances, and traditional sports such as wrestling and equestrian competitions continued to serve as hallmarks of ethnic identity and self-determination. That time, Mongols were encouraged to define their identity not through religion or traditional tribal self-organization but through a state-based, socialist Mongolian identity.

The next generation of outstanding Mongolian filmmakers—Dejidiin Jigjid (cameraman and director), Ravjaagiin Dorjpalam (director), and Begziin Balzhinnyam (director, cameraman, and screenwriter)—studied at VGIK (the All-Union State Institute of Cinematography). Soviet specialists not only continued to train filmmakers but also actively assisted young filmmakers with filming, sharing equipment and expertise (see Chernenko, 1978). Upon returning from Moscow to Mongol kino, D. Zhigzhid made such celebrated films as *Messenger of the People* (1959), *Flood* (1966), and *Morning* (1968). Between 1970 and 1973, R. Dorjpalam produced the historical-revolutionary saga *Transparent Tamir* about two brothers, based on the novel by Chadravalyn Lodoydamba. Another novel by the same writer narrates the story about a girl Suren, who, after the death of her parents, took over the family and raised four brothers to become worthy Mongols. It became the basis for B. Balzhinnyam's film *Five Fingers of One Hand* (1983) which was awarded a diploma at the Moscow International Film Festival.

From the late 1960s to the 1980s, Mongolian cinema experienced a radical transformation in artistic thinking, cinematographic language, composition, and direction. The leaders of the new wave artistic creativity in cinema include directors

Dshamjangijn Buntar, Badrahin Sumkhuu, Gombojav Jigjidsuren, Naidangiin Nyamdavaa, Badamsuren Nagnaydorj, Jamyansurenghiin Selengesuren and Ichinkhorloo Nyamgavaa; cameramen Khaltariin Damdin, Begziin Baljinnyam, Luuzansharav Sharavdorj, I. Nyamgavaa, Delgeriin Battulga and Geserjavin Mash; and screenwriters Dorzhiin Garmaa, Chojil Chimid, and others. As early as the early 1970s, Mongolian filmmakers joined the newly formed Union of Art Workers of Mongolia. Soon, as a director, K. Damdin began making films about and for children: *Two Classmates* (1974), *The Smell of the Earth* (1978), and *Reflections on the Past* (1979). Nyamdavaa also made films for children: *The Age of the Chicken* (1977), *Shepherd Naidan* (1979). A new genre, psychological social dramas, also began to develop in Mongolia: *Meeting* (1974, directed by Nyamdava), *Wife* (1975, directed by Sumkhu), *Human Life* (1976, by G. Jigjidsuren), and *Long Moonlit Summer* (1987, directed by J. Selengesuren). In these films, themes of identity remain, but issues of social identity begin giving way to the personal, individual identities of the characters. The focus shifts to the inner world of an individual with one's thoughts, feelings, values, and aspirations.

Democratic changes matured in the society by the 1990s and had an impact on Mongolian cinema. Particularly, works of B. Baljinnyam and his creative team contributed substantially to the social changes of that period. Release of the famous films *Manduhai Setsen Khatan* (1988) and *Under the Power of the Eternal Blue Sky* (1992) strengthened national self-awareness and sparked widespread interest in ancient history, inspired the creation of study groups on different topics, in particular, a movement of studying ancient Mongolian script that eventually made the national script a part of the education institution's curriculum. The democratic transformations in Mongolia in the 1990s changed attitudes toward the historical heroes of Mongolia. B. Baljinnyam's role as Genghis Khan in *Under the Power of the Eternal Blue Sky* (1992) became a symbol of national pride.

The joy of regaining freedom of thought was largely offset by the global consumerist reboot of all life processes. The country's main studio, Mongolkino, practically ceased operating. Cinemas closed. A dark time had arrived for the film industry. This malaise affected television as well, both due to its underlying economic causes and the social frustration. A period of directorial silence ensued largely because the socialist heroes and narratives were discarded, and new ones were yet to be found. It soon became clear that being a Mongolian meant reconnecting with one's authentic essence: *nomadic*, spiritual, connected to nature and ancestors.

At this stage of eroding authenticity globalization, cinema as a form of deep cultural therapy transformed to become a place for music videos, advertising, and low-budget television content. It took nearly a decade to find new approaches.

During this period, directors, not without irony, mostly addressed the problems of the transition period: poverty, unemployment, and identity crisis. Essentially, cinema became a field of a sensitive yet fruitful search for a new, directed to the past identity.

CONTEMPORARY CINEMA: IDENTITY IN THE GLOBALIZED WORLD

The gradual stabilization of the economy and the availability of new digital technologies allowed Mongolian cinema to resurface in a new format. A movie project began to attract grants and support from international foundations. Among successful works, there is a poetic story of a nomadic family and a baby camel, *Story of the Crying Camel* (directed by Davaa Byambasuren, 2003), filmed in Germany. It was nominated for an Oscar for Best Documentary Feature and, overall, marks three recent stages in the development of Mongolian cinema: 1) Mongolian directors actively participate in various international film festivals in Berlin, Cannes, Venice, Tokyo, and others, where they receive awards and accolades; 2) New millennium witnessed the flourishing of Mongolian documentaries, which boldly explore the traumas of the past and address the challenges of the present; 3) Personal, sometimes even confessional, stories investigating complexity of human relations in rapidly changing world, have come to the forefront of the Mongolian cinema. For example, Zolbayar Dorje's *The Story of Us: Uchirtai Gurav* (2011) explores the topic of love and its manifestations in different eras. Among other outstanding Mongolian films of recent years that have won audience and judges' awards at international festivals, are: *Cuckoo* (2020, directed by Jamiyansuren Janchivdorj), based on Valentin Rasputin's story *Deadline*; *Veins of the World* (2021, directed by Davaa Byambasuren), *Aberrance* (2022, directed by Batsukh Baatar); the art-house film *Silent City Driver* (2024, directed by Janchivdorjiin Sengedorj), and *City of Wind* (2023, directed by Purev-Ochir Lkhagvadulam), about a student shaman who acts as a medium for his ancestral grandfather's spirit. Of particular interest are the works of Banzragch Bayar, for example, *The Great Heritage of Nomads* (2017). They combine documentary and artistic reconstruction. For the film *Only After My Death* (2015), he brought in European and Russian scholars and actors. The movie tells the story of Baron Roman Fyodorovich Ungern, a prominent figure of the White Movement in the Far East, revered by the Mongols as Mahakala, the Protector. In one of Banzragch Bayar's most recent films, *Descendants of the Huns* (2023), the director draws viewers' attention to the contribution of the Huns to the culture of modern Mongols and Europeans.

Contemporary Mongolian cinema is remarkable for its independent, auteur-driven works. This polylogue offers several key themes and insights into who the Mongols are today. One such theme highlights the split in self-perception where the values of nomadism confront the reality of urbanization. Films like *Children of Genghis Khan* (2017, directed by Dorjiin Zolbayar) display the poetic yet vanishing world of nomads living in harmony with nature. These films preserve unique rituals, family relationships, survival skills, and environmental ethics, for example, prohibitions on water pollution and waste disposal, for the welfare of future generations. They construct an identity based on a deep environmental awareness and the Mongols' strong connection to their native land and traditions.

Mongols also demonstrate another side of life in their works. Such movies as *I Want to Be a Bear* (2023, directed by Puurev Zoljargal) reveal the dramatic vicissitudes of former nomads who traded the freedom of wandering for a city existence. They depict the unsightly sides of urban realities: alcoholism, domestic violence, child abuse, and a deteriorating environment. Another painful and therefore frequently encountered theme in auteur cinematic reflection is the conflict between tradition and modernity. In the distinctive style of Mongolian directors, this conflict shifts to the realm of the protagonist's intense inner choice. For example, *The Cave of the Yellow Dog* (2005, B. Davaa) is a very atmospheric, meditative, and documentary-like depiction of nomadic life. It convincingly features the Tengri verse: "We love you, eternal blue Sky!" (see: Ulanov, 2022), and conveys a grandmother's wise explanations to a little girl regarding the *law of karma*, our past and future births. In the interpersonal dialogue between the characters, the filmmakers reveal the connection between generations and familial, intimate forms of knowledge transfer: "Take a needle, my child, and strew some rice grains on its tip... well, how many are left there? It's just as difficult as to find a human life..." Or the episode when the mother says to her daughter: "Open your palm, and now try to bite it... Can't you? Likewise, you can't always have what's right next to you." Mongolian films are pleasantly surprising in their ability to foster a confidential dialogue between representatives of different generations. The level of independence displayed by children growing up in nomadic communities, which the city dwellers cannot reach, the unique ways in which the Buddhist dharma is transmitted, based on the ideas of *upaya* (method) and *prajna* (wisdom), are captivating. These teachings combine "altruistic methods of spiritual development with holistic understanding of existence" (Erendzenova et al., 2025, p. 219). Another distinctive feature of contemporary Mongolian films is that they do not offer ready-made answers. They guide the viewer through the characters' internal conflicts. They demonstrate identity not as a given value but as a daily moral choice, and encourage viewers to attune themselves, to self-reflect, and to exercise independence in choosing goals and defining values.

Mongolian cinema is certainly a favorite among those who appreciate ethnic films. Local directors with their deep knowledge of the subject capture important details of Buddhist rituals, shamanic practices, *yurt* etiquette, traditional clothing and jewelry, and cooking techniques. These traditions are still alive, not reconstructed. We hear traditional overtone singing in films: *khoomei*, *sygyt*, *kyrgyra*, and drawn-out *urtyn duu* (Sukhbaatar, 2024). Often, it is not just a through-line melody but a crucial element of the narrative, as in the film *Two Horses of Genghis Khan* (2024, directed by Davaagiin Byambasuren). In it, a singer from Inner Mongolia travels to Outer Mongolia to restore a lost song about Genghis Khan's two horses. Her contacts with locals in search of who preserved what and which parts are lost are in themselves quite fascinating. Nevertheless, the focus of the intercultural communication here is the music, which permeates "... all spheres of Mongol life, including festivals, special occasions, religious rites, and feasts. Through music, one can discern the philosophy of life and customs of the Mongolian people and clearly trace their historical path through unique cultural traditions and worldview" (Sukhbaatar, 2024, p. 125). In the episodes of *Two Horses of Genghis Khan*, we see the hero chopping down a fir tree along with prayer and milk offering; herds still grazing amid the development of new mines. We hear a story about the Conservatory, a regret that cultural differences in China are disappearing. We see a farmer becoming an artist; people digging through mountains of garbage to survive. Most importantly, we witness the heroine's endless dialogue with her deceased grandma returning to the same question: "If the old must be destroyed for the new to emerge, is this loss justified?" Thus, through dialogue, visuals, and sound, cinema actualizes and preserves cultural codes. It reminds Mongols, wherever they live, of the richness of their cultural heritage, making it aesthetically appealing, relevant, and meaningful.

BURYAT, KALMYK, MONGOLIAN, AND CHINESE CINEMA

In studying cinema as a marker and episteme of the Mongolian peoples' identity, one has to distinguish the differences in its development among the Mongols of the north and south, west and east, since they found themselves in different political and social conditions. Comparative analysis allows us to see that the history of Mongolian cinema is made up of several parallel trajectories where common cultural roots have produced different shoots and fruits. While Mongolian cinema was a tool for building the nation, the fate of national cinema was different for the Mongols living within the large neighboring states of Russia

and China. There, it became an instrument for search and expression of cultural identity in the context of the different cultural dominance. It is clear through examining four most representative Mongolian regions: Mongolia itself, Buryatia and Kalmykia within the Russian Federation, and Inner Mongolia of the People's Republic of China.

The preceding analysis shows that the development of cinema in the Mongolian People's Republic was essentially an offspring of modern technological art brought from the USSR, a portion of German influence included. The first films of the 1930s were made with the direct participation of Soviet specialists and bore the imprint of socialist realism. At the same time, Mongolian filmmakers faced a crucial task: to consolidate the nation, create a new patriotic myth, and reinterpret the great past in a contemporary spirit. This is why the golden age of Mongolian cinema consists of large-scale historical epics about Genghis Khan and his successors, or heroic dramas about revolution and the construction of a new society. Overall, the aesthetic of Mongolian cinema is that of a *steppe epic*. Mongolian cinematographers adore endless landscapes; nomadic life in their films serves as a symbol of national identity. Even in the ideological films of the Soviet period, the people's deep, archaic connection to the Earth and Sky emerged through the socialist narrative, thus representing a precise, distinctive mark of their artistic language.

Unlike Mongolian cinema, Buryat and Kalmyk cinema developed from the very beginning not so much as a national phenomenon but as a regional one, within the vast and diverse culture of the USSR and then multinational Russia. This determined their greater intimacy and focus on domestic and social issues rather than national ones. Buryat cinema traces its origins to 1929, when V. Pudovkin's group arrived in Ulan-Ude, then Verkhneudinsk, to film scenes for *Descendant of Genghis Khan*, aka *Storm over Asia*. The first Buryat film actor, V. Inkizhinov, whose career as a film director had already taken shape in France, formulated a message to future directors that would largely determine the development of national theater and cinema. He called on Buryats to "...address to the richest expressive layer of folk art—the chants and performances of *uligers*, shamanic chants, Buddhist art, folk humor, and speech" (Inkizhinov, 1929, pp. 51–52). This call was largely heeded. The first professional Buryat filmmakers to graduate from VGIK—director Arya Dashiev (who worked primarily at Mosfilm), Alexander Itygilov (who settled in Kyiv at the Dovzhenko Film Studio), and Baras Khalzanov (at the Sverdlovsk Film Studio)—made deeply moving films about their homeland. Their works are still part of Russian TV channels' programs: *Cry of Silence* (directed by A. Dashiev, 1981), *This Bitter Juniper* (directed by B. Khalzanov, 1985). Modern filmmakers also follow Inkizhinov's example, such as Bair Dyshenov, who made

a film based on the Buryat Buddhist parable *Mother's Order* (2011). It displays a distinctive feature of the artistic language of Buryatia's cinema, unique magical realism. Local directors, seamlessly weaving elements of folklore, shamanism, and Buddhism into the fabric of modern plots, bring ancient legends to life.

Kalmykia's cinema also has a long history. It began in the 1920s and 1930s with the famous films *Ochir* (directed by A. Amur-Sanan, starring Zula Nokhashiyev, 1933) and *Young Republic* (1936). However, the development of Kalmyk cinema was brutally interrupted for a long period. The next films dedicated to Kalmykia and the life of the Kalmyk people appeared only half a century later: *Amulanga* (directed by L. Yasenitsky, script by O. Mandzhiev, 1987), *Fortune Telling by Sheep Shoulder Bone* (directed by Ada Neretnietse, script by O. Mandzhiev, 1988), and *To Return Eternally* (directed by S. Martyanov, 1993). Like the life of the Kalmyks in general, the development of Kalmyk cinema was shattered by a terrible historical wound—the deportation of the people from 1943 to 1957. This experience of forced uprooting, the loss of their native land, and the long journey back left an indelible imprint on Kalmyk art and humanitarian discourse. Kalmyk films are not about sweeping epic canvases but about the inner world of a person trying to remember who they are. The focus shifts from national heroism to personal memory to an existential quest. Buddhism here serves as the primary means of restoring a lost cultural identity, not as a folklore element. E. Manzhieva made an outstanding contribution in the latest phase of Kalmyk cinema development. She graduated from the St. Petersburg State Institute of Film and Television, and as a director and screenwriter filmed *Holiday* (2007), *Alien. Steppe* (2008), *A Woman Inside Like the Steppe* (2009), *The Seagulls* (2015), *Heavenly Camel* (directed by Y. Feting, script by Elzyata Mandzhieva, 2015), *Tachal* (2017), *Geshe Wangyal* (2022), and *White Road* (2023) (see: Kuvshinova, 2015). Her arthouse creations won awards at numerous international film festivals. Republic of Kalmykia lacks its own film studio, so the national cinema has been reborn today as a production of enthusiasts and auteur-driven expressions, making it particularly valuable, honest, and, perhaps, the most reflective.

Cinema produced by Mongolians within China has developed a unique path. While Buryats and Kalmyks in Russia enjoy unlimited space for ethnocultural reflection and criticism, the Inner Mongolian cinema is, first and foremost, an instrument of the state's national and cultural policy. Genghis Khan is a favorite hero in epic films and TV series here. The Chinese are known to love historical and spectacular cinema. As for films on Mongolian themes, their main goal is to demonstrate the harmonious integration of the Mongols into the unified Chinese family of nations. Research shows that in China, cinema is a tool of cultural diplomacy and soft power (Maksim, 2023, p. 63). For that reason, Chinese cinema

avoids sharp edges, conflicts, and topics related to separatism or any other form of inappropriate self-expression. The aesthetic of this type may be described as *conflict-free pastoralism*. Examples include the comedy drama *Mongolian Ping-Pong* (directed by Ning Hao, 2005), a well-known movie to Russian audiences. In such production, Mongolian culture is presented as a safe, slightly backward yet charming element of China's diverse landscape, an attractive destination for domestic tourism. This is also the case with the popular television miniseries *My Altai* (2024), where viewers are entertained with incredibly beautiful, almost postcard-perfect views of the steppes, well-kept *yurts*, colorful folk costumes, wise elders, and hospitable residents. This movie bears a dramatic plot, but it is not overwrought. When discussing identity, the creators offer an ideologically nuanced version, primarily aimed at the Chinese audience. Overall, a comparative analysis reveals that common roots of Mongolian culture, embedded in different political contexts, have given rise to four distinctive cinematic phenomena, demonstrating once again that cinema is not just entertainment but a complex and sensitive organism that absorbs the historical destinies of its creators and illuminates various issues of identity (Wang, 2009, pp. 118–124).

CONCLUSION

Mongolian cinema has evolved from a visual spectacle to a fully-fledged art form with its own unique style and language of expression. Inspired by Russian cinema, it has found its own distinctive voice in profound psychological dramas. Having endured the severe crisis of changing ideological systems and the cessation of funding in the 1990s, it managed to regenerate. Now it tells the world deeply personal and yet profoundly universal stories rooted in the great and complex culture of a nomadic people standing at the crossroads of eras amidst shifting epistemes. Mongolian movies are slow and meditative. They feature drawn-out songs and leisurely dialogues accompanied by sounds of the wind and crackling campfire, employ vivid pauses and moments of eloquent silence. It gives the viewer time to experience and comprehend what they are seeing. These features pervade the Mongolian stylistics of cinematic narrative, imbued with profound codes of Mongolian aesthetics (Alekseev-Apraksin, 2022, pp. 99–110). As for the differences and specificity of identity markers, cinema in the Mongolian People's Republic obviously serves primarily to affirm the nation's distinctiveness through epic history, the key marker here being the *nomadic ethos*. Buryat cinema seeks a path through the synthesis of magic, everyday life, and reality, the key

marker of identity here being a special *Buryat cosmism*. Kalmyk cinema aims to heal collective trauma through dialogue between generations and existential quest, while the cinema of Inner Mongolia creates an idyllic image of life for nomadic peoples within Greater China.

Overall, contemporary Mongolian cinema is undertaking the complex task of revising the past and reassembling identity. Taking elements of the past culture (nomadic traditions, epic poetry, Genghis Khan, religious roots), it confronts them with the challenges of the present (urbanization, globalization, corruption, deviant behavior), and invites the viewer to reflect with the author on what heritage should be reclaimed or discarded, thus acting as the episteme of national identity.

ВВЕДЕНИЕ

Кинематограф — это не только «зеркало идентичности», которое умеет отражать внешние и внутренние процессы самоопределения и самореференции. Кино активно участвует в формировании национальной идентичности как эпистемическая система. Оно производит уникальное эмоциональное знание. Обладает особым набором инструментов для конструирования смыслов. Является формой образного мышления и служит архивом визуального и культурного опыта. Кино, разумеется, не заменяет научное или философское познание, но дополняет его, давая доступ к тем слоям реальности и человеческого опыта, которые недоступны другим системам. Оно позволяет не только понять мир, но и увидеть, почувствовать его. За свою историю это самое технологичное и в то же время самое доступное и массовое из искусств выработало немало механизмов воздействия на аудиторию в обозначенных выше модусах.

Современные авторские фильмы, а это одно из наиболее успешных направлений развития монгольского кинематографа, стимулируют критическое мышление, заставляя соотечественников задуматься о важных вещах, многие из которых не лежат на поверхности. К когнитивному влиянию монгольского кино стоит отнести формирование у широкой аудитории интереса к своей кочевой истории, этническим традициям, мифологии, религиозному сознанию. Нет сомнений в том, что монгольское кино многие десятилетия активно использовалось и как настройщик, и как дирижер общества. Этот ресурс всегда был на вооружении у идеологов в советский период, опирающихся на ленинское утверждение: «из всех искусств для нас

важнейшим является кино» (Ленин, 1970, с. 579). Темы, сюжеты фильмов монгольских режиссеров менялись со временем, отражая скрытые и глубинные структуры мышления и формируя надындивидуальный порядок восприятия и трактовки реальности. По утверждению М. Фуко, в культуре в конкретный исторический момент «всегда имеется лишь одна *эпистема*, определяющая условия возможности любого знания, проявляется ли оно в теории или незримо присутствует в практике» (Фуко, 1977, с. 195). Она формирует условия существования исторических форм знания и культуры.

В годы воодушевления монголами советским мировоззрением кино упрощало реальность до легко воспринимаемых посланий и создания клише (религия — плохо, дружба народов — хорошо, герои — простые люди и т. д.). Формируемые на экранах стереотипы распространялись потом и на реальную жизнь монголов, интерпретацию своей истории и модернизирующийся быт. Впрочем, и тогда, и сегодня кинематографисты Монголии умудрялись вовлечь зрителя в осмысление жизненных экзистенциалов, в метафизику свободы, одиночества, смерти, страха, преданности, любви, покоя и прочих наполняющих смыслами жизненных оснований и способов человеческого существования. Поднимая сегодня актуальные социальные и важные культурные проблемы (справедливость, культурная память, психологическое равновесие, экология), кинематографисты Монголии продолжают формировать общественное мнение о себе, в том числе и за пределами страны.

Следует отметить, что снятое монголами кино обладает сильным эмоциональным воздействием, ведь это всегда истории про людей. Оно заставляет сопереживать героям, испытывать к ним чувство эмпатии: радоваться и печалиться вместе с ними. И даже если показываемая на экране жизнь для иностранного зрителя — это сплошная экзотика, монгольское кино оказывается сильным в передаче ощущений подлинности момента, достоверности сюжета, аутентичности бытовых деталей. Катарсический потенциал монгольского кино реализуется даже в документальном жанре, например, в таких фильмах, как «История плачущего верблюда» (2003, реж. Д. Бямбасурэн). Консолидируя общество и способствуя формированию ценностей, оно призывает к осмыслению разных моделей поведения, не только внешних (стиль, манера речи, поступки), но и внутренних, например, в демонстрации тех или иных жизненных принципов, способствуя осуществлению диалога поколений. Психологическое и даже терапевтическое влияние монгольского кино заключается в демонстрации зрителям ситуаций и персонажей с понятными, похожими проблемами, и они, оказываясь в ситуации наблюдателя, получают возможность переосмыслить свои собственные переживания, лучше понять, что происходит, найти ресурсы для решения сложных ситуаций.

Идентичность — это действительно одна из центральных тем в художественных и документальных работах монголов. Тема эта доминировала и во времена рождения кинематографа, и после распада СССР. И если раньше упор делался на создание «образа жизни региона», использование родного монголам языка и демонстрацию «значимых мест», то сегодня проблема идентичности раскрывается в широком диапазоне универсальных жизненных коллизий и глубоких посланий, обращенных к каждому. Неслучайно, начиная с 2000-х, культурологи все чаще говорят «об изменении восприятия кино и о выработке отношения к нему не только как к “зеркалу”, “языку”, “взгляду”, а как к непосредственному и целостному выражению самобытного мировоззрения и мировосприятия, средству упорядочивания жизненных и житнетворческих смыслов. Это принципиально новый подход, не свойственный доминировавшему дискурсу ни советского, ни перестроечного кино, и связанный с пониманием кино как особой эпистемической системы. Фильмы, снятые с указанных позиций, независимо от жанра и технического уровня реализации, позволяют отдельным субъектам культуры почувствовать свою принадлежность к определенному целому на самом глубоком уровне — уровне структур и процессов восприятия» (Янутш, 2023, с. 81).

Несмотря на наличие кинематографических шедевров, международной и российской публике монгольский кинематограф известен крайне мало. Это отнюдь не является следствием его низкого качества (монголы умеют снимать сильное и самобытное кино). Основные причины, вероятно, в отсутствии информации и логике рынка: неэффективно работающих каналов дистрибуции и низком спросе, во многом вызванном малым количеством переведенных на русский и другие европейские языки фильмов. Заинтересовавшийся этой темой отечественный исследователь с удивлением обнаружит, что в отличие от, например, всесторонне изученного казахского кино, монгольскому кинематографу посвящены только две работы. В первой реконструируется история монгольского кинематографа, но написана она почти полвека назад (Черненко, 1978). Другое, более свежее исследование раскрывает специфику формирования и развития монгольского телевидения (Энхцэцэг, 2002). Кроме этого, обнаруживается несколько компактных тезисов и статей, преимущественно монгольского (Basanbayar, 2025) или китайского авторства (Chen & Cheng, 2014) и несколько интервью с режиссерами в периодике. Обделено исследовательским вниманием кино Монголии европейским и в целом международным академическим и профессиональным сообществом. Исследователю, заинтересовавшемуся данной темой, придется полагаться не на сложившийся дискурс, но на знание культурной специфики кочевой монгольской культуры, собственный аналитический и методологический аппарат и вдумчивый просмотр фильмов.

В связи с выявленным наличием пробелов и лакун наш разговор о монгольском кинематографе как эпистеме идентичности мы начнем с очерка его истории, обращая внимание на двойную функцию кинематографа. В первом случае речь пойдет о маркировке границ монгольского культурного пространства для мира и самих монголов; во втором — о наполнении этого пространства смыслом, ведь именно в качестве эпистемы, оно ведет непрекращающийся внутренний диалог о прошлом, настоящем и будущем монгольской культуры, производя уникальное, ни на что не похожее знание о том, что значит быть монголом.

Очерк истории монгольского кино

Знакомство монголов с кинематографом началось в 1913–1914 годах. Тогда в столице государства Нийслэл-Хүрээ¹ (совр. Улан Батор) впервые были показаны привезенные из России киноленты. Доставил их в Монголию возвратившийся из Санкт-Петербурга глава правительства Богдо-ханской Монголии Тугс-Очирын Намнансурэн. Он же по прибытию организовал первые публичные демонстрации «игры теней» (с его подачи в Монголии поначалу распространилось именно это название). Монголы сразу полюбили кино, и все показы привозимых из России лент проходили при неизменных аншлагах. После изгнания китайских войск и чиновников бароном Р.Ф. фон Унгерном-Штернбергом в 1921 году Монголия обрела независимость от империи Цин, и три года спустя Великий народный хурал законодательно упразднил монархию, впервые утвердил Конституцию и провозгласил создание Монгольской Народной Республики (МНР). С этого времени жизнь государства оказалась теснейшим образом связана с СССР. В полной мере это отразилось и в развитии национального кинематографа. Отметим, что русское влияние дало толчок развитию и китайского кинематографа. Ведь именно Харбин «стал родиной первого профессионального кинематографа Китая» (Хисамутдинов, Бай, 2021).

В 1920-х в Монголию приехало немало российских специалистов и было ввезено разнообразное кинооборудование. Поначалу фильмы показывали в Доме русской биржи и во Дворце Богдо-хана (благо Джебзун-дамба-хутухта

¹ Букв. перевод с монгольского — столица-монастырь; в этом старом названии звучит отсылка к истории создания города, бывшего с конца XVII века кочевой резиденцией первого монгольского Богдо-гэгэна Дзанабаздара.

Богдо-гэгэн VIII был большим любителем новшеств и технических достижений). В 1925 году открыли клуб им. Д. Сухэбатара, популярен был и передвижной показ. В 1930 году в Монголии был построен первый настоящий кинотеатр «Ард», а вскоре, в 1935 году, в стране появилась первая профессиональная киностудия «Монголкино» (Эрдэнетуяа, 2016. с. 83–87). Ровно через год, в 1936 году, был снят первый монгольский документальный фильм «47-я годовщина Первомай», и с тех пор 1 мая отмечается в Монголии как День кинематографистов. Советские кинематографисты стали главными проводниками монголов в мир кино. Свой опыт они передавали в режиме совместного творческого действия. В 1936 году вышел первый художественный фильм «Сын Монголии», режиссером которого был известный ленфильмовский мастер Илья Трауберг, но актеры уже были местные: Шороотын Цэвээн, Дашзэвэгийн Ичинхорлоо, Нямын Цэгмид, Данзангийн Бат-Очир и др. В этом фильме впервые в истории кинематографа нашли отражение жизнь и быт, менталитет, мировоззрение монголов. Его успех косвенно подтверждается тем, что Американская академия кинематографистов включила фильм «Сын Монголии» в десятку лучших зарубежных фильмов. Весьма показательным фактом, непосредственно связанным с темой нашего исследования, можно считать то, что уже первая киноработа монголов опиралась на знакомый всем героический эпос, в который была встроена актуальная политическая повестка.

Первый монгольский художественный фильм «Путь Норжмы» снял в 1938 году режиссер Тимур Нацагдорж. Этот яркий представитель «немого кино» учился в Германии. Его называли Бага Нацага — «Маленький Нацагаа», чтобы не путать со знаменитым писателем Дашдорджийном Нацагдоржем (1906–1937), одним из основоположников современной литературы Монголии. Они оба учились в Германии, дружили и вращались в одной культурной среде. Работе монгольских коллег по возвращению в Монголию активно помогал одессит Лев Шеффер (с 1936 по 1939 годы работал советником по организации кинематографа). Льву Борисовичу удалось наладить в Монголии полноценное кинопроизводство. Благодаря этому в течение нескольких лет Монголкино смогло снять и предложить зрителю собственные фильмы: «Волчья стая» (1939, реж. Т. Нацагдорж), «Первый урок» (1940, реж. Т. Нацагдорж), «Случай на границе» (1942, реж. М. Болд), «Бесстрашный патриот» (1942, реж. М. Лувсанжамц).

Во время войны на экраны вышли советско-монгольские фильмы «Его зовут Сухэ-Батор» (1942, реж. А. Зархи, И. Хейфиц), а также «Степные витязи» (1945, реж. Ю. Тарич и Т. Хурлэ). Отметим, что с 1947 года монголы наладили и регулярный выпуск киножурналов: до появления телевидения в 1967 году (Энхцэцэг, 2002) это было самое передовое средство массовой информации,

количество выпусков доходило до двух киножурналов в месяц. В послевоенные годы в монгольском кинематографе создавались в основном исторические и революционные драмы, детективы про борьбу с контрабандистами, экранизировалась классическая литература. Снимались и комедии. В тематическом плане фильмы тех лет прославляли монголо-российскую дружбу, успехи социалистического строительства и осуждали феодальное прошлое. В них планомерно культивировался негативный образ минувших лет: жестокие нойоны, угнетенный народ. Это кино было призвано легитимировать новую власть и показать революцию как освобождение. В небольшие сроки произошла и смена героев. Советскими героями были не могучие батыры и добрые ламы, но простые люди: пограничники, врачи, учителя. Другими словами, тема идентичности в кино оставалась центральной, но теперь она перестраивалась на идеях интернационализма, научного прогресса и построения социализма во всем мире. При этом следует отдать должное советской социокультурной инженерии. Демонстрация этнокультурной специфики монголов, как и многих других народов, никогда не запрещалась. Напротив, фольклор был в тренде: народные костюмы, песни, танцы, традиционный спорт: борьба, конные состязания по-прежнему выступали приметами этнического своеобразия и самоопределения народов. Монголам в это время предлагалось осознать свою самобытность не в религии и не в традиционной родовой самоорганизации, а на основе государственной, социалистической монгольской идентичности.

Следующая плеяда выдающихся монгольских кинематографистов: Дэжидийн Жигжид (оператор и режиссер), Равжаагийн Доржпалам (режиссер), Бэгзийн Балжинням (режиссер, оператор, сценарист) обучалась во ВГИКе. Советские специалисты не только продолжали подготавливать кадры, но и активно помогали молодым кинематографистам в съемках, делились оборудованием и опытом (Черненко, 1978). По возвращению из Москвы на «Монголкино» Жигжид снимает такие знаменитые фильмы как «Посланец народа» (1959), «Наводнение» (1966), «Утро» (1968). В 1970–1973 годах Доржпалам представляет историко-революционный фильм о двух братьях «Прозрачный Тамир», на основе романа Чадравалына Лодойдамбы. Другой роман этого писателя о девочке Сурен, которая после смерти родителей возглавила семью и воспитала четырех братьев, сделав из них достойных монголов, стал основой фильма Балжиннъяма «Пять пальцев одной руки» (1983), который был удостоен диплома Московского международного кинофестиваля.

С конца 1960-х по 1980-е в монгольском киноискусстве отмечена радикальная трансформация художественного мышления, киноязыка,

композиции и режиссуры. Творцами новой волны монгольского кинематографа стали режиссеры Жамьянгийн Бунтар, Бадрахын Сумхуу, Гомбожавын Жигжидсурэн, Найдангийн Нямдаваа, Бадамцэрэнгийн Нагнайдорж, Жамьянсурэнгийн Сэлэнгэсурэн и Ичинхорлоогийн Нямгаваа, операторы Халтарийн Дамдин, Бэгзийн Балджинням, Луузаншарав Шаравдорж, Дэлгэрийн Баттулга, Гэсэржавын Маш, писатели-сценаристы Доржийн Гармаа, Чойжилийн Чимид и др. В начале 1970-х монгольские кинематографисты вошли в состав недавно образованного Союза работников искусств Монголии. Вскоре уже в качестве режиссера Дамдин начинает снимать фильмы о детях и для детей: «Двое из одного класса» (1974), «Запах земли» (1978), «Размышления о прошлом» (1979). Снимает фильмы для детей и Нямдаваа «Возраст цыпленка» (1977), «Пастух Найдан» (1979). Получает развитие в Монголии и такой новый жанр как психологические социальные драмы: «Встреча» (1974, реж. Н. Нямдаваа), «Жена» (1975, реж. Б. Сумхуу), «Жизнь человеческая» (1976, реж. Г. Жигжидсурэн), «Длинное лунное лето» (1987, реж. Ж. Сэлэнгэсурэн). В этих фильмах темы определения идентичности остаются, но проблемы социальной идентичности начинают уступать личной, персональной идентичности героев. В центре внимания оказывается внутренний мир человека с его мыслями, чувствами, ценностями и стремлениями.

Зреющие к 90-м годам XX столетия демократические перемены в обществе отразились и на монгольском киноискусстве. Особо следует отметить деятельность Балжинняма и его творческой группы, способствовавшей общественным переменам того периода. Укреплению национального самосознания послужили знаменитые фильмы «Мандухай Сэцэн Хатан» (1988) и «Под властью Вечного Синего Неба» (1992). Их выход в широкий прокат всколыхнул всеобщий интерес к своей древней истории, началось движение за изучение древнемонгольской письменности, появились кружки, национальная письменность была введена в программу средних и высших учебных заведений. Демократические преобразования в Монголии 90-х изменили отношение к историческим героям Монголии. В фильме «Под властью Вечного Синего Неба» (1992) Балжинняма роль Чингисхана осмысливается уже как символ национальной гордости.

Радость от обретенной свободы мысли во многом была нивелирована потребительской глобальной «перезагрузкой» всех жизненных процессов. Главная студия страны «Монголкино» работу свою фактически остановила. Кинотеатры закрывались. Для киноиндустрии настало «темное время». Это происходило и на телевидении, и не только из-за отсутствия средств, но и в силу ощущения потерянности общества. Наступивший период молчания режиссеров во многом был связан с тем, что социалистические герои

и нарративы были отброшены, а новые найдены не были. Вскоре пришло понимание, что быть монголом — это значит вспомнить свою «подлинную» сущность: кочевую, духовную, связанную с природой и предками. На этом этапе проникновения размывающей аутентичность глобализации глубокое кино как форма культурной терапии уступило место съемке музыкальных клипов, рекламе и низкобюджетному телевизионному контенту. Почти десятилетие ушло на то, чтобы найти новые подходы. В этот период большинство режиссеров не без иронии обратилось к острым социальным проблемам переходного периода: бедность, безработица, кризис идентичности. В целом же кинематограф стал местом болезненного, но плодотворного поиска новой идентичности, обращенного в прошлое.

СОВРЕМЕННОЕ КИНО: ИДЕНТИЧНОСТЬ В ГЛОБАЛЬНОМ МИРЕ

Постепенная стабилизация экономики и появление новых цифровых технологий позволили монгольскому кино возродиться, но уже в новом формате. Кино начали снимать на гранты при поддержке международных фондов. Среди удачных работ — снятая в Германии поэтичная история о семье кочевников и верблюжонке «История плачущего верблюда» (2003, реж. Д. Бямбасурэн). Фильм этот был номинирован на «Оскар» как лучший документальный, и в целом он маркирует три тенденции современного этапа развития монгольского кинематографа: 1) монгольские режиссеры активно участвуют в крупнейших международных кинофестивалях (Берлинский, Каннский, Венецианский, Токийский и др.), где получают признание и награды; 2) XXI век привел к расцвету монгольского документального кино, которое смело исследует травмы прошлого и вызовы настоящего; 3) на первый план в монгольском кинематографе вышли личные, иногда даже исповедальные истории, исследующие сложность человеческих отношений в быстро меняющемся мире. Например, полотно Золбайара Дорже «Учиртай Гурав» (2011) раскрывает тему любви и ее проявления в разные эпохи. Среди выдающихся монгольских кинокартин последних лет, которые были отмечены призами зрительских и судейских симпатий на международных фестивалях, выделим следующие: «Кукушка» (2020, реж. Ж. Жанчивдорж, снят по мотивам повести Валентина Распутина «Последний срок»), «Вены мира» (2021, реж. Д. Бямбасурэн), «Особь» (2022, реж. Б. Баатар), арт-хаусный «Водитель безмолвного города» (2024, реж. Ж. Сэнгэдорж), «Город ветра» (2023, реж. П.-О. Лхагвадулам) о студенте-шамане, выступающем

проводником-медиумом родового «дедушки духа». Интерес вызывают работы Баяра Банзрагча, например, такая как «Великое наследие кочевников» (2017). В этих произведениях нередко оказываются объединены документалистика и художественная реконструкция. К съемке фильма «Только после моей смерти» (2015) режиссер привлек европейских и российских ученых и актеров. В нем повествуется о судьбе видного деятеля Белого движения на Дальнем Востоке барона Романа Федоровича Унгерна, почитаемого монголами как «махакалу» (защитник). В одной из последних картин Б. Банзрагча «Потомки династии гуннов» (2023) режиссер обращает внимание зрителей на вклад названного народа в формирование культуры современных монголов и европейцев.

Как отмечалось во введении, современное монгольское кино замечательно своими независимыми авторскими работами. В этом многоголосном полилоге можно выделить несколько ключевых тем и направлений, выступающих в качестве размышлений о том, кто такие монголы в наши дни. Одна из подобных тем указывает на раскол в самоощущении, в котором, с одной стороны, оказываются ценности кочевничества, с другой — реалии урбанизации. В таких фильмах, как «Дети Чингисхана» (2017, реж. Д. Золбаяр), как и некоторых других, демонстрируется поэтичный, но уходящий мир кочевников, находящийся в гармонии с природой. Эти фильмы сохраняют для будущих поколений уникальные ритуалы, отношения в семье, навыки выживания и этику отношения к природе (например, запрет на загрязнение воды, утилизацию мусора). Они конструируют идентичность, основанную на глубинном экологическом сознании и связи монголов с родной землей и традициями. Демонстрируют монголы в своих работах и другую сторону жизни. В таких работах, как «Хочу стать медведем» (2023, реж. П. Золжаргал), раскрываются драматические перипетии бывших кочевников, променявших свободу странствий на существование в городе. Здесь показываются неприглядные стороны урбанистических реалий: алкоголизм, насилие в семье, жестокое обращение с детьми, ухудшающаяся экология. Другая болезненная и потому часто встречающаяся тема авторской кинематографической рефлексии — конфликт между традицией и современностью. В особом, присущем монгольским режиссерам стиле конфликт этот смещается в поле напряженного внутреннего выбора героя. Как, например, в фильме «Пещера желтого пса» (2005, Б. Даваа) — очень атмосферном, медитативном и почти документально достоверном в отражении кочевого быта. В нем убедительно звучит тенгрианское: «Мы любим тебя, вечное синее Небо!» (Уланов, 2022), и мудрые пояснения бабушки маленькой девочке относительно закона кармы: наших прошлых и новых рождений. В межличностном

диалоге героев создатели фильма раскрывают связь поколений и семейные, интимные формы передачи знаний: «Ты, деточка, возьми иголочку и посыпь сверху на иголочку рис ..., ну что, сколько осталось на острие? Так же трудно обрести жизнь человеческую...». Или эпизод, когда мама говорит дочери: «раскрой ладошку, а теперь попробуй ее укусить... Не получается? Не всегда можно иметь то, что рядом». В монгольских фильмах приятно удивляет возможность доверительного диалога между представителями разных поколений. Восхищает невероятный для горожан уровень самостоятельности детей, растущих в кочевьях, неординарные формы передачи буддийской дхармы, опирающейся на идеи «упая» (метод) и «праджня» (мудрость). Учений, объединяющих «альтруистические методы духовного развития с холистическим пониманием бытия» (Эрендженова и др., 2025, с. 219). К особенностям современных монгольских фильмов следует отнести и то, что они не дают готовых ответов. Они проводят зрителя через внутренний конфликт героев. Они показывают, что идентичность — это не данность, а ежедневный нравственный выбор и призывают зрителя к со-настройке, к саморефлексии и к самостоятельности в выборе целей и определении ценностей.

Кино Монголии определено должно нравиться тем, кто любит этнику. Местные режиссеры с глубоким знанием дела отражают важные детали буддийских ритуалов, шаманских практик, правил поведения в юрте, ношения традиционной одежды и украшений, способы приготовления блюд национальной кухни. Заметно, что традиции эти еще живые, не реконструированные. Мы слышим в кино традиционное обертонное пение: хоомей, сыгыт, кыргыра, протяжные уртын дуу (Suhebateer, 2024) и зачастую это не фон, а важнейший элемент нарратива, часть, а порою и главный сюжет истории, как в фильме «Две лошади Чингисхана» (2024, реж. Д. Бямбасурэн). В нем певица из Внутренней Монголии едет во Внешнюю Монголию, чтобы восстановить утраченную песню о двух лошадях Чингисхана. Ее контакт с монголами и выяснение, кто что сохранил и что утратил, весьма интересен уже сам по себе. Тем не менее в центре показываемого межкультурного общения музыка, которая, как известно, пронизывает «все сферы жизни монголов, включая празднества, торжественные даты, религиозные обряды и пиршества. Через музыку можно не только увидеть философию жизни и обычаи монгольского народа, но и четко проследить их исторический путь через уникальные культурные традиции и мировоззрение» (Suhebateer, 2024, p. 125). В фильме «Две лошади Чингисхана» мы видим также, как пихта срубается героем с молитвенной просьбой и кроплением ее молоком; как на фоне разработки новых месторождений еще пасутся стада. Мы слышим рассказ о консерватории

и сожаление о том, что от культурных различий в Китае мало что осталось. Видим фермера, который стал художником. Людей, копающиеся в горах мусора, чтобы выжить. И главное, нескончаемый диалог героини с уже ушедшей из жизни бабушкой, включая главный вопрос: «Если старое должно быть уничтожено, чтобы появилось новое, то оправдана ли эта потеря?» Так через диалоги, визуальный и звуковой ряд кино актуализирует и сохраняет культурные коды. Оно напоминает монголам, где бы они не проживали, о богатстве культурного наследия, делая его эстетически привлекательным, актуальным и значимым.

КИНО БУРЯТСКОЕ, КАЛМЫЦКОЕ, МОНГОЛЬСКОЕ И КИТАЙСКОЕ

Исследуя кино как маркер и эпистему идентичности монгольских народов, следует обратить внимание на различия его развития у монголов северных и южных, западных и восточных, оказавшихся в разных политических и социальных условиях. Компаративный анализ позволяет нам увидеть, что история монгольского кино — это несколько параллельных траекторий, где общие культурные корни дали разные побеги и плоды. Если кинематограф Монголии был инструментом строительства нации, то у монголов, живущих в составе крупных соседних государств — России и Китая, — судьба национального кино складывалась иначе: здесь оно становилось инструментом поиска и выражения культурной идентичности в условиях инокультурного доминирующего большинства. Это хорошо просматривается на примере четырех наиболее репрезентативных монгольских регионов: Монголии, Бурятии, Калмыкии и Внутренней Монголии Китайской Народной Республики.

Предшествующий анализ показал, что становление кинематографа в Монгольской Народной Республике было, по сути, ветвью современного технологического искусства СССР, получившего германскую «прививку». Первые фильмы в 1930-х снимались при прямом участии советских специалистов и несли на себе отпечаток социалистического реализма. В то же время перед монгольскими кинематографистами очевидно стояла сверхзадача: консолидировать нацию, создать новый патриотический миф, переосмыслить великое прошлое в духе современности. Именно поэтому золотой фонд монгольского кино составляют масштабные исторические эпопеи о Чингисхане и его преемниках или героические драмы о революции и строительстве

нового общества. В целом эстетика монгольского кино — это эстетика «степного эпоса». Камера монгольских операторов обожает бескрайние пейзажи, а кочевая жизнь выступает в фильмах символом национального самосознания. Даже в идеологических лентах советского периода, сквозь канву социалистического нарратива проступала глубинная, архаичная связь народа с землей и небом. И именно это составляло специфику его художественного выразительного языка.

В отличие от монгольского, бурятское и калмыцкое кино с самого начала развивались не столько как национальный, а как региональный феномен, внутри большой и многообразной культуры СССР, а затем многонациональной России. Это определило их большую камерность, ориентацию на внутренние и социальные, а не на общегосударственные проблемы. Бурятский кинематограф берет свое начало в 1929 году, когда в Улан-Уде, в те годы Верхнеудинск, приехала группа В. Пудовкина снимать сцены фильма «Потомок Чингисхана». Следует отметить, что уже первый бурятский киноактер — В. Инкижинов, чья карьера как кинорежиссера сложилась уже во Франции, сформулировал послание будущим режиссерам, которое во многом определило развитие национального театра и кино. Он призывал бурят «обратиться к богатейшему выразительному пласту народного творчества — напевам и исполнению улигеров, шаманским песнопениям, буддийскому искусству, народному юмору, речи» (Инкижинов, 1929, с. 51–52). Во многом этот призыв был услышан. Уже первые, закончившие ВГИК профессиональные бурятские кинематографисты — режиссер Арья Дашиев (работал в основном на «Мосфильме»), Александр Итыгилов (обосновался в Киеве на киностудии им. Довженко), Барас Халзанов (на Свердловской киностудии) — снимали весьма пронзительные фильмы о родине. Их работы до сих пор входят в активы фондов российских телеканалов: «Крик тишины» (1981, реж. А. Дашиев), «Этот горький можжевеловый» (1985, реж. Б. Халзанов). Следуют завету Инкижинова и современные кинорежиссеры, например, Баир Дышенов, снявший фильм на основе бурятской буддийской притчи «Наказ матери» (2011). В нем проявилась особая черта художественного языка кинематографа Бурятии — своеобразный магический реализм. Местные режиссеры, органично вплетая в ткань современного сюжета элементы фольклора, шаманизма и буддизма, оживляют древние легенды.

Кинематограф Калмыкии также имеет долгую историю. Она началась в 20–30-е годы XX века с фильмов «Очир» (реж. А. Амур-Санан, главная роль Зула Нохашиев, 1933) и «Молодая республика» (1936). Однако эта история оказалась быстро и надолго прерванной. Уже следующие фильмы, посвященные Калмыкии и жизни калмыцкого народа, появились почти полвека

спустя: «Амуланга» (реж. Л. Ясеницкий, сцен. О. Манджиев, 1987), «Гаданье по бараньей лопатке» (реж. А. Неретнивец, сцен. О. Манджиев, 1988), «И вечно возвращаться» (реж. С. Мартыанов, 1993). Как и жизнь калмыков в целом, формирование калмыцкого кинематографа оказалось надломлено страшной исторической раной — депортацией народа в 1943–1957 годах. Этот опыт насильственного отрыва от корней, утраты родной земли и долгого возвращения наложил неизгладимый отпечаток на все калмыцкое искусство и гуманитарный дискурс. Калмыцкие фильмы — это не про широкие эпические полотна, а про внутренний мир человека, который пытается вспомнить, кто он. Фокус смещен с национального героизма на личную память, на экзистенциальный поиск. Буддизм здесь выступает не просто элементом фольклора, а главным путем восстановления утерянной культурной идентичности. Выдающимся шагом в развитии калмыцкого кино, наряду с известным фильмом «Небесный верблюд» (реж. Ю. Фетинг, сцен. Э. Манджиева, 2015), следует считать работы Эллы Будимировны Манжеевой, закончившей Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения и снявшей в качестве режиссера и сценариста фильмы «Праздник» (2007), «Чужая степь» (2008), «Женщина внутри как степь» (2009), «Чайки» (2015), «Тачал» (2017), «Геше Вангьял» (2022), «Белой дороги» (2023) (Кувшинова, 2015). Это достойное внимания искушенного зрителя авторское кино, заслужившее награды многих международных кинофестивалей. В целом калмыцкое кино, благодаря отсутствию собственной студии, возродилось сегодня как кино энтузиастов и авторских высказываний, что делает его особенно ценным, честным и, пожалуй, самым рефлексивным.

Особый путь сложился у кино, снимаемого монголами в Китае. Если в России буряты и калмыки имеют неограниченное пространство для этнокультурной рефлексии и критики, то кинематограф Внутренней Монголии — это прежде всего инструмент государственной национальной и культурной политики. Любимый герой эпических фильмов и сериалов здесь — Чингисхан. Китайцы, как известно, любят историческое и зрелищное кино. Что же касается фильмов, снятых на монгольскую тему, главная их задача — продемонстрировать гармоничную интеграцию монголов в единую китайскую семью народов. Как показывают исследования, киноискусство используется в КНР в качестве и инструментов культурной дипломатии, и политики «мягкой силы» (Maksim, 2023, с. 63). Поэтому китайское кино избегает «острых углов», конфликтов и тем, связанных с сепаратизмом или какой-либо другой формой неуместного проявления самости. Эстетику этого рода фильмов можно назвать «бесконфликтный пасторализм». Среди примеров — известная российскому зрителю комедийная драма «Монгольский пинг-понг» (2005, реж. Х. Нин). Монгольская культура представлена в нем как безопасный,

немного отсталый, но обаятельный элемент многоликого Китая, привлекательный объект для внутреннего туризма. Таков и известный телевизионный мини-сериал «Мой Алтай» (2024), в котором зритель видит невероятно красивые, почти открыточные виды степей, ухоженные юрты, красочные народные костюмы, мудрых старейшин и гостеприимных жителей. Это кино драматично, но без надрывов. Говоря об идентичности, создатели предлагают ее идеологически выверенную версию, рассчитанную прежде всего на китайскую аудиторию. В целом компаративный анализ показывает, что общие корни монгольской культуры, попав в разные политические контексты, породили четыре самобытных кинематографических феномена, что еще раз демонстрирует: кинематограф — это не просто развлечение, а сложный и чуткий организм, который впитывает в себя всю сложность исторических судеб своих создателей и выявляет разные проблемы идентичности (Wang, 2009, pp. 118–124).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Монгольское кино прошло путь от визуального аттракциона до полноценного искусства, которое имеет свой уникальный стиль и язык выражения. Восприняв школу российского кинематографа, оно обрело свой авторский голос в глубоких психологических драмах. Пройдя через тяжелейший кризис смены идеологических систем и прекращение финансирования в 1990-е, оно, тем не менее, смогло переродиться и теперь рассказывает миру глубоко личные и в то же время весьма универсальные истории, корни которых уходят в великую и сложную культуру кочевого народа, стоящего на перепутье эпох и смены эписем. Монгольские фильмы медленные, медитативные. В них под звуки ветра и шум костра звучат протяжные песни и неспешные диалоги, используются живые паузы, наполненное напряжением молчание. Все во имя того, чтобы зритель успел прочувствовать и осмыслить увиденное. Эти черты объединяют монгольскую стилистику кинематографического языка повествования, пронизанную глубокими кодами монгольской эстетики (Алексеев-Апраксин, 2022, с. 99–110). Что касается отличий и специфики маркеров идентичности, то очевидно, что кино в МНР преимущественно служит утверждению самобытности нации через эпическую историю, ключевой маркер здесь — «кочевой этос». Бурятское кино — ищет путь через синтез магии, быта и реальности, ключевым маркером идентичности здесь служит особый «бурятский космизм». Калмыцкое кино — направлено на излечение

коллективной травмы через диалог поколений и экзистенциальный поиск, а кино Внутренней Монголии создает идиллический образ жизни кочевых народов в составе Великого Китая.

В целом современное монгольское кино выполняет сложную работу по ревизии прошедшего и сборке идентичности заново. Оно берет элементы культуры прошлого (традиции кочевничества, эпос, Чингисхан, религиозные корни), сталкивает их с вызовами настоящего (урбанизация, глобализация, коррупция, девиантное поведение) и предлагает зрителю вместе с автором поразмышлять, что из этого наследия стоит сохранить, а что отбросить, выходя эпистемой национальной идентичности.

REFERENCES

1. Alekseev-Apraksin, A.M. (2022). Prolegomeny mongol'skoy estetiki: Moment, pustota, tayna [Prolegomena essay on Mongolian aesthetics: Moment, emptiness, mystery]. *Mezhdunarodnyy Zhurnal Issledovaniy Kul'tury*, (1), 99–110. (In Russ.) https://www.doi.org/10.52173/2079-1100_2022_1_99, <https://www.elibrary.ru/tgodbx>
2. Basanbayar, B. (2025). An analysis of the documentary “Altan Tulga, Mungun Totgo”. *Mongolian Journal of Arts and Culture*, 26 (50), 119–135. (In Mongolian) <https://doi.org/10.69561/mjac.v26i50.4425>
3. Chen, X., & Cheng, G. (2014). The expression of cultural identity in Mongolian-themed films since the Founding of “New China” [新中国成立以来蒙古族题材电影中的文化身份表达]. *Zhejiang Academy of Media Journal*, 21 (3), 103–146. (In Chinese) <https://www.doi.org/10.13628/j.cnki.zjcmxb.2014.03.019>
4. Chernenko, M.M. (1978). *Vozniknovenie i razvitie kinematografii v Mongol'skoy Narodnoy Respublike: 1921–1976 gg.* [The emergence and development of cinematography in the Mongolian People's Republic: 1921–1976] [PhD dissertation, Moscow Research Institute of Theory and History of Cinema]. (In Russ.) https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_009538598/
5. Enkhtsetseg, S. (2002). *Formirovanie i razvitie mongol'skogo televideniya v XX veke: tipologiya programm i struktura veshchaniya* [The formation and development of Mongolian television in the 20th century: Program typology and broadcasting structure] [PhD dissertation, Rostov State University]. (In Russ.) <https://elibrary.ru/qdsaar>

6. Erdenetuya, Ts. (2016). U istokov kinematografa v Mongolii [At the Origins of Cinematography in Mongolia]. In G.P. Stulova & S.I. Miroshnichenko (Eds.), *Problemy i perspektivy sovremennogo muzykal'nogo obrazovaniya* [Problems and prospects of modern music education] (83–87). Ritm Publishing. (In Russ.) <https://elibrary.ru/xswoll>
7. Erendzhenova, Yu.Yu., Badmaev, V.N., & Ulanov, M.S. (2025). Buddiyskaya ideya “upaya–pradhnyya” v kontekste strategii razvitiya sovremennogo obshchestva [Buddhist idea of ‘upaya-prajnya’ in the context of development strategy of modern society]. *New Research of Tuva*, (1), 212–223. (In Russ.) <https://doi.org/10.25178/nit.2025.1.16>, <https://elibrary.ru/getfib>
8. Foucault, M. (1977). *Slova i veshchi: Arkheologiya gumanitarnykh nauk* [The order of things: An archaeology of the human sciences]. Progress. (In Russ.)
9. Inkizhinov, V. (1929). Problemy buryat-mongol'skogo teatra [Problems of the Buryat-Mongolian theater]. *Zhizn' Buryatii*, 3–4, 51–52. (In Russ.) Retrieved October 10, 2025, from <https://soyol.ru/art/theatre/309/>
10. Khisamutdinov, A.A., & Bai, X. (2021). Kharbin i rossiysko-kitayskiy kinematograf [Harbin and the Russian-Chinese cinematograph]. *Kul'turnoe Nasledie Rossii*, (3), 66–71. (In Russ.) <https://doi.org/10.34685/HI.2021.34.3.009>, <https://elibrary.ru/qwyreq>
11. Kuvshinova, M. (2015, February 2). Ella Manzheeva: “Vse govorili, chto ya nikogda ne budu snimat' kino na kalmytskuyu temu” [Ella Manzheeva: “Everyone said I would never make a film on the Kalmyk theme”]. *Seans*. (In Russ.) Retrieved October 10, 2025, from <https://seance.ru/articles/manzheeva/>
12. Lenin, V.I. (1970). *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete works] (Vol. 42). Izdatel'stvo politicheskoy literatury. (In Russ.) Retrieved October 10, 2025, from <http://www.uaio.ru/vil/42.htm?ysclid=mkh6z76jk5595970556>
13. Maksim, K. (2023). The impact of China's soft power policy and Mongolia. *Journal of international studies*, 46 (115), 63–82. (In Mongolian) <https://www.doi.org/10.5564/jis.v46i115.3007>
14. Suhebateer, B. (2024). A historical overview of the music of the Mongolian court. *Mongolian Journal of Anthropology, Archaeology and Ethnology*, 13 (2), 125–132. (In Mongolian) <https://www.doi.org/10.22353/mjaae.20241302012>
15. Ulanov, M.S. (2022). Tengrianstvo v istorii i kul'ture nomadov Tsentral'noy Azii [Tengrianism in the history and culture of the nomads of Central Asia]. *New Research of Tuva*, (3), 103–115. (In Russ.) <https://www.doi.org/10.25178/nit.2022.3.8>, <https://elibrary.ru/ahzwyq>
16. Wang, J. (2009). Grassland: Cultural reflection and self-report-A comparison of three grassland movies in China, Russia and Mongolia [草原：文化的反观和自述——中国，俄罗斯，蒙古三部草原电影比较。中央民族大学学报]. *Journal of Minzu University of China (Philosophy and social sciences edition)*, 36 (3), 118–124. (In Chinese) <https://www.doi.org/10.15970/j.cnki.1005-8575.2009.03.009>

17. Yanutsh, O.A. (2023). Regional'noe kino kak sredstvo formirovaniya kul'turnoy identichnosti [Regional cinema as a tool in creating a cultural identity]. *Mezhdunarodnyy Zhurnal Issledovaniy Kul'tury*, (1), 79–86. (In Russ.) https://www.doi.org/10.52173/2079-1100_2023_1_79, <https://elibrary.ru/hdjhrv>

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев-Апраксин, А.М. (2022). Прологомены монгольской эстетики: Момент, пустота, тайна. *Международный журнал исследований культуры*, (1), 99–110. https://www.doi.org/10.52173/2079-1100_2022_1_99, <https://www.elibrary.ru/tgodbx>
2. Инкижинов, В. (1929). Проблемы бурят-монгольского театра. *Жизнь Бурятии*, 3–4, 51–52. <https://soyol.ru/art/theatre/309/> (10.10.2025).
3. Ленин, В.И. (1970). *Полное собрание сочинений* (5-е изд., т. 42). Москва: Издательство политической литературы. <http://www.uaio.ru/vil/42.htm?ysclid=mkh6z76jk5595970556> (10.10.2025).
4. Кувшинова, М. (2015, 2 февраля). Элла Манжеева: «Все говорили, что я никогда не буду снимать кино на калмыцкую тему». *Сеанс*. <https://seance.ru/articles/manzheeva/> (10.10.2025).
5. Уланов, М.С. (2022). Тенгрианство в истории и культуре номадов Центральной Азии. *Новые исследования Тувы*, (3), 103–115. <https://www.doi.org/10.25178/nit.2022.3.8>, <https://elibrary.ru/ahzwcy>
6. Фуко, М. (1977). *Слова и вещи: Археология гуманитарных наук*. Москва: Прогресс.
7. Хисамутдинов, А.А., Бай, С. (2021). Харбин и российско-китайский кинематограф. *Культурное наследие России*, (3), 66–71. <https://doi.org/10.34685/HI.2021.34.3.009>, <https://elibrary.ru/qwyreq>
8. Черненко, М.М. (1978). *Возникновение и развитие кинематографии в Монгольской Народной Республике: 1921–1976 гг.* (Автореферат дисс. ... канд. искусствоведения). Москва. НИИ теории и истории кино. https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_009538598/
9. Энхцэцэг, С. (2002). *Формирование и развитие монгольского телевидения в XX веке: Типология программ и структура вещания* (Дисс. ... канд. филол. наук). Ростов-на-Дону. РГУ. <https://elibrary.ru/qdsaar>
10. Эрдэнетуяа, Ц. (2016). У истоков кинематографа в Монголии. В Г.П. Стулова, С.И. Мирошниченко (Ред.), *Проблемы и перспективы современного музыкального образования*. (83–87). Москва: Ритм. <https://elibrary.ru/xswoll>

11. Эрендженова, Ю.Ю., Бадмаев, В.Н., Уланов, М.С. (2025). Буддийская идея «упая-праджня» в контексте стратегии развития современного общества. *Новые исследования Тувы*, (1), 212–223. <https://doi.org/10.25178/nit.2025.1.16>, <https://elibrary.ru/getfib>
12. Янутш, О.А. (2023). Региональное кино как средство формирования культурной идентичности. *Международный журнал исследований культуры*, (1), 79–86. https://www.doi.org/10.52173/2079-1100_2023_1_79, <https://elibrary.ru/hdjhrv>
13. Basanbayar, B. (2025). An analysis of the documentary “Altan Tulga, Mungun Totgo”. *Mongolian Journal of Arts and Culture*, 26 (50), 119–135. (In Mongolian) <https://doi.org/10.69561/mjac.v26i50.4425>
14. Chen, X., & Cheng, G. (2014). The expression of cultural identity in Mongolian-themed films since the Founding of “New China” [新中国成立以来蒙古族题材电影中的文化身份表达]. *Zhejiang Academy of Media Journal*, 21 (3), 103–146. (In Chinese) <https://www.doi.org/10.13628/j.cnki.zjcmxb.2014.03.019>
15. Maksim, K. (2023). The impact of China’s soft power policy and Mongolia. *Journal of international studies*, 46 (115), 63–82. (In Mongolian) <https://www.doi.org/10.5564/jis.v46i115.3007>
16. Suhebateer, B. (2024). A historical overview of the music of the Mongolian court. *Mongolian Journal of Anthropology, Archaeology and Ethnology*, 13 (2), 125–132. (In Mongolian) <https://www.doi.org/10.22353/mjaae.20241302012>
17. Wang, J. (2009). Grassland: Cultural reflection and self-report—A comparison of three grassland movies in China, Russia and Mongolia [草原：文化的反观和自述——中国，俄罗斯，蒙古三部草原电影比较. 中央民族大学学报]. *Journal of Minzu University of China (Philosophy and social sciences edition)*, 36 (3), 118–124. (In Chinese) <https://www.doi.org/10.15970/j.cnki.1005-8575.2009.03.009>

ABOUT THE AUTHOR

ANATOLIY M. ALEKSEEV-APRAKSIN

Dr. Sci. (Cultural Studies), Associate Professor,
Professor,
Institute of Philosophy, Saint Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., Saint Petersburg 199034, Russia;
Professor,
Shuya branch of Ivanovo State University,
24, Kooperativnaya, Shuya 155908, Russia;
Leading Research Fellow,
Southern Scientific Center of the Russian Academy of Sciences,
41, prospekt Chekhova, Rostov-on-Don 344006, Russia;
Professor,
UNESCO Chair in Comparative Studies of Spiritual Traditions,
Their Specific Cultures and Interreligious Dialogue
(Russian Heritage Institute),
18-20-22, building 3, Bersenevskaya embankment,
Moscow 119072, Russia

Researcher ID: P-4391-2015

ORCID: 0000-0002-5009-1110

e-mail: apraksin.spb@gmail.com

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

АНАТОЛИЙ МИХАЙЛОВИЧ АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

доктор культурологии, доцент,
профессор Института философии СПбГУ,
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9;
профессор Шуйского филиала ИвГУ,
155908, Россия, Шуя, Кооперативная ул., д. 24;
ведущий научный сотрудник ЮНЦ РАН
344006, Россия, Ростов-на-Дону, пр. Чехова, 41;
профессор кафедры ЮНЕСКО по компаративным
исследованиям духовных традиций, специфики их культур
и межрелигиозного диалога
(Институт наследия им. Д.С. Лихачёва),
119072, Россия, Москва, Берсеневская наб., д. 18-20-22, стр. 3

Researcher ID: P-4391-2015

ORCID: 0000-0002-5009-1110

e-mail: apraksin.spb@gmail.com

**СТРУКТУРА
И СЮЖЕТ
В ЭКРАННЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ**

**STRUCTURE, PLOT,
AND NARRATIVE
IN VISUAL
ARTWORKS**

УДК 791.43 + 316.7

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.4-51-83

EDN: FDIЕКТ

Статья получена 02.04.2025, отредактирована 10.11.2025, принята 27.12.2025

СВЕТЛАНА АЛЕКСЕЕВНА ГЛАЗКОВА

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,
191119, Санкт-Петербург, ул. Правды, д.13

ResearcherID: F-8276-2015

ORCID: 0000-0002-1503-9149

e-mail: svetlagl@mail.ru

Для цитирования

Глазкова С.А. Постколониальный дискурс: кейс новозеландско-ирландского сериала «Исчезнувшие» (2023) // Наука телевидения. 2025. 21 (4). С. 51–83. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.4-51-83. EDN: FDIЕКТ

Постколониальный дискурс: кейс новозеландско-ирландского сериала «Исчезнувшие» (2023)

Аннотация. Предлагаемое исследование рассматривает вопросы присутствия в кинодискурсе конфликтующих нарративов о нации в культурном контексте современной Новой Зеландии. На материале дискурса детективного телесериала совместного производства Новой Зеландии и Ирландии 2023 года прослеживается взаимодействие двух нарративов: нарратива бикультурализма, лежащего в основе актуальной государственной политики Новой Зеландии, и деколониального нарратива главных героев сериала (маори и ирландцев по национальности), который опосредован историей и культурой их народов. Данный вопрос поставлен в широком контексте постколониальных исследований и критического дискурс-анализа.

Исследование позволило выявить ряд фреймов, организующих нарративы сериала, но при этом ситуативно вступающих в конфликт между собой — фрейм единой нации, фрейм колониальной идентичности народа маори и фрейм деколониальности, возникающий в диалогах героев сериала — маори и ирландцев. Взаимодействие этих фреймов задает многомерность кинодискурса и отражает дискурсивную

Published by
Наука
телевидения



ситуацию в новозеландской культуре относительно современной единой нации новозеландцев и ее ценностей.

Ключевые слова: кинодискурс, постколониальный дискурс, деколонизация, нация, идентичность, бикультурализм, фрейм, нарратив, телесериал, «Исчезнувшие»

UDC 791.43 + 316.7

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.4-51-83

EDN: FDIEKT

Received 02.04.2025, revised 10.11.2025, accepted 27.12.2025

SVETLANA A. GLAZKOVA

Saint Petersburg State Institute of Film and Television
13, Pravdy, Saint Petersburg 191119, Russia

ResearcherID: F-8276-2015

ORCID: 0000-0002-1503-9149

e-mail: svetlagl@mail.ru

For citation

Glazkova, S.A. (2025). Postcolonial discourse: A case study of the 2023 New Zealand-Irish TV series *The Gone*. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (4), 51–83. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.4-51-83>, <https://elibrary.ru/FDIEKT>

Postcolonial discourse: A case study of the 2023 New Zealand-Irish series *The Gone*

Abstract. This study investigates the presence of conflicting narratives of nation within cinematic discourse in contemporary New Zealand. It analyzes the 2023 detective series *The Gone*, a co-production of New Zealand and Ireland, to trace the interaction between two key narratives: the state narrative of biculturalism—a cornerstone of New Zealand’s public policy—and the decolonial narrative embodied by the series’ Māori and

Irish protagonists, whose perspectives are shaped by their peoples' distinct histories and cultures. Situated within the broad contexts of postcolonial studies and critical discourse analysis, the research identifies several discursive frames that structure the series. These frames—the frame of a unified nation, the frame of Māori colonial identity, and the frame of decoloniality revealed in Māori-Irish dialogue—are shown to be both organizing principles and sources of situational conflict. The interplay of these frames creates a multidimensional filmic discourse that reflects the broader discursive negotiations within New Zealand culture concerning the contemporary project of a unified national identity and its attendant values.

Keywords: film discourse, postcolonial discourse, decolonization, nation, identity, biculturalism, frame, narrative, television series, *The Gone*

ВВЕДЕНИЕ

Предметом данного исследования являются особенности постколониального дискурса в кинематографе в ситуации кросс-культурного диалога, заданного и фактом совместного производства фильма, и собственно сюжетом фильма, герои которого принадлежат к разным культурам, но имеющим общее колониальное прошлое: Новая Зеландия и Ирландия, — обе страны были доминионами Великобритании до 1931 года¹.

Цель исследования — выявление траекторий взаимодействия двух нарративов в дискурсе сериала: постколониального нарратива бикультурализма, лежащего в основе актуальной государственной политики Новой Зеландии, и транслируемого структурой телесериала деколониального нарратива главных героев сериала (маори и ирландцев по национальности), который опосредован историей и культурой их народов.

Рассмотрение способов репрезентации национальных и культурных идентичностей в современном новозеландском телесериале предпринимается в русле постколониальных исследований с применением нарративного и дискурс-анализа. Выбор концептуальной перспективы постколониальных исследований обусловлен преимущественной фокусировкой на культурных процессах, свойственных данным исследованиям. Такая

¹ В 1931 году, согласно Вестминстерскому статуту, доминионы Британской империи (Канада, Австралия, Ирландия, Южно-Африканский союз, Новая Зеландия и Ньюфаундленд) достигли полной независимости (Нохрин, 2013, с. 106).

перспектива характерна для постколониальных исследований Ф. Фанона, Э. Саида, Д. Чакрабарти, Х. Баба, обычно определяемых как классические (Подшибякина, Камара, 2024). Значение имеет также присущий подобным интеллектуальным студиям потенциал деколониальной деконструкции господствующих нарративов о национальной идентичности. Присутствие таковых в кино- и телепродукции обусловлено длящимися последствиями колониализма, не отмененными с распадом колониальной системы, по выражению А. Тластановой — это «колониальность власти, бытия, знания и эстезиса, которая продолжается в новых формах» (Тластанова, 2012). Наблюдения за подобными практиками в кинодискурсе представляется актуальным во всех случаях, где колониальное прошлое и его наследие переосмысляются.

Деколониальные дискурсивные практики являются свидетельством преодоления разных форм социальной несправедливости, которые рефлексированы в терминах расизма и национализма. Понятие «постколониальный дискурс» может быть соотнесено с продолжением такой деколониальной дискурсивной практики в период после отмены колониализма. По мнению Т.А. Подшибякиной и С. Камара, идейным содержанием постколониального дискурса являются пересмотр и переоценка колониального периода истории некогда поработанных народов. В этом значении он рассматривается как часть процесса деколонизации социального и гуманитарного знания (Подшибякина, Камара, 2024).

Другим вариантом «постколониального дискурса» оказывается дискурсивная практика, игнорирующая длящиеся колониальные последствия, что может проявляться в качестве так называемой «цветовой (расовой) слепоты», когда расовые признаки отменяются как не имеющие никакого социального значения, а также как «бикультурализм» и «мультикультурализм», то есть ситуации декларируемого равенства национальных или этнокультурных идентичностей. В этом втором варианте «постколониального дискурса» снимаются все противоречия между национальными и культурными общностями безотносительно того, соответствует ли это действительности.

Произошедшая деколонизация вернула права угнетенным, уравнила их в правах с бывшими колонизаторами, в ряде обществ преодолела культурный разрыв. Подчиненное отношение бывших колоний и доминионов в политическом смысле было ликвидировано, однако социальные и культурные диспропорции в этих обществах не ликвидируются автоматическим политическим актом обретения независимости. В случае с расовыми противоречиями, особо остро стоявшими в колониальный период, происходит

дискурсивная замена расовой идентичности идентичностью культурной, сохраняющей сегрегацию и актуализирующей неравенство (Шнирельман, 2010, с. 67).

В перспективе постколониальных исследований понятия национальная, расовая и этническая идентичности понимаются как своего рода формы культурного развития, содержание которых формируется в текстах культуры. Х. Баба интерпретирует понятие «нация» через «нарратацию», текстовые стратегии, метафоры, подтексты, имеющие свою историю (Bhabha, 1990). Дискурсивность расовой, национальной и этнической идентичности является следствием ее конструктивной природы (Андерсон, 2016). Х. Баба отмечает также амбивалентность нации как нарративной стратегии и как аппарата власти, признаком которой является непрерывное ее перетекание в аналогичные, даже метонимические категории, такие как народ, меньшинства или «культурное различие», которые постоянно пересекаются в акте письма нации (Баба, 2005, с. 70). Это отчасти неомарксистское понимание нарратива о нации как элемента идеологического аппарата власти подчеркивает его значение в том, что можно назвать процессом «нациестроительства». Без таких нарративов не построить национальное государство, как и не определить, что же теперь является «нацией», кто в нее входит помимо того, что помещено внутри пространства, очерченного государственными границами. Страновая конкретика вносит свои нюансы в содержание этой задачи, однако в качестве наиболее сложной таковая видится именно в случае политики деколонизации, когда за время господства метрополии в колонии или доминионе формируются гибридные формы культуры, отличающиеся от доколониальных форм и от культуры метрополии.

Дискурсивные практики относительно постколониальной идентичности развиваются в рамках государственной политики идентичности. В работе И.Н. Сидоренко обращается внимание на то, как политика идентичности использует культурный миф и постколониальную травму, а также на то, что преодоление постколониального комплекса возможно за счет придания национальной идентичности статуса доминирующей (Сидоренко, 2023).

По мнению Ф. Фукуямы, «сегодня чувство идентичности быстро превращается в политику идентичности, в рамках которой люди требуют общественного признания своей ценности. Таким образом, существенную часть политических конфликтов современного мира можно свести к проявлениям политики идентичности» (Фукуяма, 2019, с. 34). Он также говорит о разнообразии политики идентичности, в том числе о такой, где те, кто занимается нациестроительством, могут сознательно формировать идентичности в соответствии с характеристиками и привычками людей (Фукуяма, 2019, с. 131).

Национальная идентичность в таких случаях строится в большей степени на общих ценностях, нежели на общности крови и месте происхождения, что позволяет в дальнейшем включать в нее новых мигрантов разного этнического происхождения.

В Новой Зеландии политика идентичности с середины XX века развивалась в рамках концепции бикультурализма, сложившегося на основе культуры белых поселенцев (пакеха²) и аборигенного населения (маори). Новозеландский бикультурализм воплотился в гибридной идентичности — киви (kiwi), которая противопоставляется западному субъекту (бывшей метрополии). Договор Вайтанги³ 1840 года закрепил в новозеландской культуре и политической жизни XX века идею о том, что отношения между пакеха и маори — колонизаторами и колонизированными — должны осуществляться на основе «партнерства равных» (Pratt, 1999, p. 316). Успешность движения «Ренессанса Маори» в середине прошлого века заключалась также и в том, что, по примеру афроамериканцев США, маори противопоставили свою культуру ценностям, социальной организации и институтам европейцев, а также провозгласили собственное альтернативное мировоззрение (Poata-Smith, 2011, p. 43). Бикультурализм «маори-пакеха» стал доминирующим культурным дискурсом⁴, построенным на основе культуры белых поселенцев и инкорпорирующим ряд культурных концепций маори (Huijser, 2002).

² Слово «пакеха» (pakeha) впервые стали использовать в Новой Зеландии в XIX веке для обозначения европейских переселенцев, преимущественно британского происхождения. В маорийской версии Договора Вайтанги, заключенного между вождями племен и королевой Британии, слово «пакеха» используется как обозначение подданных Ее Величества королевы Виктории в Новой Зеландии, не маори: «The Treaty employed the term “Pakeha” to refer to Queen’s Victoria’s non-Maori subjects in New Zealand» (King, 2003, p. 168).

³ Договор Вайтанги (*англ.* Treaty of Waitangi, *маори* Te Tiriti o Waitangi) между представителями Великобритании и вождями 40 племен маори был подписан 6 февраля 1840 г. и передавал управление страной Великобритании, закрепляя имущественные и неимущественные права на землю за маори (Buick, 2011).

Однако только в 1975 году в результате длительной борьбы маори за свои права (т. н. «Ренессанс Маори») государственным указом был определен порядок применения его положений в законодательной практике Новой Зеландии, а также был учрежден особый суд Вайтанги (Waitangi Tribunal), разбирающий правовые коллизии, касающиеся нарушения прав маори (Петрухина, 2023, с. 236).

⁴ На сегодняшний день в Новой Зеландии бикультурализм трансформируется в политику мультикультурализма, особенно в городских центрах: «Как эмпирическое утверждение факта, Новая Зеландия является мультикультурной в том смысле, что в ней проживает разнообразное население, которое идентифицирует себя как маори, тагата пасифика, пакеха [новозеландцы европейского происхождения] и новозеландцы азиатского происхождения» (Huijser, 2002, p. 235).

Кинодискурс — поле формирования дискурса нации

Стратегия построения надрасовой макроидентичности в Новой Зеландии является частью сегодняшней государственной политики (Smits, 2019). Принцип бикультурализма нации «киви» отражен в официальном двуязычном названии страны — Те Аотеароа, Новая Зеландия: Те Аотеароа (маори), New Zealand (англ.) (ANZ).

Гибридная национальная идентичность выстраивается в многочисленных дискурсивных практиках, в том числе художественных. Л.Ф. Хабибуллина говорит о национальной мифе как средстве формирования национальной идентичности, разбирая ситуацию формирования такого мифа в литературных произведениях: «Процесс конструирования, “воображения” наций — это процесс национализации знаков, процесс присвоения ментальным и, что особенно важно, материальным объектам национальных значений и дальнейшее их использование (или их функционирование) в художественной литературе, в результате которой складывается, оформляется и переозначивается национальный миф» (Хабибуллина, 2010). В этом смысле кинематограф как средство формирования национальной идентичности также обладает огромным потенциалом, и для национальных государств национальный кинематограф — это зеркало, где можно разглядеть главные манифестируемые черты национальной идентичности.

Аспекты конструирования национальных и этических идентичностей средствами кинематографа рассматриваются рядом авторов. А.И. Туманов отмечает конструктивистский потенциал кинонарративов: «Фильмы становятся визуальными маркерами современности, что позволяет последующим поколениям находить связь со своим прошлым, а это является важной частью процесса формирования национальной идентичности» (Туманов, 2021, с. 35). Исследованиям роли кинематографа в формировании современной общероссийской национальной и культурной идентичности посвящены работы К.В. Резниковой (Резникова, 2013), С.М. Колесниковой и В.В. Колесниковой (Колесникова, Колесникова, 2024). А.В. Доброницкая рассматривает проблемы конструирования этнической идентичности посредством кино (Доброницкая, 2016). Е.Н. Савельева и В.Е. Буденкова описывают национально-культурную идентичность в советском и постсоветском кинематографе (Савельева, Буденкова, 2017). Этот же вопрос с позиции киноведения представлен в другой работе Е.Н. Савельевой (Савельева, 2014). Вопросы построения этнической идентичности и формирования кросс-культурного диалога в дискурсах документального и художественного этнического кино на материале австралийского кинематографа рассматриваются в работе автора настоящего текста (Глазкова, 2024b).

В эссе Э. Смита в сборнике «Кино и нация» исследуются приемы включения в кинодискурс элементов других символических систем, например, как национальные темы исторической живописи XIX века нашли параллели в фильмах режиссеров, которые, по его словам, стремились «вызвать и избразить аспекты национальной идентичности» (Smith, 2000, p. 45). С. Хейворд, анализируя национальный французский кинематограф, предложил типологию способов выражения «национального» в национальном кино (Hayward, 1993). Среди семи типов С. Хейворд выделяет особо следующие: 1) нарративы, которые «могут восприниматься как отражение нации», будь то неявное и коннотативное или явное (Hayward, 1993, p. 9), и 2) кино как мобилизатор мифов нации и мифа нации, который относится к способам, которыми фильмы обращаются к «доступным дискурсам и мифам своей собственной культуры» (Hayward, 1993, p. 15).

Большинство исследователей сходится во мнении, что именно государство играет важнейшую роль в формировании национальной идентичности, особенно в России, где национальная идентичность не может приравниваться к этнической в силу того, что РФ — многонациональное государство (Шкодинский и др., 2019).

Новозеландский кинематограф уникален во многих отношениях. Как национальный кинематограф он длительное время развивался под большим влиянием американского кинематографа в неравной с ним конкуренции за зрителя и за собственно кинематографистов, многие из которых часто перемещались в Голливуд в поисках более крупного финансирования. Оставаясь в сфере культурного влияния стран Британского Содружества, новозеландский кинематограф оформился как национальное явление, продвигая повестку единой нации «новозеландцев» в 1980-х после учреждения министерством искусства Новой Зеландии Новозеландской комиссии по кино (1978), целью которой стало «поощрение, а также участие и содействие в производстве, распространении и показе кинофильмов со значительным новозеландским содержанием» (Звегинцева, 2017, с. 139). В эти же годы в новозеландском кинематографе особую популярность обрела тема расовой дискриминации⁵, что явилось следствием подъема национального самосознания маори.

В 2014 году Новозеландская кинокомиссия открыла новый путь для кинематографистов маори и пасифика (островов Тихого океана) с целью обеспечения «моделей историй, основанных на традиционной базе знаний

⁵ Это фильмы П. Мондер «Сыновья должны возвращаться» (1982); Д. Блек в фильме «Фотограф» (1987), Дж. Мэрфи в «Возмездии» (1985), Ли Тамахори «Когда-то были воинами» (1994) (Звегинцева, 2012, с. 227).

маори и/или пасифика» (Milligan, 2015); в 2000-е формируется маорийское кино со своим особым взглядом на новозеландскую действительность и отношения между маори и не-маори.

Проблематика современного новозеландского кино, в том числе снятого режиссерами-маори, привлекает значительно число новозеландских исследователей. Это работы Х. Хёйсера (Huijser, 2002); Д. Торнли (Thornley, 2012), К. Миллиган (Milligan, 2015), В. Т. Питс (Pitts, 2008), Дж. М. Уилсон (Wilson, 2011), Э. Мартенса (Martens, 2015), С. Клелланд-Стокс (Clelland-Stokes, 2007). Для большей части этих исследований характерно особое внимание к проблеме репрезентации в кинематографе гибридной общности «пакеха-маори» как в фильмах, созданных авторами западного происхождения, так и режиссерами-маори. Предметом дискуссии часто становится дилемма: представлять маори как часть новой гибридной нации, либо как самобытную этническую общность, отстаивающую свою независимость от инокультурных влияний и ставящую под сомнение концепцию «единого народа Новой Зеландии» (Milligan, 2015). Таким образом, кинематограф Новой Зеландии во многом и сегодня продолжает оставаться аренной реализации деколонизационных дискурсивных стратегий.

Исследователи отмечают еще одну из особенностей новозеландского кинематографа — часто практикующееся совместное с кинокомпаниями других стран производство кинофильмов и телесериалов. Оно стало для Новой Зеландии способом противодействия доминированию США на национальных киноэкранах с помощью больших бюджетов (Pitts, 2008, p. 70). Кино и телефильмы совместного производства часто (хоть и не всегда) несут в себе отпечаток кросс-культурного диалога, неизбежного в ситуации совместного творческого процесса. Но в анализируемом в данной исследовании случае — телесериале «Исчезнувшие» (2023)⁶ — диалог этот становится частью кинодискурса.

Действие сериала «Исчезнувшие» разворачивается в Ирландии (Дублин) и в Новой Зеландии (Окленд и местечко Те Ароха региона Вайкато), куда из Дублина прибывает один из главных героев — следователь Тео Рихтер (актер Ричард Флуд (Richard Flood)), чтобы помочь своей близкой подруге судье Ханне найти ее пропавшую дочь, которая при странных обстоятельствах пропала вместе со своим молодым человеком. Расследование ирландский полицейский ведет вместе с молодой полицейской Дианой Гуйя

⁶ Телесериал «Исчезнувшие» («The Gone») (1-й сезон — 6 серий — премьера 7 мая 2023). Новая Зеландия и Ирландия. Режиссеры Питер Бергер (Peter Burger) и Ханна Куинн (Hannah Quinn) — совместное производство Kotare Productions, Keeper Pictures and Kingsfisher Films, при участии Southern Light Films. Доступен в сервисе «Амедиатека».

(актриса Акушла-Тара Куп (Acushla-Tara Kupe)). Она — представитель народа маори. Очень скоро выясняется, что ее служба в полиции не одобряется родственниками-маори, которые часто оказываются противопоставленными правоохранительной системе; Диана по сюжету как бы играет на стороне «белых» (пакеха) против своих родственников — коренных «новозеландцев». Сериал в изобилии предоставляет материал по дискутируемым выше вопросам и полностью удовлетворяет условиям, чтобы быть примером для анализа: в нем есть большое количество репрезентаций официально понимаемой единой новозеландской нации, репрезентации маори и иностранцев, взгляд на новозеландскую культуру изнутри (герои-маори) и извне (герои-ирландцы), что дает возможность обмениваться смыслами.

Экранные произведения детективного жанра часто предоставляют богатый материал для изучения репрезентаций социальных реалий, поскольку фокусируются на конфликтных, маргинальных или попросту неоднозначных аспектах социальной действительности как наиболее зрелищных и интересных для развития сюжета. В подобных фильмах и сериалах в этой связи могут актуализироваться «наиболее проблемные, болезненные фреймы коллективных идентичностей, знакомые или разделяемые зрителями» (Глазкова, 2024а, с. 161).

Развитие детективного сюжета сериала не столь важно в данном исследовании, поскольку таковое сосредоточено на дискурсивных фреймах культурных и национальных идентичностей, организующих его нарратив. Они выстроены не изолированно, а сосуществуют на протяжении всех серий, но для анализа имеет смысл тематически их сконцентрировать по трем траекториям:

- 1) фрейм бикультурализма — «нация киви»;
- 2) фрейм колониальной идентичности — образ маори;
- 3) фрейм деколонIALности: маори и ирландцы.

В качестве маркеров дискурсивных фреймов необходимо в данном случае рассматривать элементы структуры нарратива (герои, локации, язык, интеракции, смысловые оппозиции), способы репрезентации культурных и идеологических конструкторов, визуальные репрезентации культурных и национальных идентичностей.

ФРЕЙМ БИКУЛЬТУРАЛИЗМА: «НАЦИЯ КИВИ» — МИФ ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ

С первой серии у зрителя сериала, незнакомого с новозеландской действительностью, складывается необычное впечатление. Это удивление разделяют и те герои сериала, кто только что прибыл в Новую Зеландию, т. е. европейцы, а точнее — ирландцы. Удивление вызывает не тот факт, что в городе бок о бок живут и совместно работают новозеландцы европейского происхождения (пакеха) и маори, и что расовые различия перестали влиять на повседневную жизнь, а то, что элементы традиционной культуры маори играют весьма заметную роль в жизни всего города, в том числе потомков европейских поселенцев, культура которых ранее не отличалась от культуры метрополии — Великобритании.

Считается, что гибридизация культуры белых поселенцев происходила в течение длительного периода. Исследователи выделяют три основных блока новых ценностей у белых поселенцев, что отличает их концептуальную картину мира от других евроцентричных картин мира, в том числе британской. Это: история освоения как ценность (settlement), экосистема как ценность (environment) и бикультурное общество как ценность (biculturalism) (Николаева, 2011а). Некоторые из этих концепций формируются под воздействием традиционной картины мира маори. О.В. Николаева указывает, что новозеландский концепт *kiwi* является наиболее весомым символом в современной новозеландской картине мира (*Kiwi worldview* и *Kiwi mindset*). Концепт «киви» (*kiwi*) используется в официальном дискурсе для выражения идей национального равенства, единства и мультикультурализма. Интересен факт, что применительно к названию единой новозеландской нации может использоваться и маорийский префикс *ngati*, обычно стоящий перед названием маорийского племени. Например, в речи министра сельского хозяйства Джима Андертона (2008): «I want to talk about our unique identity as New Zealanders. (...) We are, I believe, becoming a new tribe. I think of us as Ngati Kiwi. (...) That identity “ngati kiwi” will be the rope made from the strands (of our diverse communities)» — «Я хочу поговорить о нашей уникальной новозеландской идентичности. (...) Я полагаю, что мы становимся новым племенем, племенем Киви. (...) Эта идентичность сплетена из многих нитей (наших разных этнических культур)» (Николаева, 2011б, с. 157). Факт, свидетельствующий о значительной роли культуры маори в концепции новой единой нации новозеландцев.

В сериале термин «*kiwi*» («киви») встречается только однажды: во 2-й серии ирландская журналистка-расследовательница Айлин Райан, получив холодный и даже враждебный прием от местных жителей, делает ироничное замечание: «А говорят, киви дружелюбны» (2-я серия, 20:00). По ходу

действия зрителю в изобилии демонстрируются особые черты единой новозеландской культуры: обычаи и церемонии, жизненная философия, верования, национальный язык.

ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРНЫЕ КОНЦЕПЦИИ

Философско-культурные концепции новозеландской нации играют важную роль в сюжете. Один из основных принципов — принцип «экосистема как ценность» (environment) — сформировался в современной новозеландской культуре под большим воздействием концепций маори *waīua* и *kaitiakitanga* («забота» и «сохранение»), которые обеспечивают сохранение и устойчивое развитие и лежат в основе концепции управления ресурсами. В соответствии с ними, природный баланс обеспечивается ограничениями на сбор плодов и растений, а также на охоту (Forster, 2019). В сюжете сериала этот принцип уважения к природе является движущей силой протестной активности группы молодежи, которую опекает зрелая пара маори — родственников главной героини сериала Дианы. Надпись на пикапе, на котором разъезжает команда Бастора и Вики Гуйя, гласит: «Protect our Whenua» («Защитим нашу землю») (1-я серия, 25:39).

Понятие *whenua* (маори) — «земля», «плацента» — многозначное, связанное с мифологическим представлением о происхождении жизни из утробы Папатуануку, находящейся в море. Земля, которая появилась над водой, стала плацентой, связующей прародительницу и ее детей (Royal, 2012). Это воззрение объясняет связь маори со своей землей и ее ценность для племени.



Рис. 1. Пикап с протестующими и с надписью «Защитим нашу землю (whenua)». Кадр из фильма «Исчезнувшие», реж. Питер Бергер и Ханна Куинн, 2023. 1-й сезон, 1-я серия; 25 мин. 39 сек. Скриншот автора

Fig. 1. A pickup truck with protesters and the sign “Protect our land (whenua)”. Still from The Gone [S. 1, ep.1, 25:39]. (2023). Directed by Peter Burger and Hannah Quinn⁷

Эта же побудительная сила — защита неприкосновенности маорийской земли — лежит в основе мотивов действий другой группы персонажей и сюжетной линии вокруг очистных технологий коммерческой компании «Хоукура», где работала пропавшая ирландка. На словах представители местного бизнеса (маори) и местной власти (пакеха) за экологию и уважение к декларируемым уже теперь на государственном уровне ценностям. Но на деле конфликты вокруг загрязнения воды вовлекают в непростые взаимоотношения самых разных персонажей сериала: белых новозеландцев и иностранцев, работающих в компании.

МЕСТНЫЕ РИТУАЛЫ И ВЕРОВАНИЯ В СЕРИАЛЕ

Экзотические воззрения и ритуалы героев маорийского происхождения показаны в сериале не как этнографическая особенность, но как часть общей новозеландской культуры, поскольку персонажи не-маори зачастую в них участвуют. У наблюдателя складывается впечатление, что

⁷ Источник изображения: URL / See the image source: https://www.amediateka.ru/watch/series_32417_ischeznuvschie (10.01.2025).

маори и не-маори — это неразделимое целое — новозеландцы с уникальной системой взглядов и ритуалов.

В сериале много неожиданных для инокультурного зрителя церемоний, неожиданных, в том числе, и для героев-европейцев. Один из первых таких ритуалов — молебен по душе молодого ирландца Ронана, тело которого было найдено поисковым отрядом на берегу реки. После фиксации полицией места преступления тело собираются увести в морг, но в это время на берегу появляется местный пастор, и Диана (следователь) останавливает ирландского сержанта, который с удивлением наблюдает, как пастор совершает молебен по душе Ронана, и ему вторят все участники поискового отряда, как маори, так и не-маори (4-я серия, 02:09).

Церемония отпевания двух жертв — белого новозеландца и, заочно, молодого ирландца — происходит в новозеландской маорийской церкви Ратана⁸. Внешне и интерьером здание церкви напоминает протестантскую, но не содержит привычной христианской символики, она украшена только пальмовыми листьями. Родственники и знакомые покойных рассаживаются на полу рядом с гробом, прикрываются шерстяными одеялами. Церемонию ведет не пастор, а наставник умершего юноши — Бастер Гуйя (4-я серия, 28:26). Для приглашенных на церемонию европейцев происходящее выглядит совершеннейшей экзотикой.

⁸ Церковь Ратаны (маори Ratana — Te Haahi Ratana) — синкретическая христианская маорийская церковь, основана крестьянином Тахупотики Вирему Ратаной. Помимо религиозной деятельности церковь Ратаны является и важной политической силой в Новой Зеландии. С 1960-х в церковь вступило много белых новозеландцев (Te Ara: The Encyclopedia of New Zealand. URL: <https://teara.govt.nz>).



Рис. 2. Церемония в церкви Ратана. Кадр из фильма «Исчезнувшие», реж. Питер Бергер и Ханна Куинн, 2023. 1-й сезон, 4-я серия, 28 мин. 19 сек. Скриншот автора

Fig. 2. Ceremony at the Ratana Church. Still from The Gone [S. 1, ep.4, 28:19]. (2023). Directed by (Peter Burger) and Hannah Quinn⁹

Еще один ритуал, в котором принимают участия разные жители города и ирландцы, — моление о Шинейд (пропавшей молодой ирландке) — также проводит Бастер Гуйя рядом с поминальным камнем (5 серия, 27:09). Впоследствии счастливое возвращение Шинейд к семье связывается Вики с этим молением. «Вчера ты провел церемонию, а час спустя она появляется в городе», — говорит она Бастеру. Тот отвечает на маори: «Боги нас услышали» (6-я серия, 25:15).

ЯЗЫК МАОРИ

Еще один важный культурный принцип новозеландского бикультурализма — это ценность языка маори для единой нации киви. Маорийский язык стал маркером национальной идентичности «киви» далеко не сразу. Он получил статус национального языка только в 1987 году (Стефанчук, 2015, с. 188). В сериале любой персонаж — житель провинциального города — знает какое-то количество слов на маори. Маорийское приветствие «*Kia ora*» является нормой для всех новозеландцев в сериале. Являются ли все

⁹ Источник изображения: URL / See the image source: https://www.amediateka.ru/watch/series_32417_ischeznuvshie (10.01.2025).

новозеландцы двуязычными — остается неизвестным, поскольку в разговоре на маори переходят только коренные жители. В последней серии мэра города, открывая новый велопарк, также произносит часть приветственной речи на маори, демонстрируя свое уважение живущим в городе маори (6-я серия, 29:10).

Перечисленные примеры репрезентации общности «киви» (современных новозеландцев) создают образ гармоничной гибридной национальной идентичности. Этот образ не подвергается ревизии со стороны персонажей не-маори. Но зато сами маори в фильме неоднократно ставят эту общность под вопрос, противопоставляя себя белым новозеландцам и европейцам. В этой связи необходимо рассмотреть, как конструируется в сериале фрейм идентичности маори.

ФРЕЙМ КОЛОНИАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ — ОБРАЗ МАОРИ

Хотя фенотипически белые новозеландцы и маори различаются, в сериале эти характеристики не имеют определяющего значения. Политика бикультурализма сопровождается расовой (цветовой) слепотой, или так называемой «идеологией дальтонизма», которая, по мнению некоторых исследователей, является весьма проблематичной, т. к. отрицает «социальные, экономические и политические реалии и неравенство, которые продолжают определять расовые отношения сегодня» (Martens & Povoа, 2017, p. 118).

Несмотря на доминирующий фрейм бикультурализма, образ маори в сериале содержит ряд черт, типичных для репрезентации колониальных идентичностей:

— маори по-прежнему воспринимаются как антипод городской западной цивилизации. Они близки к природе, просто одеты, часто выглядят как сельские жители — в удобной рабочей одежде, с живописными распущенными волосами. В кадре их чаще окружает природа, а не офисные пространства или городская среда. В рассказах о себе они также вспоминают о своей близости к природе и своих гармоничных отношениях с ней. Так, Диана (маори) рассказывает Рихтеру (ирландцу), как в детстве они с мамой по вечерам спускались к реке рядом с домом, где жил огромный угорь, пели ему песни и кормили хлебными крошками (2-я серия, 29:00);

— маори более экспрессивны, поддаются сильным эмоциям, говорят образно (особенно Бастер Гуйя). Исследователи также обращают внимание

на частую репрезентацию маори в медиа как гиперчувствительных, чрезмерно реагирующих на замечания в общении с не-маори (Barnes et al., 2012, p. 202);

— герои-маори не носят национальную одежду и татуировки на лице (как это бывает в других новозеландских фильмах), но используют украшения в виде национальных символов, национальную татуировку. Это может рассматриваться как маркер, выделяющий их среди других новозеландцев. Украшения-талисманы обладают духовной ценностью для героев: так, главная героиня — Диана Гуйя — в моменты сомнения прикасается к талисману, который, видимо, позволяет ей собрать свою волю (1-я серия, 07:18; 2-я серия, 02:19), либо справиться с воспоминаниями (6-я серия, 42:25).



Рис. 3. Диана Гуйя с маорийским украшением. Кадр из фильма «Исчезнувшие», реж. Питер Бергер и Ханна Куинн, 2023. 1-й сезон, 5-я серия, 22 мин. 36 сек. Скриншот автора

Fig. 3. Diana Huia with Maori jewelry. Still from The Gone [S. 1, ep.5, 22:36]. (2023). Directed by Peter Burger and Hannah Quinn¹⁰

Те Аху Поата-Смит отмечает, что в медийных репрезентациях идентичность маори обычно представлена как целостная, гармоничная, не вызывающая проблем (Poata-Smith, 2013, p. 26). Сообщества маори более кооперативны, общинны, имеют, в отличие от пакеха, естественную связь с окружающей средой (Poata-Smith, 2013, p. 46). В сериале маори более социальные: Вики и ее муж Бастер Гуйя (Buster Huia) содержат что-то вроде семейного приюта для трудных подростков, среди которых есть как белые новозеландцы, так и маори. Приют находится на священной земле, как

¹⁰ Источник изображения: URL / See the image source: https://www.amediateka.ru/watch/series_32417_ischeznuvshie (10.01.2025).

и кладбище, и именно эту землю по сюжету хотят продать местные власти (криминальная суть этого замысла раскроется в самом конце 1-го сезона).

Эти способы репрезентации маори не противоречат более ранним наблюдениям. Британские социологи Дж. Поттер и М. Уэтерелл, анализирувавшие проблему культурной идентичности среди новозеландцев, отмечают, что, как правило, именно белые новозеландцы рассматриваются как прогрессивные, либеральные, эгалитарные личности, заинтересованные и открытые для других культур, «цивилизованные» люди. Маори же, коренное население Новой Зеландии, в случае утраты культурной идентичности не становятся цивилизованными автоматически, а скорее «лишенными корней» (Potter & Wetherell, 1998, p. 150).

Протестующий радикальный маори — также частый образ в массмедиа; протесты маори, как правило, связаны с конфликтами по поводу земли, ранее у них отобранной (Barnes et al., 2012, pp. 195–216). В сериале публичный протест организуют маори и даже совершают противоправные действия — Вики Гуйя делает ложное сообщение о минировании административного здания.

При этом обращает на себя внимание присутствующая в сериале «символическая дискриминация наоборот»: все по-настоящему отрицательные персонажи в нем оказываются не-маори. Абсолютно отрицательные персонажи — это ирландцы-мафиози, сбежавшие от уголовного преследования на родине, и белые новозеландцы: преступник, отбывающий наказание в тюрьме, наркодилеры, неблагополучная семья, нечестный ученый и даже элита города — молодой мэр и его сестра — лидер поискового отряда. В этом плане сериал будто бы опровергает негативный медийный образ маори, свойственный новозеландским массмедиа (см., например, Киру Таеа, 2014).

Однако именно маори напоминают о культурной дистанции, заданной белыми колонизаторами: активистка-маори Вики Гуйя в разговоре с журналисткой из Дублина саркастически отмечает «агрессивных аборигенов» (1-я серия, 39:51). В конфликтных случаях маори противопоставляют себя персонажам не-маори и представителям власти. Возникает сомнение, что они отождествляют себя с единой нацией «киви», если даже единство с другими маори ставится ими под сомнение. Против таковой (часть концепции бикультурализма) говорит один из эпизодов фильма: в сцене слушаний по вопросу изъятия земель маори в пользу частной компании происходит диалог между главой компании «Хоукура» — маори по национальности — и группой протестующих, которую возглавляет маори Вики. Глава компании обращается к собравшимся с маорийским приветствием и получает комментарий от Вики: «Все три слова, которые знаешь» (1-я серия, 38:19).

Прозрачный намек на определенную искусственность его статуса маори и, следовательно, отстраненность от истинных маорийских ценностей. Заслуживает внимания и ответ главы компании: «Я чужак, не из вашего племени» (1-я серия, 38:24), что косвенно свидетельствует об отсутствии представления об общности культуры в среде самих маори¹¹. Выходит, что маори могут чувствовать себя разобщенными, противопоставленными белым новозеландцам, а не органичной частью «единой нации».

Образ маори скорее позитивен в сериале и остается в рамках колониального фрейма. Сопrotивляясь трансформировавшимся современным колониальным практикам, герои-маори конфликтуют с представителями власти, но не утрачивают доброты: так, «добрыми людьми» Бастера и Вики называет один из новозеландских полицейских. Неблаговидные поступки белых новозеландцев не становятся поводом для разрыва отношений с их друзьями-маори: Диана остро переживает возможную потерю своей подруги пакеха, которая вела двойную игру против нее вместе со своим братом (мэром города), оказавшимся виновником главной криминальной истории первого сезона сериала.

Герои-маори от протеста в начале сериала приходят к примирению в его конце. Мир в провинциальном новозеландском городке восстанавливается. Но деколониальный пафос сохраняется вплоть до последней серии.

ФРЕЙМ ДЕКОЛОНИАЛЬНОСТИ: МАОРИ И ИРЛАНДЦЫ — ЧТО ОБЩЕГО?

Ирландцы и маори запараллелены в сюжете. Ирландцы — следователь Тео Рихтер и журналистка Айлин Райан — образуют пары с героями-маори. И если Рихтер и Диана Гуйя (следователь-маори) вынуждено взаимодействуют в ходе расследования и пытаются понять друг друга, чтобы действовать сообща, то с родственником Дианы — Бастером Гуйя — Рихтер быстро находит общий язык. Ирландка Айлин и активистка маори Вики Гуйя также

¹¹ Не все племена согласны с установлением единой культурной идентичности маори, поскольку исторически она не была им свойственна. Один из старейшин племени Ngaī Tuhoë описал это так: «По моему мнению, нет такой вещи, как Маоританга (единая культура, охватывающая всех маори), так как она предполагает сходство всех маори. На самом деле существует очень много аспектов, отличающих нас друг от друга. У каждого племени есть своя история, и племя не может делить ее с другими». Таким образом, предполагает, что идентичность человека должна быть связана с культурой его племени (Poata-Smith, 2013, p. 49).

образуют пару благодаря своим личным качествам. Бунтарское поведение Вики вызвано желанием защитить свою землю. Журналистка Айлин ведет свою личную непримиримую борьбу с ирландской мафией даже в Новой Зеландии и этим своим качеством становится близка маорийке. Личные качества, такие как решительность, твердость и бойцовый дух, уважаемые в культурах ирландцев и маори, подкреплены в сериале историческими и культурными параллелями.

Ирландия и Аотеароа (Новая Зеландия) — обе страны были объектами колониальной экспансии Британской империи, что априори объединяет их в противопоставлении всему британскому. Бастер Гуйя рассказывает Рихтеру историю, почему мотель в городе носит имя «Гордон», хотя стоит на земле, ранее принадлежащей маори. Причина в том, что пра-пра-прадед Гордона отнял эту землю у племени его жены. «(Проклятые) (неценз.) англичане», — отзывается на этот рассказ Рихтер. «(Проклятые) англичане», — соглашается Бастер Гуйя (2-я серия, 44:29), вынося приговор тому колониальному прошлому, что объединяет судьбы их народов и сближает ирландскую культуру и культуру маори.

Сегодняшняя несправедливость для героев-маори — это продолжение несправедливого колониального прошлого, с которым они продолжают бороться по сей день. Именно с ирландцами они готовы это обсудить. Потеря земли явилась самым большим ударом для маори, поскольку она находилась (и находится) в центре их мировоззрения, всегда являлась связующим звеном всех поколений маори друг с другом и с окружающим миром (Poata-Smith, 2013, p. 46). Главный источник конфликта — изъятие земли маори в прошлом, когда земля изымалась белыми поселенцами у маори на основании расового неравенства (о чем вспоминает Бастер Гуйя), и в настоящем: попытка выкупа земли у маорийской семьи связана с желанием скрыть проблемы бизнеса (загрязнение водных ресурсов на этом земельном участке). И хоть глава компании тоже маори, но сам бизнес — это порождение современного многонационального капитализма, разрушающего природу и принципы маорийской культуры, а значит это тоже продолжение колониальной практики. Защита природных ресурсов имеет характер культурной ценности в сериале, о чем уже упоминалось выше. Ряд исследователей культуры маори, находящихся на деколониальной позиции, считают, что с приходом европейцев и началом активной эксплуатации природных ресурсов природное равновесие было нарушено. В дальнейшем взаимосвязи внутри родственных объединений привели к последовательной деконструкции всех элементов системы: вслед за природой пострадал и социально-политический строй маори (Forster, 2019).

В разговорах Бастера Гуйи и Рихтера возникают и культурные параллели. Бастер Гуйя вспоминает мифы своего народа и мифы ирландцев как истоки брутальности и непокорности ирландцев и маори: «Маори и ирландцы — мы любим все эти кровавые байки», — заключает Бастер Гуйя, упомянув имя Кухулина — героя древнеирландского эпоса¹², ставшего одним из символов ирландской национальной культуры (6-я серия, 40:05).

В другом фрагменте Бастер Гуйя объясняет Рихтеру то значение, которое имеет для маори возвышающаяся рядом с городом гора. «Когда маори знакомятся, они говорят, откуда они родом». Гора — это прародитель племени, место силы. Ирландец отвечает, что в таком случае он родом из квартиры в Дублине, но рядом с домом у них был стадион для хёрлинга, игры, которой уже 3 тысячи лет. Его место рождения также мифологически укоренено. И Бастер Гуйя подтверждает это: «Похоже, стадион — это твоя гора!» (2-я серия, 39:19).

На уровне символики параллели между ирландским и маори также заметны. Это культурные маркеры, которые носят герои. Бастер Гуйя демонстрирует в кафе ирландской журналистке татуировку орла на своем плече («Великий орел», живший на горе рядом с городом) (2-я серия, 23:40), а на плече Рихтера в сцене в мотеле можно разглядеть татуировку в виде кельтского креста (2-я серия; 30:07).

¹² Кухулин — *Cú Chulainn* (др.-ирл.) «пес Куланна» (Кухулин) — мифологический герой, совершивший большое количество подвигов. «Именно в образе Кухулина древняя Ирландия воплотила свой идеал доблести и нравственного совершенства, предвосхитивший некоторые черты позднейшего рыцарства» (Смирнов, 1933, с. 53).



Рис. 4. Бастер Гуйя демонстрирует журналистке Эйлин Райан свою татуировку орла. Кадр из фильма «Исчезнувшие», реж. Питер Бергер и Ханна Куинн, 2023. 1-й сезон, 2-я серия, 23 мин. 40 сек. Скриншот автора.

Fig. 4. Buster Huia shows off his eagle tattoo to journalist Eileen Ryan. Still from The Gone [S. 1, ep.2, 20:40]. (2023). Directed by Peter Burger and Hannah Quinn¹³

Маори в сериале носят национальные украшения — символы принадлежности к определенному племени: у семьи Гуйя они схожей формы (стилизованный рыболовный крюк), у главы компании «Хоукура» как представителя другого племени он заметно отличается. Ирландская журналистка Айлин Райан, ведущая свою собственную борьбу с преступным миром, и вовсе носит на шее украшение явно языческого характера — в форме вилочковой птичьей кости, в сегодняшней массовой культуре являющейся популярным символом удачи («гадание на вилочковой кости»)¹⁴.

¹³ Источник изображения: URL / See the image source: https://www.amediateka.ru/watch/series_32417_ischeznuvshie (10.01.2025).

¹⁴ РуВики. (б.д.). Вилочка. [ruwiki.ru. https://ru.ruwiki.ru/i/%D0%92%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D1%87%D0%BA%D0%B0](https://ru.ruwiki.ru/i/%D0%92%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D1%87%D0%BA%D0%B0) (25.01.2025).



Рис. 5. Айлин Райан с украшением «вилочковая кость». Кадр из фильма «Исчезнувшие», реж. Питер Бергер и Ханна Куинн, 2023. 1-й сезон, 4-я серия, 23 мин. 40 сек. Скриншот автора.

Fig. 5. Eileen Ryan with a wishbone necklace. Still from The Gone [S. 1, ep.4, 24:23]. (2023). Directed by Peter Burger and Hannah Quinn¹⁵

Еще одна заметная параллель — это национальный язык в качестве маркера культурной идентичности и как одно из достижений антиколониальной борьбы: если ирландский язык получил статус официального в 1933 году, то язык маори — только в 1987 году. Он используется маори во всех важных случаях, например, в церемониях: Вики поет на маори в доме матери Дианы, чтобы прогнать духов (1-я серия, 47:58), Бастер проводит церемонию прощания в церкви на маори. Ирландцы в торжественный момент тоже переходят на национальный язык: ирландец, отец пропавшей девушки, на церемонии прощания в церкви поет ирландскую песню (4-я серия, 32:00). Заздравный тост в заключительной серии повторяется Дианой и Рихтером на ирландском и на маори: «Do shlainte» (ирл.) — «То Науора» (маори) (6-я серия, 44:00). Ирландская культура и культура маори противопоставлены в сериале всему британскому как колониальному началу. Это сближает героев и становится основой для кросскультурного диалога.

¹⁵ Источник изображения: URL / See the image source: https://www.amediateka.ru/watch/series_32417_ischeznuvshie (10.01.2025).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В процессе конструирования национальных идентичностей участвует большое количество дискурсивных средств и практик. Кинодискурс относится к одной из таких практик, где сознательно или невольно могут отражаться представления о национальных идентичностях. В рассматриваемом кейсе детективного сериала совместного производства Новой Зеландии и Ирландии 2023 года «Исчезнувшие» можно обнаружить нарративы, связанные с конструированием нескольких национальных и культурных идентичностей: гибридной нации «киви», маори и ирландцев.

Процесс деколонизации обычно сопровождается формированием гибридных культурных форм, где каждая из культур — будь то культура аборигенов или культура европейских поселенцев, уже не равна себе изначально. Политика идентичности в Новой Зеландии строилась изначально на бикультурализме, где основные культуры — «пакеха» (потомков белых поселенцев) и маори (аборигенного населения) — формируют гибридную нацию «киви». В сериале зритель наблюдает картину пострасовой и постколониальной идилии, гармоничного победившего бикультурализма «киви»: белые новозеландцы работают бок о бок с маори, и если не говорят на языке маори, то понимают и частично его используют, они разделяют верования маори и организуют свою жизнь в соответствии с культурными ценностями нации «киви» (фрейм «бикультурализма»).

Однако нарратив сериала далек от бесконфликтности. Герои маори при каждом удобном случае артикулируют предвзятое отношение к себе со стороны доминирующей прежде белой части общества и в своих протестных акциях под лозунгом «Защитим нашу землю» подразумевают прежде всего защиту прав маори на землю и уважительное отношение к себе, что, несомненно, является деколонизационным прочтением ситуации социальной несправедливости (фрейм «деколониальности»).

Идентичность маори строится в сериале через фрейм «колониальности». Персонажи-маори выглядят менее строго и формально по сравнению с белыми новозеландцами, они гармоничны, близки к природе, носят татуировки и традиционные украшения, более общинны, добры, но повышено эмоциональны. Все характеристики типологически противопоставлены характеристикам «рациональности и цивилизованности».

Главные герои-маори и персонажи-маори в конфликтных случаях противопоставляют себя персонажам не-маори и представителям власти. Но при этом находят точки соприкосновения с героями-ирландцами: это общее их колониальное прошлое, история борьбы за свою национальную независимость, культуру и язык (снова фрейм «деколониальности»).

Символические элементы: национальные мифы как основа национальной культуры, их визуальные репрезентации — татуировки, а также артикулирование негативного отношения к Англии усиливают анти-колониционную направленность нарратива.

Таким образом, постколониальность дискурса рассматриваемого детективного сериала обнаруживается и в конструктивизме единой нации «киви», и в деколониальной позиции его героев: маори и ирландцев. Это может быть признаком отражения в кинодискурсе существующего в медийной репрезентации и, шире, в культуре расхождения официальной политики идентичности и чувства национальной и культурной идентичности (самоидентификации героев).

ЛИТЕРАТУРА

1. Андерсон, Б. (2016). *Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма*. Москва: Кучково поле.
2. Баба, Х.К. (2005). Диссеминация: Время, повествование и края современной нации. *Синий диван*, (6), 68–118. https://intelros.ru/pdf/siniy_divan/2005_06/5.pdf (05.02.2025).
3. Глазкова, С.А. (2024а). Дихотомия «свой — чужой» в современном кинодискурсе: На примере исландского детективного телесериала «Капкан». *Наука телевидения*, 20 (3), 155–177. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.3-155-177>, <https://www.elibrary.ru/rvwwqi>
4. Глазкова, С.А. (2024б). Кино аборигенов для аборигенов: Австралийский игровой фильм «Десять лодок» как феномен этнического кино. *Антропологический форум*, (63), 157–182. <https://doi.org/10.31250/1815-8870-2024-20-63-157-182>, <https://www.elibrary.ru/uxsbka>
5. Доброницкая, А.В. (2016). Кино как средство конструирования этнической идентичности. *Молодой ученый*, (27), 803–805. <https://moluch.ru/archive/131/36592/>, <https://www.elibrary.ru/xeoheh>
6. Звегинцева, И.А. (2012). Кино «Terra Incognita». *Вестник ВГИК*, (12–13), 220–229. <https://www.elibrary.ru/pdviah>
7. Звегинцева, И.А. (2017). *Кинематограф Австралии и Новой Зеландии*. Москва: ВГИК.
8. Колесникова, С.М., Колесникова, В.В. (2024). Роль кинематографии в формировании культурной идентичности: История, традиции и ценности. *Ученые записки НовГУ*, (3), 420–430. [https://doi.org/10.34680/2411-7951.2024.3\(54\).420-430](https://doi.org/10.34680/2411-7951.2024.3(54).420-430), <https://www.elibrary.ru/srjrgj>

9. Николаева, О.В. (2011a). Историко-культурные особенности сложения концептуальной картины мира пакеха в Новой Зеландии. *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*, (3–1), 337–343. <https://www.elibrary.ru/ofxuzh>
10. Николаева, О.В. (2011b). Новозеландская картина мира сквозь призму национальной символики: Аксиологический потенциал иконических концептов. *Вестник Иркутского государственного лингвистического университета*, (1), 152–159. <https://www.elibrary.ru/neckxh>
11. Нохрин, И.М. (2013). Понятия раса и нация в общественно-политической жизни Британской империи. *Челябинский гуманитарий*, (3), 103–108. <https://www.elibrary.ru/rpdgwb>
12. Петрухина, Д.В. (2023). Идентичность маори Новой Зеландии: История и современные проблемы. *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 5: История*, (3), 227–246. <https://doi.org/10.31249/hist/2023.03.12>, <https://elibrary.ru/azrtlg>
13. Подшибякина, Т.А., Камара, С. (2024). Постколониальный дискурс: Теория, методология и практика применения (на примере этнополитического сепаратизма в Африке). *Анализ и прогноз. Журнал ИМЭМО РАН*, (3), 38–49. <https://doi.org/10.20542/afij-2024-3-38-49>, <https://www.elibrary.ru/edxbfh>
14. Резникова, К.В. (2013). Значение кинематографа для формирования общероссийской национальной идентичности. *Современные проблемы науки и образования*, (3), 416. <https://elibrary.ru/rropbh>
15. Савельева, Е.Н. (2014). Европейский кинематограф XX в.: Пути утверждения национально-культурной идентичности. *Вестник Томского государственного университета*, (386), 94–98. <https://www.elibrary.ru/sxxazp>
16. Савельева, Е.Н., Буденкова, В.Е. (2017). Кино эпохи коллективизма как зеркало национально-культурной идентичности. *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*, (27), 243–250. <https://doi.org/10.17223/22220836/27/22>, <https://www.elibrary.ru/zvfkvr>
17. Сидоренко, И.Н. (2023). Феномен идентичности и проблема Другого в постколониальных исследованиях. *Вестник самарского государственного технического университета. Серия «Философия»*, 5 (4), 39–44. <https://doi.org/10.17673/vsgtu-phil.2023.4.7>, <https://www.elibrary.ru/zipsom>
18. Смирнов, А.А. (1933). Древний ирландский эпос. В А.А. Смирнов. (Ред.) *Ирландские саги* (13–55). Ленинград, Москва: Academia. https://imwerden.de/pdf/irlandskie_sagi_academia_1933_text.pdf
19. Стефанчук, Л.Г. (2015). *История Новой Зеландии: XX век*. Москва: Институт востоковедения РАН. <https://elibrary.ru/ytqobf>
20. Тлостанова, М.В. (2012). Постколониальная теория, деколониальный выбор и освобождение эстетизиса. *НВ: Культуры и искусства*, (1), 1–64. <https://doi.org/10.7256/2306-1618.2012.1.141>, <https://elibrary.ru/piqdv1>

21. Шнирельман, В.А. (2010). Расизм, этничность и демократия: Национальные модели. *Политическая концептология*, (4), 66–85. <https://elibrary.ru/oftssp>, <https://politconcept.sfedu.ru/2010.4/07.pdf>
22. Туманов, А.И. (2021). Отечественный кинематограф и его значение в формировании национальной идентичности. *Наука. Культура. Общество*, 27 (3), 35–49. <https://doi.org/10.19181/nko.2021.27.3.4>, <https://elibrary.ru/akuovr>
23. Фукуяма, Ф. (2019). *Идентичность: Стремление к признанию и политика неприятия*. Москва: Альпина Паблишер.
24. Хабибуллина, Л.Ф. (2010). Национальный миф в современной английской литературе. *Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета*, (2), 183–187. <https://elibrary.ru/mudsnd>
25. Шкодинский, С.В., Кремер, П., Туманов, А.И. (2019). Значение киноиндустрии в формировании национальной идентичности. *Ценности и смыслы*, (3), 34–46. <https://elibrary.ru/zmggrv>
26. Barnes, A.M., Borell, B., McCreanor, T., Nairn, R., Rankine, J., & Taiapa, K. (2012). Anti-Māori themes in New Zealand journalism—toward alternative practice. *Pacific Journalism Review: Te Koako*, 18 (1), 195–216. <https://doi.org/10.24135/pjr.v18i1.296>
27. Bhabha, H.K. (1990). *Nation and narration*. Routledge.
28. Buick, T.L. (2011). *The treaty of Waitangi: How New Zealand became a British colony*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139109154>
29. Clelland-Stokes, S. (2007). *Representing aboriginality: A post-colonial analysis of the key trends of representing aboriginality in South African, Australian and Aotearoa/New Zealand Film*. Intervention Press.
30. Forster, M. (2019). He Tātai Whenua: Environmental genealogies. *Genealogy*, 3 (3), 42. <https://doi.org/10.3390/genealogy3030042>
31. Hayward, S. (1993). *French national cinema*. Routledge.
32. Huijser, H.J. (2002). *Voices on the margins: The role of New Zealand Cinema in the construction of national and cultural identity* [Doctoral thesis, University of Waikato]. <https://hdl.handle.net/10289/13830> (18.02.2025).
33. King, M. (2003). *The penguin history of New Zealand*. Penguin Books.
34. Kupu Taea: Media and te Tiriti Project, Te Rōpū Whāriki. (2014). *Alternatives to anti-Māori themes in news media*. <https://nwo.org.nz/wp-content/uploads/2018/06/AlternativesA4-booklet.pdf> (10.01.2025).
35. Martens, E. (2012). Maori on the silver screen: The evolution of indigenous feature filmmaking in Aotearoa/New Zealand. *International Journal of Critical Indigenous Studies*, 5 (1), 2–30. <https://ijcis.qut.edu.au/article/download/92/92/92-Article%20Text-88-1-11-20180308.pdf> (10.01.2025).

36. Martens, E., & Povia, D. (2017). How to get away with colour: Colour-blindness and the myth of a postracial America in American television series. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, (13), 117–134. <https://doi.org/10.33178/alpha.13.07>, <https://www.alphavillejournal.com/Issue13/HTML/ArticleMartensPovia.html>
37. Milligan, C. (2015). Sites of exuberance: Barry Barclay and Fourth Cinema, ten years on. *International journal of media and cultural politics*, 11 (3), 347–359. https://doi.org/10.1386/macp.11.3.347_1
38. Pitts, V.T. (2008). *Cross-cultural filmmaking in New Zealand national cinema* [Doctoral thesis, University of Auckland]. <https://hdl.handle.net/2292/5333> (18.01.2025).
39. Poata-Smith, E.T.A. (2013). Emergent identities: The changing contours of indigenous identities in Aotearoa/New Zealand. In M. Harris, B. Carlson & M. Nakata (Eds.), *The politics of identity: Emerging indigeneity* (pp. 26–59). UTS ePRESS. <https://doi.org/10.5130/978-0-9872369-2-0.c>
40. Potter, J., & Wetherell, M. (1998). Social representations, discourse analysis and racism. In U. Flick (Ed.), *The psychology of the social* (pp. 138–155). Cambridge University Press.
41. Pratt, J. (1999). Assimilation, equality, and sovereignty in New Zealand/Aotearoa: Maori and the social welfare and criminal-justice systems. In P. Havemann (Ed.), *Indigenous peoples' rights in Australia, Canada, and New Zealand* (pp. 316–327). Oxford University Press. https://books.google.ru/books?id=mwokAQAAIAAJ&hl=ru&source=gbs_book_other_versions (10.01.2025).
42. Smith, A.D. (2000). Images of the nation: cinema, art and national identity. In M. Hjort & S. Mackenzie (Eds.), *Cinema and nation* (pp. 41–53). London, New York: Routledge. <https://books.google.ru/books?id=q1L80WC5t9IC&lpq=PP1&hl=ru&pq=PP1#v=onepage> (10.01.2025).
43. Smits, K. (2019). Multiculturalism, biculturalism, and national identity in Aotearoa/New Zealand. In R.T. Ashcroft & M. Bevir (Eds.), *Multiculturalism in the British Commonwealth: Comparative perspectives on theory and practice* (pp. 104–124). University of California Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctvr7fcv>
44. Royal, Te A.C. (2012). Page 4: Whenua—the placenta. *Te Ara: The encyclopedia of New Zealand*. <https://teara.govt.nz/en/papatuanuku-the-land/page-4> (10.01.2025).
45. Thornley, D. (2006). Indivisible: Māori-Pākehā hybridity in Aotearoa New Zealand cinema. *International Journal of the Humanities*, 3 (6), 67–75. https://www.academia.edu/3508180/_Indivisible_M%C4%81ori_P%C4%81keh%C4%81_Hybridity_in_Aotearoa_New_Zealand_Cinema_ (10.01.2025).
46. Wilson, J.M. (2011). Re-representing indigeneity: Approaches to history in some recent New Zealand and Australian films. In A. Fox, K. Grant & H. Radner (Eds.), *New Zealand cinema: Interpreting the past* (pp. 197–215). Intellect. <http://nectar.northampton.ac.uk/id/eprint/3690> (10.01.2025).

REFERENCES

1. Anderson, B. (2016). *Voobrazhaemye soobshchestva: Razmyshleniya ob istokakh i rasprostraneni natsionalizma* [Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism] (V.G. Nikolaev, Trans.). Kuchkovo Pole. (In Russ.)
2. Barnes, A.M., Borell, B., McCreanor, T., Nairn, R., Rankine, J., & Taiapa, K. (2012). Anti-Māori themes in New Zealand journalism—toward alternative practice. *Pacific Journalism Review: Te Koako*, 18 (1), 195–216. <https://doi.org/10.24135/pjr.v18i1.296>
3. Bhabha H.K. (2005). DissemiNatsiya: Vremya, povestvovanie i kraya sovremennoy natsii [DissemiNation: Time, narrative, and the margins of the modern nation] (I. Borisova, Trans.). *Siniy Divan*, (6), 68–118. (In Russ.) Retrieved February 5, 2025, from https://intelros.ru/pdf/siniy_divan/2005_06/5.pdf
4. Bhabha, H.K. (1990). *Nation and narration*. Routledge.
5. Buick, T.L. (2011). *The treaty of Waitangi: How New Zealand became a British colony*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139109154>
6. Clelland-Stokes, S. (2007). *Representing aboriginality: A post-colonial analysis of the key trends of representing aboriginality in South African, Australian and Aotearoa/New Zealand Film*. Intervention Press.
7. Dobronitskaya, A.V. (2016). Kino kak sredstvo konstruirovaniya etnicheskoy identichnosti [Cinema as a means of constructing ethnic identity]. *Molodoy Uchenyy*, (27), 803–805. (In Russ.) <https://moluch.ru/archive/131/36592/>, <https://www.elibrary.ru/xeoheh>
8. Forster, M. (2019). He Tātai Whenua: Environmental genealogies. *Genealogy*, 3 (3), 42. <https://doi.org/10.3390/genealogy3030042>
9. Fukuyama, F. (2019). *Identichnost': Stremlenie k priznaniyu i politika nepriyatiya* [The demand for dignity and the politics of resentment]. Alpina Publisher. (In Russ.)
10. Glazkova, S.A. (2024a). Dikhotomiya “svoy—chuzhoj” v sovremennom kinodiskurse: Na primere islandskogo detektivnogo teleseriala “Kapkan” [The own—other dichotomy in contemporary film discourse as exemplified by the Icelandic crime TV series Trapped]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (3), 155–177. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.3-155-177>, <https://www.elibrary.ru/rwvqj>
11. Glazkova, S.A. (2024b). Kino aborigenov dlya aborigenov: Avstraliyskiy igrovoy fil'm “Desyat' lodok” kak fenomen etnicheskogo kino [Aboriginal cinema for aboriginal people: The Australian feature film “Ten Canoes” as a phenomenon of ethnic cinema]. *Antropologicheskij Forum*, (63), 157–182. (In Russ.) <https://doi.org/10.31250/1815-8870-2024-20-63-157-182>, <https://www.elibrary.ru/uxsbka>
12. Hayward, S. (1993). *French national cinema*. Routledge.

13. Huijser, H.J. (2002). *Voices on the margins: The role of New Zealand Cinema in the construction of national and cultural identity* [Doctoral thesis, University of Waikato]. Retrieved February 18, 2025, from <https://hdl.handle.net/10289/13830>
14. Khabibullina, L.F. (2010). Natsional'nyy mif v sovremennoy angliyskoy literature [The national myth in modern English literature]. *Vestnik Tatarskogo Gosudarstvennogo Gumanitarno-Pedagogicheskogo Universiteta*, (2), 183–187. (In Russ.) <https://elibrary.ru/mudsnd>
15. King, M. (2003). *The penguin history of New Zealand*. Penguin Books.
16. Kolesnikova, S.M., & Kolesnikova, VV. (2024). Rol' kinematografii v formirovanii kul'turnoy identichnosti: Istoriya, traditsii i tsennosti [The role of cinematography in the formation of cultural identity: History, traditions and values]. *Uchenye Zapiski NovGU*, (3), 420–430. (In Russ.) [https://doi.org/10.34680/2411-7951.2024.3\(54\).420-430](https://doi.org/10.34680/2411-7951.2024.3(54).420-430), <https://www.elibrary.ru/srjrgj>
17. Kupu Taea: Media and te Tiriti Project, Te Rōpū Whāriki. (2014). *Alternatives to anti-Māori themes in news media*. Retrieved January 10, 2025, from <https://nwo.org.nz/wp-content/uploads/2018/06/AlternativesA4-booklet.pdf>
18. Martens, E. (2012). Maori on the silver screen: The evolution of indigenous feature filmmaking in Aotearoa/New Zealand. *International Journal of Critical Indigenous Studies*, 5 (1), 2–30. Retrieved January 10, 2025, from <https://ijcis.qut.edu.au/article/download/92/92/92-Article%20Text-88-1-11-20180308.pdf>
19. Martens, E., & Povia, D. (2017). How to get away with colour: Colour-blindness and the myth of a postracial America in American television series. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, (13), 117–134. <https://doi.org/10.33178/alpha.13.07>, <https://www.alphavillejournal.com/Issue13/HTML/ArticleMartensPovia.html>
20. Milligan, C. (2015). Sites of exuberance: Barry Barclay and Fourth Cinema, ten years on. *International journal of media and cultural politics*, 11 (3), 347–359. https://doi.org/10.1386/macp.11.3.347_1
21. Nikolaeva, O.V. (2011a). Istoriko-kul'turnye osobennosti slozheniya kontseptual'noy kartiny mira pakekha v Novoy Zelandii [Historical and cultural features of the Pakeha worldview genesis in New Zealand]. *Vestnik Nizhegorodskogo Universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, (3–1), 337–343. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/ofxuzh>
22. Nikolaeva, O.V. (2011b). Novozelandskaya kartina mira skvoz' prizmu natsional'noy simvoliki: Aksiologicheskii potentsial ikonicheskikh kontseptov [The New Zealand worldview via national symbols: The value aspect of iconic concepts]. *Vestnik Irkutskogo Gosudarstvennogo Lingvisticheskogo Universiteta*, (1), 152–159. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/neckxh>
23. Nokhrin, I.M. (2013). Ponyatiya rasa i natsiya v obshchestvenno-politicheskoy zhizni Britanskoy imperii [The Concepts of race and nation in the socio-political life of the British Empire]. *Chelyabinskiiy Gumanitarniy*, (3), 103–108. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/rpdgwb>

24. Petrukhina, D.V. (2023). Identichnost' maori Novoy Zelandii: Istoriya i sovremennye problemy [New Zealand Maori identity: History and contemporary challenges]. *Sotsial'nye i Gumanitarnye Nauki. Otechestvennaya i Zarubezhnaya Literatura. Ser. 5: Istoriya*, (3), 227–246. (In Russ.) <https://doi.org/10.31249/hist/2023.03.12>, <https://elibrary.ru/azrtlg>
25. Pitts, V.T. (2008). *Cross-cultural filmmaking in New Zealand national cinema* [Doctoral thesis, University of Auckland]. Retrieved January 18, 2025, from <https://hdl.handle.net/2292/5333>
26. Poata-Smith, E.T.A. (2013). Emergent identities: The changing contours of indigenous identities in Aotearoa/New Zealand. In M. Harris, B. Carlson & M. Nakata (Eds.), *The politics of identity: Emerging indigeneity* (pp. 26–59). UTS ePRESS. <https://doi.org/10.5130/978-0-9872369-2-0.c>
27. Podshibyakina, T.A., & Camara, S. (2024). Postkolonial'nyy diskurs: Teoriya, metodologiya i praktika primeneniya (na primere etnopoliticheskogo separatizma v Afrike) [Postcolonial discourse: Theory, methodology and practice of application (on the example of ethnopolitical separatism in Africa)]. *Analiz i Prognoz. Zhurnal IMEMO RAN*, (3), 38–49. (In Russ.) <https://doi.org/10.20542/afij-2024-3-38-49>, <https://www.elibrary.ru/edxbfh>
28. Potter, J., & Wetherell, M. (1998). Social representations, discourse analysis and racism. In U. Flick (Ed.), *The psychology of the social* (pp. 138–155). Cambridge University Press.
29. Pratt, J. (1999). Assimilation, equality, and sovereignty in New Zealand/Aotearoa: Maori and the social welfare and criminal-justice systems. In P. Havemann (Ed.), *Indigenous peoples' rights in Australia, Canada, and New Zealand* (pp. 316–327). Oxford University Press. Retrieved January 10, 2025, from https://books.google.ru/books?id=mwokAQAAIAAJ&hl=ru&source=gbs_book_other_versions
30. Reznikova, K.V. (2013). Znachenie kinematografa dlya formirovaniya obshcherossiyskoy natsional'noy identichnosti [Value of the cinema for formation of the Russian national identity]. *Sovremennye Problemy Nauki i Obrazovaniya*, (3), 416. (In Russ.) <https://elibrary.ru/rpopbh>
31. Royal, Te A.C. (2012). Page 4: Whenua—the placenta. *Te Ara: The encyclopedia of New Zealand*. Retrieved January 10, 2025, from <https://teara.govt.nz/en/papatuanuku-the-land/page-4>
32. Savelieva, E.N. (2014). Evropeyskiy kinematograf XX v.: Puti utverzhdeniya natsional'no-kul'turnoy identichnosti [European film of the twentieth century: Ways of promoting national and cultural identity]. *Tomsk State University Journal*, (386), 94–98. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/sxxazp>
33. Savelieva, E.N., & Budenkova, V.E. (2017). Kino epokhi kolektivizma kak zerkalo natsional'no-kul'turnoy identichnosti [Movie-era collectivism as a mirror of national and cultural identity]. *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta—Kulturologiya i Iskusstvovedenie—Tomsk State University Journal of Cultural Studies*

and Art History, (27), 243–250. (In Russ.) <https://doi.org/10.17223/22220836/27/22>, <https://www.elibrary.ru/zvfkvr>

34. Shkodinsky, S.V., Kremer, P., & Tumanov, A.I. (2019). Znachenie kinoindustrii v formirovanii natsional'noy identichnosti [The role of cinema in the formation of national identity]. *Tsennosti i Smysly*, (3), 34–46. (In Russ.) <https://elibrary.ru/zzmgrv>
35. Shnirelman, V.A. (2010). Rasizm, etnichnost' i demokratiya: Natsional'nye modeli [Racism, ethnicity, and democracy: National models political conceptology]. *Politicheskaya Kontseptologiya*, (4), 66–85. (In Russ.) <https://elibrary.ru/oftssp>, <https://politconcept.sfedu.ru/2010.4/07.pdf>
36. Sidorenko, I.N. (2023). Fenomen identichnosti i problema Drugogo v postkolonial'nykh issledovaniyakh [The phenomenon of identity and the problem of the other in postcolonial studies]. *Vestnik samarskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta. Seriya Filosofiya*, 5 (4), 39–44. (In Russ.) <https://doi.org/10.17673/vsgtu-phil.2023.4.7>, <https://www.elibrary.ru/zipsov>
37. Smirnov, A.A. (1933). Drevniy irlandskiy epos [Ancient Irish epics]. In A.A. Smirnov (Ed.), *Irlandskie sagi* [Irish sagas] (pp. 13–55). Academia. (In Russ.) https://imwerden.de/pdf/irlandskie_sagi_academia_1933_text.pdf
38. Smith, A.D. (2000). Images of the nation: cinema, art and national identity. In M. Hjort & S. Mackenzie (Eds.), *Cinema and nation* (pp. 41–53). Routledge. Retrieved January 10, 2025, from <https://books.google.ru/books?id=q1L80WC5t9IC&pg=PP1&hl=ru&pg=PP1#v=onepage>
39. Smits, K. (2019). Multiculturalism, biculturalism, and national identity in Aotearoa/New Zealand. In R.T. Ashcroft & M. Bevir (Eds.), *Multiculturalism in the British Commonwealth: Comparative perspectives on theory and practice* (pp. 104–124). University of California Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctvr7fcv>
40. Stefanchuk, L.G. (2015). *Istoriya Novoy Zelandii: XX vek* [History of New Zealand: 20th century]. Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences. (In Russ.) <https://elibrary.ru/ytqobf>
41. Thornley, D. (2006). Indivisible: Māori-Pākehā hybridity in Aotearoa New Zealand cinema. *International Journal of the Humanities*, 3 (6), 67–75. Retrieved January 10, 2025, from https://www.academia.edu/3508180/_Indivisible_M%C4%81ori_P%C4%81keh%C4%81_Hybridity_in_Aotearoa_New_Zealand_Cinema_
42. Tlostanova, M.V. (2012). Postkolonial'naya teoriya, dekolonial'nyy vybor i osvobozhdenie estezisa [Postcolonial Theory, Decolonial Choice, and the Liberation of Aesthesis]. *NB: Kul'tury i Iskusstva*, (1), 1–64. (In Russ.) <https://doi.org/10.7256/2306-1618.2012.1.141>, <https://elibrary.ru/piqdv1>
43. Tumanov, A.I. (2021). Otechestvennyy kinematograf i ego znachenie v formirovanii natsional'noy identichnosti [Role of national cinema in the formation of national

- identity]. *Nauka. Kul'tura. Obshchestvo*, 27 (3), 35–49. (In Russ.) <https://doi.org/10.19181/nko.2021.27.3.4>, <https://elibrary.ru/akuovr>
44. Wilson, J.M. (2011). Re-representing indigeneity: Approaches to history in some recent New Zealand and Australian films. In A. Fox, K. Grant & H. Radner (Eds.), *New Zealand cinema: Interpreting the past* (pp. 197–215). Intellect. Retrieved January 10, 2025, from <http://nectar.northampton.ac.uk/id/eprint/3690>
45. Zvegintseva, I.A. (2012). Kino “Terra Incognita” [“Terra incognita” cinema]. *Vestnik VGIK*, (12–13), 220–229. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/pdviah>
46. Zvegintseva, I.A. (2017). *Kinematograf Avstralii i Novoy Zelandii* [Cinema of Australia and New Zealand]. VGIK Publisher. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

СВЕТЛАНА АЛЕКСЕЕВНА ГЛАЗКОВА

кандидат социологических наук,
доцент кафедры медиакоммуникационных технологий,
Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения,
191119, Россия, Санкт-Петербург, ул. Правды, д. 13

ResearcherID: F-8276-2015

ORCID: 0000-0002-1503-9149

e-mail: svetlagl@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

SVETLANA A. GLAZKOVA

Cand. Sci. (Sociology),
Assistant Professor at the Department of Media
and Communication Technologies,
Saint Petersburg State Institute of Film and Television,
13, Pravdy, Saint Petersburg 191119, Russia

ResearcherID: F-8276-2015

ORCID: 0000-0002-1503-9149

e-mail: svetlagl@mail.ru

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ
ОБРАЗА ГЕРОЯ
НА ЭКРАНЕ**

**SCREEN IMAGE
OF A HERO**

УДК 791.4 + 008

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.4-87-127

EDN: FZXFTU

Статья получена 12.09.2025, отредактирована 26.11.2025, принята 27.12.2025

ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА САЛЬНИКОВА

Государственный институт искусствознания
125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ResearcherID: AAS-2122-2020

ORCID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru

Для цитирования

Сальникова Е.В. Фильм «Мисс Менд» (1926): Этические и эстетические параметры персонажа в авантюрном действии // Наука телевидения. 2025. 21 (4). С. 87–127. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.4-87-127. EDN: FZXFTU

Фильм «Мисс Менд» (1926): Этические и эстетические параметры персонажа в авантюрном действии

Аннотация. Статья посвящена фильму «Мисс Менд», экранизации авантюрно-фантастического романа Мариэтты Шагинян «Месс Менд» (1923), написанному во многом под влиянием идеи Н. Бухарина о создании советского авантюрного романа, альтернативного буржуазному. Романное повествование и герои Мариэтты Шагинян сопоставляются с построением фильма и композицией действующих лиц. Делаются выводы о существенной трансформации принципов авторской игры, а также картины мира и композиции персонажей, об упразднении образов коллективности, уходе в тень образов пролетариата и усилении индивидуалистического паттерна действий персонажей. В центре внимания статьи — вопрос о степени соответствия фильма советской идеологии и наличии в нем содержательных аспектов, идущих вразрез с идеями революции, классовой борьбы, коллективизма и пр. Отмечается расхождение оценок фильма широкими зрительскими массами

Published by
Наука
телевидения



и критикой 1920-х. Делается обзор ряда современных исследований, обращающихся к фильму и авантюрному жанру в его советской интерпретации. Подробно анализируется соотношение авантюрных и мелодраматических элементов в построении образов положительных и отрицательных героев, а также роль комедийности, эксцентрики и мотивов, особенно актуальных для эпохи начала XX века. Подробно рассматриваются оригинальные образы фильма — Барнет, Фогель, Гопкинс, малыш Джон, беспризорник, американский полицейский. Фиксируется чрезвычайно сильное предвидение специфики фашизма в образе Чиче, а также высокая интертекстуальная плотность фильма, созвучия и отсылки ко многим лентам отечественного и зарубежного кино. Анализируются мелодраматизация «гамлетического» комплекса образа Артура Сторна, модернизация сказочного мотива отравленного яблока, слияние традиционной жанровости и актуальных современных элементов картины мира. Выявляются черты героев, соответствующие советской идеологии. Делаются выводы о переплетении в фильме советских смысловых акцентов и общечеловеческих, гуманистических представлений о человеке, что выводит картину за пределы советского идеологического дискурса и позволяет принимать ее рецепиентам с различными идеологическими воззрениями.

Ключевые слова: советское кино, авантюрный фильм, персонаж, американцы, советский человек, «красный Пинкертон», эмоции, система ценностей, мимика, жестикация, паттерны поведения, фашизм, капитализм, ребенок, беспризорник, комизм, гипноз

Благодарности. Исследование выполнено при поддержке гранта РФФИ для малых научных групп № 24-28-01484 «Антропологические идеалы в приключенческих фильмах отечественного немого кинематографа 1910–1920 годов».

EKATERINA V. SALNIKOVA

State Institute for Art Studies
5, Kozitsky per., Moscow 125009, Russia

ResearcherID: AAS-2122-2020

ORCID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru

For citation

Salnikova, E.V. (2025). Ethics and aesthetics of character in adventure: The case of *Miss Mend*. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (4), 87–127. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.4-87-127>, <https://elibrary.ru/FZXFTU>

Ethics and aesthetics of character in adventure: The case of *Miss Mend*

Abstract. This article examines the 1926 film *Miss Mend*, an adaptation of Marietta Shaginian's adventurous fantasy novel *Mess Mend* (1923). The novel itself was conceived under the influence of Nikolai Bukharin's call for a Soviet adventure novel to rival its bourgeois counterparts. The study compares Shaginian's narrative and characters with the film's construction and character composition, concluding that the adaptation significantly transforms the author's original principles. Key transformations include a shift in worldview and character composition: images of collectivity are abolished, representations of the proletariat recede, and an individualistic pattern of action is heightened. The central question concerns the film's conformity to Soviet ideology and the presence of elements that contradict revolutionary ideals, class struggle, and collectivism. The article notes a divergence between the film's popular reception and the criticism it received in the 1920s, and provides an overview of contemporary studies addressing the film and the Soviet adventure genre. A detailed analysis explores the interplay of adventurous and melodramatic elements in the construction of positive and negative characters, alongside the roles of

comedy, eccentricity, and motifs pertinent to the early twentieth century. The study closely examines the film's original character types—Barnet, Fogel, Hopkins, baby John, the street urchin, the American policeman—and highlights the remarkable foresight of fascism's specifics in the character of Chiche. It also addresses the film's high intertextual density, noting its resonances with numerous domestic and foreign films. Further analysis covers the melodramatization of the "Hamlet complex" in Arthur Stern's image, the modernization of the fairy-tale poisoned apple motif, and the fusion of traditional genre elements with a contemporary worldview. While identifying character traits that align with Soviet ideology, the article concludes that the film intertwines Soviet semantic accents with universal, humanistic conceptions of personhood. This synthesis ultimately moves the picture beyond strict Soviet ideological discourse, making it accessible to audiences with diverse ideological views.

Keywords: Soviet cinema, adventure film, character, "red Pinkerton," Americans, Soviet man, emotions, value system, facial expressions, gestures, behavioral patterns, fascism, capitalism, child, street urchin, comedy, hypnosis

Acknowledgments. This study was supported by a grant from the Russian Science Foundation for small research groups, No. 24-28-01484, *Anthropological Ideals in Adventure Films of Russian Silent Cinema of the 1910s–1920s*.

ВВЕДЕНИЕ

Современный авторитетный историк отечественного кино В.И. Фомин так определяет специфику отечественного авантюрного фильма: «Если сравнить наши лучшие... приключенческие ленты с типологически близкими фильмами забугорного происхождения, то сразу станет заметно, что у нас на этом поприще не только те же гэги, острая интрига, тот же "экшн" и общепринятые приемы сюжетной "слезоточивости", но, прежде всего, нестандартные, остро поданные характеры и очень часто — особо повышенная, совершенно необязательная для данного жанра, а, может быть, и даже противопоказанная ему повышенная психологически нагрузка, не по потребностям жанра тонкая эмоциональная гамма» (Фомин, 2025, с. 78–79).

В советские годы киновед В.С. Колодяжная, сохраняя длительный исследовательский интерес к отечественному приключенческому фильму,

также называла в качестве важнейших его достоинств именно глубокую проработку характеров и незаурядный гуманистический потенциал (Колодяжная, 1958, с. 10).

Тем не менее долгое время художественное своеобразие и антропологическая содержательность советского авантюрного фильма (как и жанрового кино в целом) недооценивались в критической и киноведческой среде, что в разные годы признавалось некоторыми исследователями (Вартанов, 1996, с. 94), (Фомин, 1980, с. 34).

В настоящий период российская культурология и искусствоведение углубленно исследует популярное искусство. А в самом российском кино происходит активизация развития авантюрного жанра как в формате кинофильма, так и сериала. Отечественная киноиндустрия заинтересована в повышении художественного уровня собственной продукции, адресованной широкой аудитории, и в успешном ее продвижении. В данном культурном контексте представляется высоко **актуальным** анализ творческих достижений советского авантюрного фильма, подробное изучение наиболее значимых и успешных картин раннего периода — послереволюционных 20-х годов. Тогда имела широкое хождение высказанная Николаем Бухариным в 1922 году на V съезде комсомола и опубликованная впоследствии идея о необходимости создания «красного Пинкертона», т. е. советского аналога зарубежных буржуазных детективных и авантюрных историй (Бухарин, 1925, с. 71–72). По точной формулировке Бориса Дралюка, «Красный Пинкертон — это жизненно важное “недостающее звено” между до- и послереволюционной популярной литературой» (Dralyuk, 2012, p. 6), и, добавим от себя, между дореволюционным и послереволюционным кинематографом.

Данная статья сосредоточивается на «человеческом мире» одной из ярких авантюрных лент 20-х «Мисс Менд», снятой в 1926 году Федором Оцепом и Борисом Барнетом на студии «Межрабпом-Русь» и явившейся трехсерийной экранизацией романа «Месс-Менд, или Янки в Петрограде» (1923) Мариэтты Шагинян, откликнувшейся своим авантюрно-фантастическим произведением на призыв Бухарина.

Само по себе стремление Шагинян и других авторов создавать «коммунистическую» версию авантюрного и детективного жанра не делало их искусство полностью советским по сути. Каждое произведение того времени обладало своей степенью соответствия «прогрессивному» советскому мировоззрению и спецификой отклонений от него. Наша **цель** — выявление степени этого соответствия и несоответствия в «Мисс Менд», для чего необходима конкретизация содержательных посылов фильма как художественного высказывания.

Подходы, методы и направленность исследования

Для достижения обозначенных целей исследования — выявления соотношения утверждаемой фильмом системы этико-эстетических ценностей с идеологической повесткой своего времени — мы ставим вспомогательные, или предварительные, задачи:

— представить спектр критических высказываний о «Мисс Менд» в прессе 20-х годов, проанализировать восприятие фильма и характер основных претензий;

— провести обзор обращений к фильму «Мисс Менд» в современной науке и критике и проанализировать смену ракурса восприятия картины.

Предполагаем наличие различий, во-первых, восприятия фильма в постреволюционные годы и в нынешний период, а во-вторых, различий в способности реципиента (в том числе профессионального) улавливать паттерн этико-эстетических ценностей фильма и в потребности фокусироваться на данном смысловом аспекте с учетом множества подробностей художественного высказывания.

Главными же **задачами** являются:

— зафиксировать наиболее значимые различия романа Мариэтты Шагинян и фильма «Мисс Менд» в понимании антропологических идеалов и в каждом из двух произведений определить степень его «советскости»;

— выявить особенности образов общества Америки и Страны Советов, оттенки отношения к этим странам в романе и фильме;

— подробно проанализировать антропологические аспекты приключенческого фильма «Мисс Менд», образы ключевых персонажей, экранную интерпретацию поведенческих паттернов, чувств и эмоций;

— сопоставить полученные данные с гуманистическими идеалами и с идеологическими запросами времени выпуска картины в широкий прокат.

Для воплощения названных выше задач необходимо сочетание искусствоведческих и культурологических подходов, что позволит рассматривать фильм в историко-культурном контексте и делать умозаключения о смысловых посылах фильма с опорой на конкретику экранных решений.

Один из наших исследовательских вопросов — действительно ли из экранной версии романа Мариэтты Шагинян были полностью вытравлены смыслы, отвечавшие советской идеологии? Нашей **гипотезой** является наличие в картине Оцепа и Барнета более сложной конфигурации смысловых акцентов, как расходящихся с революционной идеологией, так

и соответствующих ей. Сопоставляя фильм с романом и анализируя эстетику фильма, мы сфокусируемся на образах действующих лиц, высвечивая «человеческое наполнение» авантюрного сюжета и осмысливая соотношение гуманистических ценностей с советскими идеологическими посылами.

РЕЦЕПЦИЯ ФИЛЬМА В 20-Е ГОДЫ: СПЕКТР ОТТЕНКОВ

Продукция студии «Межрабпом-Русь» пользовалась огромным успехом у широкого зрителя, в том числе потому, что, по словам киноведа Ней Зоркой, «на “Межрабпومه” от старых времен сохранилось и преобладало “протазановское” начало: доскональное знание секретов успеха у публики, уверенное, высшей пробы, киноремесло. (...) Можно было бы составить целый “интертекстуальный” реестр заимствований, парафраз, почти цитат, чуть смягченных и перенесенных из Эйзенштейна и других лидеров революционного кино-экстремизма» (Зоркая, 2000) в новые фильмы, выпускаемые студией. В прокате картина «Мисс Менд» собрала 3,1 миллиона рублей (Youngblood, 1992, p. 173). Но стремление к коммерческой выгоде переставало играть важную роль в модерации кинопроцесса и уступало место идеологическому воздействию. Так, Осип Брик призывал «вывести кино из графы “развлечения” в графу “культурная потребность”... отказаться от всех развлекательных кино-картинок» (Брик, 1926, с. 2).

Закономерно, что «Мисс Менд», вполне соответствующий ругательно-му определению «развлекательная кино-картинка», не был положительно оценен профессиональной критикой 20-х. «Кино-Неделя» в статье под названием «Лакированное варварство или “Мисс, выдьте на минутку!”» разнесла фильм Оцепа и Барнета в клочья:

Задание. Взять революционную романтику «Месс-Менд» и вытравить из нее революционную же романтику. Зачем «Месс»? Существует только очаровательная мисс, «папиросница от Моссель»... то бишь машинистка на ужасно-капиталистическом заводе, окруженная ужасно-милыми тремя шелопаями-репортерами, четвертым влюбленным ужасно-благородным юношей и злодеями ужасно-непонятными...

Из остроумного романа Мариэтты Шагинян (Джим Доллар) вытравлен весь смысл, оставлена только механическая канва приключенчества, драк, убийств, — словом, получилась уголовщина плюс хулиганство, разбавленные (в надписях) «революционным» комментарием.

...Полтора часа силишься найти хоть какую-нибудь идею, мысль в «Мисс-Менд». Тщетно. Пустое место. Неужели не будет суда и приговора над картиной:

Совершенно беспринципной,

Агитирующей за мордобой и хулиганство,

Фальшивящей в каждом слове, сказанном ею о революции и пролетариате.

(Хрисанф, 1926, с. 3)

Приведенный фрагмент критической статьи созвучен реакциям советской прессы на более раннюю авантюрно-фантастическую картину «Аэлита» (1924) Якова Протазанова, экранизацию одноименного романа А.Н. Толстого: «вместо больших, идеологически выдержанных, Советских картин, мы видим в большинстве случаев наскоро сработанную дребедень, мещански-узколобую, слегка задрапированную в красные лоскутки» (Сыркин, 1924, № 37, с. 3).

О фильме Оцепа и Барнета отрицательно высказались и в других периодических изданиях середины 20-х (Боканча, 2021, с. 109). «Третья серия “Мисс Менд” оказалась значительно лучше первых двух. Правда, она так же бессвязна, так же нелепа, но в ней есть много комедийного: беспризорник, которого прекрасно играет Таня Мухина, Ильинский, Фогель, надписи (значительно улучшенные). Плохи те места, где начинается детектив “всерьез”, — писал в обзоре премьер критик журнала «Наш зритель» (Виленский, 1926, с. 17). Ему вторил Николай Лухманов, расценивая «Мисс Менд» как очередную неудачу воплощения приключенческого жанра и связывая это с недостатками сумбурного сценария, «безудержной “изобретательностью” режиссера, с выдумкой самоцельных трюков», слишком частыми переменами локаций, за которыми трудно уследить (Лухманов, 1926, с. 14). «Здравый учет границ между фантастикой и реализмом, использование больших (в представлении героя и зрителя) полотен экономической и бытовой жизни, приведение сюжета фильма к наибольшей логичности, к сохранению фабулы в сознании зрителя, — вот те пути, которые могли бы обеспечить успех и должное качество советской приключенческой фильме» (Лухманов, 1926, с. 14).

Очевидно, что претензии к «Мисс Менд» типичны для эпохи постепенного усиления идеологизации кинематографа. Однако это, как нам представляется, не единственная причина неприятия фильма. Из приведенных выдержек следует, что критику раздражало не только преобладание жанровых приемов и клише над революционной тематикой. Не улавливалась логика развития нарратива и, возможно, плохо усваивалась суть поступков персонажей, теряющаяся в интенсивном внешнем действии

и пиршестве игровых приемов. Показательно, что, несмотря на высокие кассовые сборы, пресса отмечала неоднозначность рецепции фильма именно в рабочих клубах: «Начало картины идет под “аккомпанемент” смеха и одобрительных возгласов. Но под конец зрители несколько расхолаживаются. Слишком много путанных завязок. Слишком много мудрено-остроумных надписей. Только появление Ильинского неизменно встречается шумным смехом», — писала ленинградская газета «Кино» (Борисов, 1927, с. 3).

На наш взгляд, общее впечатление избыточной сложности и хаотичности экранного действия рождалось в некоторой степени из неподготовленности рабочей (а не нэповской) аудитории к восприятию многофигурного экранного действия, динамичного сюжета и пространного текста интертитров, которые, судя по приведенным выше статьям, с трудом усваивались даже профессиональными журналистами. Последние не признавали еще и самоценность жанровых традиций, отторгали развлекательную функцию кино. В результате немалые жанровые достоинства «Мисс Менд» оказывались в числе недостатков, отвлекающих от содержательной стороны картины. Быть может поэтому, не в последнюю очередь, критика 20-х не считывала и те аспекты фильма Оцера и Барнета, которые вполне отвечали советской идеологии.

ФИЛЬМ ОЦЕРА И БАРНЕТА В ЗЕРКАЛЕ СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

В позднесоветские годы картина «Мисс Менд» рассматривалась как первый шаг в кинематографической карьере режиссера и актера Бориса Барнета (Кулешов, Хохлова, 1975; Кушниров, 1977; Марголит, 1993). В современном масштабном издании «Первый век нашего кино...» фильм «Мисс Менд» лишь бегло упоминается в связи с актерскими портретами некоторых исполнителей, прежде всего Игоря Ильинского (Разлогов, 2006, с. 233) и Владимира Фогеля (Разлогов, 2006, с. 223). Развернутого исследования названного фильма (на фоне анализа многих прочих картин) данный киноведческий труд не содержит. Нея Зоркая обходит вниманием фильм и в своем масштабном труде по истории отечественного кино (Зоркая, 2005), и в уже цитированной статье в «Киноведческих записках», посвященной Барнету (Зоркая, 2000), считая эту работу малоудачной.

Общая направленность нашего исследования созвучна ряду более современных отечественных и зарубежных работ, посвященных различным персонам и историческим периодам советского кино и не содержащих

оттенка пренебрежения к авантюрному жанру. В частности, мы имеем в виду монографию Д. Янгблада «Фильмы в массы: популярное кино и советское общество в 20-е годы» (Youngblood, 1992), исследование Б. Боймерс (Beumers, 2015; Beumers, 2016), Бориса Дралюка «Западный криминальный жанр идет на Восток: Русская пинкертоновская мания 1907–1934» (Dralyuk, 2012), Сергея Лаврентьева «Красный вестерн» (Лаврентьев, 2009), коллективную монографию «Советский экспрессионизм: От Калигари до Сталина» (Ковалов, Марголит, Киреева, 2019). Исследования последних лет продвигаются к научной реабилитации многих ранее недооцененных фильмов советской эры, обновляя взгляд и на советское авантюрное кино.

В коллективной монографии «От Калигари до Сталина...» в статье М.П. Киреевой фильм Оцепа и Барнета рассматривается под углом зрения экспрессионизма в отечественном кино, что связано с наличием в фильме отдельных образов и мотивов, близких эстетике экспрессионизма (Киреева, 2019). Однако фильм в целом не вписывается ни в это, ни в какое-либо иное стилистическое направление и нуждается в более разностороннем исследовании.

Александр Прохоров в небольшом эссе также отмечает близость отдельных персонажей «Мисс Менд», в частности злодея Чиче, к образам немецкого кино эпохи экспрессионизма, что, однако, не отрицает наличия сюжетной модели, которая будет варьироваться на протяжении всего советского периода: «злодеи-капиталисты пытаются погубить СССР, делая вид, что оказывают помощь советскому народу» (Prokhorov et al., 2015, p. 67–68).

Напротив, Марина Левитина концентрируется на отсылках к американскому кино в «Мисс Менд» (Levitina, 2015, p. 95–97). В качестве существенного эстетического аспекта автор отмечает использование режиссерами американских приемов и общее созвучие с американскими приключенческими фильмами начала века: «сцены погонь, трюки, а также нарастающий динамизм и уменьшающаяся продолжительность отдельных кадров ближе к концу каждой части, особенно части III. Кажется, что все проносится мимо объектива камеры с огромной скоростью — автомобили, поезда, корабли и лодки. Люди бегают, прыгают и лазают по канатам. В особо важных сценах продолжительность кадра уменьшается, чтобы усилить эмоциональное воздействие на зрителя» (Levitina, 2015, p. 95). Сцена с рыцарскими доспехами в особняке Чиче напоминает, по мнению исследователя, некоторые решения в популярном американском сериале «Железный коготь» (*The Iron Claw*, 1916, режиссеры Джордж Зейтс и Эдвард Жозе) с Перл Уайт в главной роли (Levitina, 2015, p. 96).

Автор подчеркивает, что в кадре замечательно «работают» достоинства атлетической фигуры Барнета. Это делает его героя соответствующим

представлениям американского кино о положительном герое, которого, как правило, играли хорошо тренированные, физически привлекательные актеры. Но вместе с тем атлетизм Барнета, в особенности в той сцене, где он показан с обнаженным торсом, делал его похожим на множество плакатных и фотографических образов рабочих, которых часто изображали обнаженными до пояса (Levitina, 2015, p. 97). Добавим от себя, что данный архетипический образ, эффектно подавая пластику мускулатуры рабочего человека, символизировал не только его физическую силу, но и способность радикально изменить свою судьбу, жизнь государства и всей земли (широко тиражируемые мотивы разрывания цепей, кования молота и пр.) Таким образом, М. Левитина обнаруживает двойную символизацию в образе персонажа. Можно «прочитать» Бориса Барнета в роли репортера Барнета и как типичного молодого американца, и как идеального пролетария. Тот же эффект видится и в образе Вивиан Менд. Высоко динамичная Наталья Глан, исполняющая роль Вивиан Менд и участвующая во множестве сцен с погонями, преследованиями, сложным авантурным действием в кадре, сравнивается с героинями Перл Уайт, одной из «королев» американской сериальной индустрии. Вместе с тем именно активность, независимость и готовность бороться за справедливость наравне с мужчинами делали героиню фильма похожей на «новую советскую женщину» (Levitina, 2015, p. 96).

Левитина подчеркивает, что все главные герои фильма — американцы, причем показанные как положительные персонажи. Так что собирательный образ демократических слоев американского общества заряжен в фильме позитивной энергией. А образы технологий и американской популярной культуры в «Мисс Менд» амбивалентны, могут играть как положительную, так и отрицательную роль в зависимости от поворотов авантурного сюжета (Levitina, 2015, p. 95). Эти наблюдения представляются высоко значимыми, фиксирующими отсутствие у советских кинематографистов 20-х внутренней конфронтации в отношении к Америке и американской культуре.

Автор постоянно обновляемого биографического словаря кино Д. Томсон дает восторженный отзыв о фильме. А начинает статью с фокусировки на англо-саксонских корнях Бориса Барнета, происходившего из семьи англичанина Томаса Барнета, имевшего свою типографию на окраине Москвы. «Это раскованный по своей эстетике приключенческий фильм с мотивами мировых заговоров. Действительно, он показывает суровый, опасный мир, но абсолютно свободен от мрачности в духе Фрица Ланга. Герои Барнета и Оцепа — настоящие американцы в своем оптимизме и энергии. Они любят переодеваться, любят нервных храбрых девушек, ... кулачные бои, погони,

... море и то, как на нем играет свет. “Мисс Менд” — это... настоящий боевик, и я могу только сказать, что, когда я наконец увидел его (в возрасте шестидесяти восьми лет), это было откровением» (Thomson, 2014, p. 64).

В сравнительно недавней статье Александра Боканчи в «Искусстве кино», посвященной фильму, отмечается актуальность для 20-х мотива страха перед бактериологическим оружием и созвучие некоторых сцен зарубежному изобразительному искусству и кино: «Происходящее на экране в “Мисс Менд” если и произвольно цитирует “Штурмовую группу в газовом облаке” из серии “Война” (1924) Отто Дикса, скорее похоже на признание в уважении к американскому и европейскому кинематографу, никак не на серое пожелание войны или унылый розыск врагов. (...) Это кинематограф, прямо вышедший из “Фантомасов”, из “Вампиров” Луи Фейада: ему гораздо интереснее описывать городские пространства..., чем сталкивать идеологии» (Боканча, 2021, с. 112). Боканча также отмечает высокую метатекстовость фильма (Боканча, 2021, с. 109).

Современные исследователи видят и убедительно аргументируют советскую специфику ключевых действующих лиц, но отмечают и двойственность многих образов, близость эстетике и отдельным мотивам американского и западноевропейского кино и изобразительного искусства. Это лишний раз подтверждает внутреннюю многомерность и противоречивость картины мира трехсерийной картины Федора Оцепа и Бориса Барнета. Как мы видим, рецепция фильма «Мисс Менд» современными критиками и киноведами сочетает эмоциональную живость, повышенный интерес к содержательным мотивам фильма и признание значимости их художественных решений. Вероятно, новый взгляд обусловлен не только отсутствием идеологической ангажированности, но и современными возможностями многократного просмотра экранного произведения, а также признанием культурной ценности раннего советского кинематографа как части мирового кинопроцесса немого периода.

КАРИНА МИРА В РОМАНЕ «МЕСС МЕНД»

Мариэтта Шагинян выносила в название романа пароль разветвленной и могущественной подпольной международной организации рабочих с центром в США. «Месс Менд» — звучит многократно в самых разных ситуациях. Буквы ММ образуют знак подполья, которым помечены специально

сделанные или переделанные для нужд организации вещи и пространства со скрытыми отделениями, неучтенными пустотами, переходами, одним словом, потенциальными тайниками и возможностями коммуникации.

Члены американской рабочей организации многочисленны, вездесущи, обладают тайными ходами и средствами связи, буквально проходят сквозь стены, асфальт и воду, шлют зашифрованные и незашифрованные донесения и быстро реагируют на любые непредвиденные обстоятельства. Месс Менд — знак, открывающий мир тотальной консолидации зарубежных борцов за справедливость, их деятельное сопротивление капиталистической эксплуатации и агрессии. Месс Менд в романе — символ зарубежных друзей советской республики, Ленина, советского народа.

Важный контраст в романе составляла обрисовка не только идеологических позиций, но и противопоставление здоровых людей и вырожденцев. Дружеский лагерь состоит из здоровых (а это все, кто может оценить преимущества СССР). Враждебный лагерь включает злодеев и вырожденцев, обреченных на деградацию и вымирание. Ими являются алчные богачи, совершенно недееспособные аристократы, рвущиеся к власти и капиталам фашисты. Последние имеют свою могущественную организацию. Но силы международного пролетарского подполья Месс Менд все-таки ее превосходят.

Все персонажи романа так или иначе тяготеют к одной из двух организаций, к одной из двух идеологических систем. Одиночки осуществляют свой выбор, на чьей они стороне.

Главная героиня романа — Вивиан Ортон, дочь давно умершего капитана, вдова которого стала возлюбленной американского миллионера Иереми Рокфеллера и была убита его недругами. После этого миллионер исчез и считался погибшим от рук большевиков. Вивиан пытается вести личное расследование. На нее совершают покушение.

Активисты тайной международной пролетарской организации спасают мисс Ортон, и тогда она продолжает действовать по их плану, вместе с множеством союзников и помощников. Автор ясно дает понять, что Вивиан, при всей сообразительности, в одиночку не смогла бы справиться со сложной и опасной ситуацией.

Сын американского миллионера Артур Рокфеллер поначалу исполняет волю фашистов. Однако общение с мисс Ортон переворачивает личную систему ценностей молодого человека. Еще сильнее воздействует на Артура знакомство с устройством общества Страны Советов, куда он прибывает. Из пособника фашистов и женоненавистника Артур превращается в союзника Страны Советов и возлюбленного Вивиан.

В романе нарисована утопическая картина высоко технологичной, изобилующей грандиозными достижениями, советской цивилизации.

План фашистов по взрыву бомбы во время высокого правительственного собрания в Ленинграде, на котором присутствует сам Ленин, проваливается.

Линия международной рабочей организации и союз с ней героини, как и картина фантастической цивилизации Страны Советов, вполне соответствуют идеям консолидации трудящихся всех стран, мировой революции и мечте о построении коммунизма.

Но был ли роман «Месс-Менд» безупречно революционным и пролетарским во всех своих сюжетных линиях? Отнюдь нет.

Параллельно с деятельностью рабочего подполья в производстве прослеживались авантурные действия пропавшего миллионера Иеремии Рокфеллера. Обнаружилось, что это высоко дееспособная инициативная личность, тоже ушедшая в своего рода подполье. В облики скромного адвоката Труска американский миллионер вел тайное сопротивление действиям фашистов. А его помощниками оказывались умные животные, что придавало всей сюжетной линии некоторую эксцентричность и сказочность.

Миллионер был показан врагом не пролетариата, а фашистской организации. Как авантурный герой, способный действовать тайно и в одиночку, он вызывал симпатии. Восстановление добрых отношений с Артуром и симпатия к Вивиан Ортон должны были окончательно закрепить у аудитории благоприятные впечатления о крупном капиталисте.

Постепенное превращение миллионера Рокфеллера и его сына в друзей СССР и положительных авантурных героев — не слишком ли смелый поворот для советского авантюрно-фантастического романа? Смелый, но и закономерный, в духе 1920-х, эпохи поиска возможностей культурного сотрудничества с США.

Таким образом, уже в романе существует некоторая двойственность позиций автора. В делении мира на два лагеря, в воспевании Страны Советов, подчеркивании роли рабочего класса, коллектива, организации — «красность» пинкертоновского начала у Шагинян. Но классовый принцип не всегда руководит распределением симпатий и антипатий автора. Для Иеремии и Артура Рокфеллеров автор делает исключение. В интересе к этической неоднозначности человека, в несводимости персонажа к классовой принадлежности Мариэтта Шагинян выходит за пределы идеологической повестки и работает в дореволюционных традициях авантюрного жанра.

Джим Доллар не нужен. Барнет, Фогель и другие

Режиссеры фильма Федор Оцеп и Борис Барнет сохранили приключенческую атмосферу произведения Мариэтты Шагинян, эйфорию неистощимой энергии действия, сплошь состоящего из экстраординарных событий, и общий политический настрой — против капитализма, классовой эксплуатации, против фашизма, и, конечно же, за Страну Советов.

Вместе с тем невозможно было передать авторские интонации повествования, в которых сочувственно-лирическое, сатирическое, юмористическое и ироническое постоянно перетекают друг в друга, создавая эффект вездесущего присутствия живого и забавного рассказчика — Джима Доллара, под псевдонимом которого выступила советская писательница. При этом создавался двойственный эффект: события романа приближались к читателю благодаря подаче автором-американцем, но описывались с изрядной долей эмоционального отстранения. Это должно было сместить акцент с эмоционального сопереживания героям на более рациональное, интеллектуальное восприятие, увлеченное слежение за авторской логикой и развитием запутанных событийных линий.

Джим Доллар в экранизации отсутствует. Тем не менее авторы фильма не отказались от мистификации и игры. В действие вводятся новые лица: американские газетные репортеры по имени Барнет и Фогель¹, роли которых исполняют советские кинематографисты — режиссер фильма Борис Барнет и актер Владимир Фогель. Барнет в кадре боксирует, тем самым обыгрываются профессиональные занятия Бориса Барнета боксом и преподавание этого спорта (Барнет, 1946), а также популярность бокса в Америке. Создается двойственность серьезной-несерьезной картины американской действительности, что подчеркивают интертитры, представляющие персонажей и актеров. Американская жизнь в кадре обретает условно-игровой оттенок при всей колоритности ее капиталистической специфики. Барнет и Фогель как бы совмещают в себе функции персонажей-американцев и советских модераторов экранной реальности². Усиливает эффект игровой Америки и «чаплинизированная» манера игры Игоря Ильинского в роли клерка Гопкинса.

Косвенно эстетическая маргинальность персонажей работает на ощущение внутреннего единства мира. Этому способствуют игровые отсылки к советской киноотрасли: активные ее практики предстают в образах самих

¹ Впрочем, по мнению М. Левитиной, Фогель в фильме скорее похож на тонкого европейского интеллектуала, хотя и с вечной американской улыбкой (Levitina, 2015, p. 96).

² Данный прием повторяет ход Льва Кулешова в «Луче смерти» (1925), где инженера Подобеда играл актер Порфирий Подобед.

себя, но при этом могут «прочитываться» как молодые американские журналисты или «абстрактные европейцы» — в силу того, что представитель советского кино не несет на себе специфического клейма «советскости», но является таким же современным человеком, как и обитатель любого другого государства и даже континента. В самостоятельном создании образов положительных героев авторы фильма явно стремятся к универсальности, а не к эмблематичной узнаваемости граждан капиталистического или социалистического государства.

ПАРОЛЬ НЕ НУЖЕН. ТРАНСФОРМАЦИИ НАРРАТИВА И ЦЕНТРАЛЬНОЙ ГЕРОИНИ

Множество лиц романа в процессе переделки исчезли. Это неизбежное преобразование при экранизации большого литературного произведения в любую эпоху³. Тем не менее «чисто технические» изменения состава действующих лиц могут приводить к более или менее существенным содержательным изменениям. Селекция персонажей в ходе экранизации — творческий выбор, влияющий на смысловое целое фильма. Каков же выбор Федора Оцепа и Бориса Барнета? Кого из действующих лиц Мариэтты Шагинян они оставляют, а кого вычеркивают из сюжета? Привносятся ли новые персонажи (помимо Барнета и Фогеля), как они подаются и как все это влияет на суть всей авантюрно-фантастической истории?

Фильм упразднил пароль всемогущего пролетарского подполья «Месс Менд», поскольку и вся линия этого подполья не сохранилась при переносе романа на экран. Рабочий класс в фильме не имеет ни тайной организации, ни фантастического оснащения, его деятельность ограничена в основном уличными протестными проявлениями. В отличие от множества эпизодических лиц с именами, рассыпанных по страницам романа, представители рабочего класса остаются в фильме безымянной массовкой. В центр же поставлены действия незамужней молодой и красивой машинистки пробкового завода — Вивиан Менд (Наталья Глан).

³ Если сравнить, к примеру, сериал «Игра престолов» (*Game of Thrones*, 2011–2019) и романы Джорджа Мартина, по которым сделан этот сериал, очевиден тот же принцип — максимальное сокращение лиц, которые будут лишь занимать экранное время, не успевая запомниться зрителю, не вызывая достаточно сильного интереса и эмоционального отклика, но расфокусируя внимание аудитории.

Хотя по своему социальному статусу героиня является мелкой служащей, авторы фильма стараются показать ее живущей одними проблемами с американским пролетариатом. Едва появившись в кадре, девушка поражает зрителя своей смелой динамикой: выпрыгивает из окна офиса второго этажа, чтобы вмешаться в драку рабочих с полицией. Активность и решительность героини уже мизансценически превращает ее в ряде сцен в центр сопротивления. Оператор активно работает общими планами и снимает с высоких ракурсов, чтобы показать Вивиан Менд в гуще толпы рабочих и в первом ряду цепочки митингующих, отступающих перед полицией, а затем — в личной схватке с двумя полицейскими⁴. Позднее Вивиан вместе с забастовщиками является на совет директоров завода и бросает в лицо капиталистам смелые обвинения⁵. Крупные планы говорящей героини перемежаются интритрами, содержащими ее речь, что ставит Вивиан Менд в центр группы мужчин-парламентеров. Эта сцена происходит в середине первой серии (длящейся примерно 1.28.00). Таким образом, в первой серии фильм усиленно подчеркивает не только единство мисс Менд с рабочим классом, но и ее лидерские качества в мужской среде. Режиссура подчеркивает игнорирование мисс Менд традиционных гендерных установок и тяготение к активной действенности. Инстинкт Вивиан — всегда защищать и спасать нуждающихся в помощи, даже если это сильные здоровые мужчины.

Однако, выполнив идеологическую задачу визуальной фиксации единства героини и рабочих, создатели фильма оставляют тему рабочего сопротивления. Мир мелких служащих и творческих профессий им явно ближе.

Молодая красивая героиня не может заниматься только классовый борьбой. Увидавшие Вивиан в гуще событий журналисты Барнет (Борис Барнет) и Фогель (Владимир Фогель), а также давно ухаживающий за нею забавный клерк Том Гопкинс (Игорь Ильинский) всерьез увлекаются Вивиан. Мечтания о ней троих друзей визуализируются с лирическим комизмом, когда личико Вивиан появляется на всех фотоснимках и даже на нотах, стоящих в комнате репортеров. Пути мисс Менд и трех друзей постоянно и как бы невзначай пересекаются, как и пути Артура Сторна, сына исчезнувшего миллионера.

Чтобы Вивиан не могла оспорить права на наследство убитого миллионера (чьим внебрачным сыном является племянник девушки), фашист Чиче (Сергей Комаров) распоряжается об уничтожении девушки. Это позволяет

⁴ «Мисс Менд», 1926, режиссеры Федор Оцеп и Борис Барнет. Первая серия. 2.54. — 3.20. URL: <https://ya.ru/video/preview/11030092660549213600> (14.12.2025).

⁵ «Мисс Менд», 1926, режиссеры Федор Оцеп и Борис Барнет. Первая серия длится около 1.28.00, речь Вивиан — 42.32 — 43.03. URL: <https://ya.ru/video/preview/11030092660549213600> (14.12.2025).

троим друзьям спасти Вивиан и после этого уже постоянно беспокоиться за ее жизнь⁶. Но попутно — проникать в планы фашистов, собирающихся распылить в Ленинграде бактерии чумы для уничтожения СССР и для испытания нового бактериологического оружия.

Нагнетая конфликтное напряжение между капиталистами и трудящимися, фильм переводит действие в режим личных взаимоотношений персонажей из разных слоев и классов американского общества. В отличие от романа, на протяжении всех трех серий фильма с масштабными фашистскими планами борются четверо частных граждан Америки — прекрасная смелая девушка и ее обожатели, ставшие ее друзьями. Машинистка, журналисты и клерк образуют группу инициативных и никому не подконтрольных молодых людей, действующих на свой страх и риск, часто интуитивно и далеко не всегда успешно. Но в эстетике фильма самоценны не результаты активности, а горячее беспокойство привлекательных молодых героев за судьбы мира, приводящее к прихотливому авантюрному действию.

Если в романе культ индивидуализма и культ коллективизма сосуществуют примерно на равных, то в фильме царит исключительно индивидуалистическая стихия. Поставить в центр сюжета нескольких обаятельных персонажей и закрутить с ними увлекательную интригу режиссерам важнее, нежели долго показывать борьбу и страдания рабочего класса Америки и победы рабочего класса СССР.

ЭКРАННЫЕ ОБРАЗЫ АМЕРИКИ И СССР

Авторы фильма даже не делают попыток (в том числе, думается, в силу технической невыполнимости) создать на экране фантастическую картину грандиозной советской цивилизации. А на вербальную рефлексию героев об отличиях капитализма от социализма не остается времени в интенсивном авантюрном действии.

В результате Советская Россия трактована не как уникальная страна, где царствуют социальное равенство и технический прогресс, а как «всякая страна», нуждающаяся в помощи при угрозе массового уничтожения населения. Если бы план заражения чумой был направлен на любую другую страну

⁶ Сцена внезапного нападения на мисс Менд и сбрасывания ее в воду, как и последующее спасение, напоминает аналогичную ситуацию и даже некоторые мизансцены авантюрного сериала Луи Фейада «Жюдекс» (Judex, 1916–1917).

(пускай и капиталистическую), те же герои, долго не раздумывая, бросились бы спасать и ее.

Экранную динамику авантюрного действия обеспечивает у Оцепа и Барнета интенсивная коммуникация четверки инициативных молодых американцев не только с антагонистами, но и с жителями Петрограда, будь то прохожие на улицах, трактирщики, официанты, врачи. Однако фильм не акцентирует в них советской специфики.

Чиче, в свою очередь, находит пристанище в некоем пансионе, быт которого решен как вполне буржуазный (нэповский), с клубным стилем досуга (игра в шахматы, выпивка, музицирование, танцы).

В целом в «Мисс Менд» показано, насколько просто, легко и естественно происходит в СССР общение с иностранцами. Перед нами не контраст американского и советского общественного устройства, а свободное перетекание авантурных героев из пространства американской повседневности в пространство повседневности советской страны, во многом наследующей черты дореволюционного мира. Языковые барьеры, разность обыденных привычек и общего жизненного колорита в кадре фактически не обыгрываются (если не считать зимних сцен, когда действие происходит в заснеженной местности). Оцеп и Барнет рисуют нам пока что не утративший единства большой мир, отсутствие радикального деления на «мы» и «они», на советское государство и капиталистическое зарубежье.

Атмосфера интенсивных международных коммуникаций чувствовалась и в романе. Но там американская реальность помимо авантюренности содержала элементы сказочности, а советская реальность носила ярко выраженный характер научной фантастики, что в целом делало и коммуникацию двух миров достаточно условной, умозрительной, ирреальной.

Фильм упраздняет сказочность в американской картине мира и фантастику — в советской, что способствует усилению иллюзии достоверной реальности в кадре, в том числе — реальности взаимодействия отдельных представителей двух стран.

Вроде бы все перечисленное свидетельствует о выходе сюжета фильма за пределы актуальных идеологических посылов. Однако и это не вполне так. Оцеп и Барнет упразднили рабочее подполье, но не палитру социальных низов американского общества. Фильм вводит важные эпизодические фигуры. Первая — добродушный толстяк-полицейский, разговаривающий с малышом Джоном в участке. Этот персонаж свидетельствует о том, что в Америке, даже среди служителей капиталистического порядка, есть хорошие люди, любящие детей. Но не все полицейские таковы.

Придя в салун и увидев, что там убит чернокожий, другие полицейские равнодушно уходят, не считая, что данное преступление достойно расследования. Тем самым фильм бегло обозначает признаки расизма, что не мешает выразительно и увлеченно, без очевидной критической оценочности рисовать нравы американского салуна, где играют джаз, пьют крепкие напитки, легко знакомятся, но и легко ввязываются в драку, совершают кражи, шантажируют. На этой территории отдыхают и проводят время демократические слои Америки, но здесь же фашист Чиче и его приспешники творят свои грязные дела.

Итак, в отличие от романа в фильме наибольший интерес представляют не классовая борьба иностранного пролетариата и не сатира на американские социальные верхи, а стихия американской повседневности, способствующая напряженным коллизиям, и отдельные «бытовые зарисовки» советской современности, лишенной фантастики. В трактовке Америки отсутствует прямая сатира, а в образах СССР нет утопической идеализации.

Против миллионеров! Идеологическая неблагонадежность и авантюрная ценность «принца для Золушки»

Уходя от явственного противопоставления Америки и СССР, фильм вместе с тем более «по-советски» рисует образ двух поколений американских миллионеров, то есть с установкой на негативное отношение к предшественникам мирового капитализма.

Американский миллионер, в романе активный положительный персонаж средних лет, в фильме заменен на отталкивающего старика (Михаил Розен-Санин). Его внешность вызывает ассоциации с вампиром Орлоком (Макс Шрек) из «Носферату...» (1922) Фридриха Мурнау. Внешность в данном случае — скорее маркер отношения авторов, а не нравственности самого персонажа. Похищаемый и перевозимый в гробу, подвергающийся психологическому и физическому насилию, лишаемый денег и, наконец, жизни, старик-миллионер тем не менее не вызывает никаких эмоций, кроме любопытства. Именно с любопытством смотрит на миллионера Сторна кинокамера. Долгий и сложный процесс вымогательства, угрозы и убийство старого Сторна фашистами — все служит аттракционом, интересным «веселым ужасом», «чужим ужасом» в кадре.

Ролью сюжетной функции и диегетического аттракциона старик Сторн полностью ограничен. И в этом, на наш взгляд, проявляется классовый подход к персонажу-миллионеру.

Но избирательный классовый подход не помешал сделать интересным действующим лицом сына миллионера. В романе образ Артура сконструирован слишком отвлеченно и рационально; внутренний его дуализм связан с женоненавистничеством и способностью влюбиться в Катю Ивановну (под именем которой едет в Страну Советов мисс Ортон).

В фильме образ Артура гораздо более сложен и органичен, в том числе благодаря исполнению весьма неординарным актером Иваном Ковалем-Самборским. В РГАЛИ хранится несколько фотографий проб Ковалем-Самборского для роли Артура Сторна и инженера Берга, а также для роли белого офицера Говорухи-Отрока в фильме «Сорок первый», который Яков Протазанов снимет в 1927 году. На фотографии, запечатлевшей Ковалем-Самборского с небольшой бородкой и в белой фуражке, простым карандашом криво сделана надпись (атрибутировать авторство затрудняемся), которая читается как оценка пробного варианта облика будущего персонажа и обозначение необходимости скорректировать решение внешности:

<неразб.> и не смущай публику <неразб.> Борода

Николай II, противная морда ([Фотографии Коваль-Самборского], б.д.).

Как нам представляется, у съемочной команды «Мисс Менд» складывалось ощущение, что Иван Коваль-Самборский будет слишком похож на Николая II, если сохранить за исполнителем тот облик, в каком он запечатлен на снимке. Отдаленное сходство с последним российским императором воспринималось как политически актуальное и потому излишнее. Его постараются сгладить именно у Артура. Так что белая фуражка у младшего Сторна останется, а бородку заменит чисто выбритый подбородок.

Вариант в фуражке и с бородкой приберегут для инженера Берга, под которого будет гримироваться Артур, чтобы занять его место на корабле, держащем курс на Страну Советов⁷. Одним словом, внешность Ивана Ковалем-Самборского могла восприниматься в определенном контексте как аристократическая, то есть с негативными классовыми ассоциациями. И эти ассоциации авторы фильма не желали педалировать, вероятно стремясь сохранять дуализм в характере Артура Сторна.

Кроме того, фильм привносит сюжетные трансформации, делающие перипетии семьи миллионера похожими на перипетии семьи

⁷ В роли Говорухи-Отрока у актера также будут усы и борода, но другой формы. Запечатленный на фотографии облик ближе всего к решению образа инженера Берга.

шекспировского Гамлета. Косвенно это усиливает драматизм образа молодого Сторна.

Артур — законный прямой наследник миллионера, львиную долю наследства которого отнимает Чиче⁸ (подобно Клавдию, убитшему отца Гамлета и взошедшему на трон в Эльсиноре). В Чиче влюблена мачеха Артура — жена и вскоре вдова миллионера Сторна (что вызывает ассоциации с Гертрудой, вступающей в брак с убийцей законного супруга и короля). Вивиан идеально «попадает» на место Офелии.

Спонтанно воспроизводя, модернизируя (и мелодраматизируя) ситуацию из ренессансной трагедии, Оцеп и Барнет расставляют классовые акценты и не по-шекспировски распоряжаются судьбами персонажей. Некогда доля «гамлетизма», ощущение обделенности и меланхолия в игре Ковалёва-Самборского придают герою эмоциональную динамику и непредсказуемость. Тем не менее Артур, в отличие от Гамлета, не изображает безумия и не собирается ничего расследовать, но готов потворствовать планам Чиче, поскольку не мыслит себя без связи с большим капиталом. Попутно Артур влюбляется в Вивиан, которая прыгает в его кабриолет, спасаясь от полиции.

В первой серии, пока Артур выдает себя за простого техника и живо общается с Вивиан и ее племянником, молодой миллионер наиболее обаятелен и органичен. Во второй и третьей серии повествование слишком нуждается в Артуре как действенном герое. И актеру словно некогда демонстрировать плавный процесс своей моральной деградации. Так что Артур решен как серия сменяющих друг друга персонажей под одним именем. Благородный спаситель и помощник, потом — влюбленный, но вскоре — морально слабый и недалёковидный человек, пешка масштабного злодея. Авантюрное действие трансформирует благородного любовника-миллионера в слабого злодея-неудачника. Потерпевший фиаско во всех своих устремлениях, он показан скрючившимся на полу и пускающим себе пулю в лоб.

А ведь вместе с Вивиан Менд сын миллионера Артур Сторн образовал бы вполне сказочную пару в духе «Золушки». Ради чего создатели фильма разрушают хорошо найденный в начале фильма поведенческий паттерн Сторна и лишают американскую Золушку принца-миллионера? Видимо, ради того, чтобы советский авантюрный фильм не завершился как традиционная буржуазная мелодрама или сказка в современных костюмах и декорациях. Любовный альянс мелких служащих с миром большого капитала

⁸ Сыну миллионера (как и вдове) Чиче оставляет ренту, как бы покупая этим его лояльность.

в лице Вивиан и Артура противоречил бы классовому пониманию искусства⁹. С мелодраматизмом и слащавой сказочностью в молодом советском кино призывали беспощадно бороться.

Если Мариэтта Шагинян внутренне исходила из способности классового врага к эволюции и перерождению в союзника, фильм увязывает развитие негативных моральных свойств Артура с его происхождением и классовой принадлежностью. Так воплощается не только идеологическая «беспощадность» авторов к персонажу, но и грамотное распределение функций в авантюрном сюжете.

Оцеп и Барнет стремятся к растягиванию и усложнению авантюрной динамики. Ведь Артур Сторн в качестве верного возлюбленного, друга и помощника Вивиан Менд оказался бы ближе всех к эпицентру злодеяний, ему было бы проще всего разоблачить опасные планы Чиче, спасти племянника Вивиан и составить счастье самой красавицы¹⁰. В таком случае отпала бы острая необходимость в активности других поклонников Вивиан, положительных журналистов и забавного клерка.

Нагнетание дурных черт Артура Сторна тем самым отвечает идеологическим функциям — демонстрации бесперспективности и полной гнилости правящего класса капиталистического мира. А также сюжетно-авантюрным интересам — распределить работу по спасению Вивиан, ее племянника и Страны Советов по нескольким персонажам, классово родственным пролетариату. Тем не менее именно колебания между этическими полюсами делают Артура Сторна гораздо более интересной фигурой, нежели положительные герои, что и обеспечивает усиление саспенса.

Роль чувств в иерархии действующих лиц. Статус светлого и темного «сокровища»

Для возвышения и «высветления» любой фигуры, не только положительного лица, но и злодея, для сообщения персонажу дополнительного

⁹ А именно подобным альянсом завершился роман Мариэтты Шагинян, что, опять же, свидетельствовало о невозможности автора идеально вписаться в идеологический советский канон.

¹⁰ Вскоре после съемок фильма Наталья Глан станет женой Бориса Барнета. Вполне закономерно, что, совмещая в себе роли сценариста, режиссера и исполнителя одной из главных ролей, Борис Барнет ведет своего персонажа Барнета к счастливому финалу, когда тот готовится уехать на поезде из СССР вместе с прекрасной и смелой Вивиан Менд.

измерения в художественных нарративах используется мотив любви к нему, страсти к нему, увлеченности им кем-либо из действующих лиц. Иногда это чувство по отношению к персонажу, собственно, и делает его более убедительным, живым, создавая эффект его амбивалентности, его сложности и значимости, пускай лишь в чьей-то «субъективной» рецепции.

Наличие чувств и эмоциональных импульсов и активное их выражение персонажами может выполнять функции управления иерархической системой действующих лиц изнутри самого нарратива. Сильные чувства, адресованные кому-либо из героев или героинь, как правило, существенно повышают эстетический вес (или престиж) объекта этих чувств. Такой персонаж оказывается не только активным действующим лицом, но и потенциальным «даром», «наградой», символическим «живым капиталом», чудесным сокровищем. Такой персонаж занимает привилегированное место в общей системе действующих лиц, поскольку концентрирует в себе ключевые представления о нематериальных, можно сказать, антропологических ценностях.

Артура Сторна никто не любит, никто не мечтает о браке с ним, и поэтому у него нет подразумеваемого эстетического статуса «сокровища». Зато в «Мисс Менд» этот статус парадоксальным образом относится и к центральной положительной героине, и к главному злодею.

То, что действия четверых молодых мужчин вращаются вокруг мисс Менд и ее проблем, возвышает ее образ столь значительно, как ни один крупный план с ее красивым лицом. Но зачем так много поклонников? Чтобы зритель задавался вопросом о том, кто все-таки будет ее счастливым избранником. Процесс развития авантюрного сюжета становится и процессом отсеивания «лишних» кандидатур в «женихи». Однако во второй и третьей серии любовные перипетии сходят на нет; соперничество в деле завоевания Вивиан так и не разгорается. Перед нами скорее команда — четверка благородных спасателей мира. Редуцированность любовных коллизий можно истолковать как специфику советского сюжета. Однако, строго говоря, отсутствие развития любовных линий говорит только о преобладании авантюрного действия над романтикой и мелодраматизмом.

Темным «сокровищем» является в фильме фашист Чиче. Вдова миллионера Елизбет (Наталья Розенель) идет ради любви к Чиче на участие в похищении и симуляции убийства мужа, наконец соглашается на реальное убийство мужа, подделывание завещания, по которому основная часть наследства переходит не ей, а фашистской группировке. Паттерн поведения Елизбет создает вокруг Чиче ауру магнетического мужчины, которому женщина может быть предана вопреки прагматике, здравому смыслу и даже инстинкту самосохранения.

Несколько созвучна чувствам вдовы Сторна необоримая страсть, наблюдавшаяся у героинь некоторых европейских шедевров того же периода: обожание доктора Мабузе талантливой танцовщицей, готовой выпить яд по его приказу («Доктор Мабузе, игрок», 1922, режиссер Фриц Ланг) или тяготение прекрасной египтянки Ма к странному и жестокому Раду («Глаза мумии Ма», 1918, режиссер Эрнст Любич).

Уместно задаться вопросом, каковы константные черты и деятельные установки Чиче? Эти свойства, несомненно, должны являть собой нечто весьма значимое для эпохи создания фильма.

В отличие от Фантомаса, владевшего светскими манерами, и в отличие от доктора Мабузе, способного испытывать любовь к недоступной графине Тольд, Чиче лишен как формальных проявлений светскости, так и интереса к женщинам, всецело поглощен миссией служения «организации» и уничтожения Страны Советов. Иными словами, в лице Чиче мы видим потенциального диктатора, одержимого самыми радикальными замыслами вмешательства в ход мировой истории. Жажда власти, тотальная концентрация на больших политических кампаниях, полное отсутствие привязанностей, умение повелевать и манипулировать людьми — характеристика Чиче как политического радикала.

В облике героя, сыгранного Сергеем Комаровым, это выражается в постоянном напряжении всей фигуры, в пронзительном взгляде, в изгибе спины и общей пластике поджарого агрессивного хищника, готовящегося к атаке на очередную жертву. Чиче никогда не улыбается и никогда не бывает расслаблен или утомлен. Конечно, в этой фигуре есть нечто от черта, дьявола, Мефистофеля¹¹. Он даже слишком идеально соответствует амплу демонического героя. Однако перед нами отнюдь не чисто жанровая фигура вечного злодея.

Пластика образа Чиче вполне созвучна пластике и интонационным решениям образов монстров и злодеев западного авантюрно-фантастического кино, будь то доктор Калигари или доктор Мабузе (Prokhorov et al., 2015, p. 67). Ряд можно продолжить немецкими образами Носферату и Ротванга, американскими — мнимым доктором Зиской (*The Monster*, 1925), сумасшедшим магом и ученым Хаддо (*The Magician*, 1926). Всех этих персонажей отличает принадлежность миру науки, готовность к рискованным опытам и экспериментам, наконец, способность к гипнозу или, как минимум, воздействию на грани магии.

¹¹ Впрочем, все они, как правило, обладали более светскими манерами и юмором, очеловечивались в произведениях искусства. Чиче же, напротив, полностью отлучен от стихии смеха, юмора, остроумия, иронии и самоиронии. Он всегда серьезен, что отделяет его от большинства значимых персонажей фильма.

Во всех драматических ситуациях, почти до самого финала, Чиче одерживает верх. В кадре мы видим, как он добивается подписи ложного завещания и убивает миллионера Сторна, предотвращает фотосъемки пустого гроба и разоблачение журналистами всей своей махинации, ускользает от их преследования, манипулирует вдовой и сыном миллионера, да и деловыми кругами Америки; убивает человека, чтобы показать толпе в баре готовность стрелять в случае неповиновения; организует похищение племянника мисс Менд; руководит лабораторными работами над бактериологическим оружием, организует переправу бактериологического оружия в советскую Россию; захватывает Гопкинса, Вивиан и Барнета и довольно долго удерживает их в плену.

Тем самым фильм показывает не только намерения, но высокие способности активного политика. Все люди для Чиче являются либо функциональными жертвами его замыслов, либо еще и подопытными существами. «Приведите сюда этих кроликов», — скажет он, собираясь проводить опыты на Вивиан и Барнете. Архетип политика-террориста, политика-радикала, сочиняющего план по отмене существующей советской власти и самого государства, — актуальный для 20-х годов образ. Он откликается на эпоху создания фильма — эпоху революций, обострения политических конфронтаций, становления итальянского фашизма после Первой мировой войны.

Любовь вдовы, Елизбет, к злодею (едва обозначенная у Шагинян) создает напряжение на границе экранной реальности и зрительской аудитории, что усложняет картину мира фильма «Мисс Менд» по сравнению с романом, наполняет ее парадоксальностью. Получается, что не все человечество ненавидит фашиста и диктатора, для кого-то он самый дорогой и необходимый человек. Значит, человечество не едино в оценках добра и зла, и нравственная шкала не есть абсолютный критерий в восприятии личности... Качества Чиче гораздо более напрямую, нежели свойства немецких кинозлодеев и монстров вроде доктора Калигари, о которых писал еще Кракауэр (Кракауэр, 1977), предвещают качества крупнейших лидеров фашизма. И пара Чиче — Елизбет в чем-то предшествует взаимоотношениям Адольфа Гитлера и Евы Браун, которых можно рассматривать как мрачную историческую вариацию архетипической пары Чудовища и (условной) Красавицы.

ТРОГАТЕЛЬНОЕ И УЖАСНОЕ. УБИЙСТВО МАЛЫША ДЖОНА

Уже на уровне сценария главным из всех привносимых кинематографистами мотивов и персонажей является линия малыша Джона. По сценарию, маленький Джон — незаконнорожденный сын пропавшего миллионера. Узнав о смерти старого Сторна, Вивиан пытается заявить о правах своего племянника, то есть действует по логике капиталистического общества. Джона похищают по приказу фашиста Грегорио Чиче.

Значимость Джона как персонажа, полностью сочиненного кинематографистами¹², заметна даже по тому, что именно его появление по-особому фиксируется в сценарии. Сохранившаяся машинописная копия первой серии состоит преимущественно из раскадровки, чрезвычайно кратко, исключительно технически и «для посвященных» обозначая главные объекты и действия. На фоне большого количества совсем коротких строчек из назывных фраз или простых предложений, относительно развернуто подается только Джон:

Детская рука, рисующая красками — наплыв Джон.

Представление Джона / — Приход Вивиан и Артура.

Джон идет к ним — сцена. Артур подрисовывает. Дружба Артура с Джоном.

(Барнет, Оцеп, Сахновский, 1926, с. 2)

Приход Вивиан домой с букетом. Встреча с Артуром, который привез Джону игрушки.

(Барнет, Оцеп, Сахновский, 1926, с. 6)

Сценарий представляет событийную канву пунктирно, многое опуская. Но судьба Джона занимает сравнительно много строк, то есть кадров.

Чиче впрыскивает яд в яблоко, передает Елисбет¹³, она дает Джону и отпускает.

Крупно. Письмо.

Плачущий Джон на дороге.

Яблоко в руке.

Джон и старьевщик. Письмо.

¹² Как нам представляется, данный образ создан с опорой на образ ребенка в фильме «Луч смерти» Льва Кулешова. Созвучны и некоторые сцены, в частности, долгий проход ребенка из глубины кадра, на зрителя. Вдоль колоннады — в «Луче смерти» 4.50-5.06. URL: <https://ya.ru/video/preview/8237643933690883361> (14.12.2025). По пустынной дороге — в «Мисс Менд», 2-я серия, 43.44 — 44.05. URL: <https://ya.ru/video/preview/7320675218558819542> (14.12.2025).

¹³ Сохраняем написание имени персонажа в машинописной копии сценария, отличающееся от написания в титрах фильма.

(Барнет, Оцеп, Сахновский, 1926, с. 18)

Сцена с яблоком.

(Барнет, Оцеп, Сахновский, 1926, с. 19)

Передача Вивиан мертвого Джона.

(Барнет, Оцеп, Сахновский, 1926, с. 20)

Экспозиция образа ребенка, подающегося в интертитрах как «гроза соседей», однако проявляющего в кадре скорее трогательные черты, высветляет и образ Вивиан, придает героине нежность и женственность. В экспозиции же Артура Сторна, ухаживающего за Вивиан, его добрые отношения с малышом окажутся демонстрацией мнимой душевности. Но главная художественная функция племянника Вивиан — это убедительность злодейства Чиче, блистательно сыгранного Сергеем Комаровым.

И в романе, и в фильме Чиче — ученый со сверхчеловеческими амбициями. Уже сформированным традициям т. н. научного романа отвечает сцена фильма, разворачивающаяся в химической лаборатории Чиче, где производится бактериологическое оружие и хранятся гигантские запасы отравляющих веществ. Показано, что в любой момент в зоне выброса этих веществ может оказаться какой-нибудь рядовой сотрудник, которого безжалостно используют как подопытного.

Однако в романе кульминация разоблачения сущности Чиче наступает ближе к финалу, когда на медицинском конгрессе обнаруживается процесс физического вырождения фашиста, его превращение в четвероногого монстра, в разъяренное животное, стремительно утрачивающее остатки разума и навыки прямохождения (Шагинян, 1988, с. 222–224). В решении Мариэтты Шагинян чувствуются отсылки и к «Затерянному миру» Конан Дойла, и к мотиву монстра в западном немом кино (Сальникова, 2024, с. 257). Но мотивы научного авантюрно-фантастического романа обретают у Шагинян советскую подоплеку. Монструозность Чиче объясняется усиливающимся вырождением аристократии по всему миру, что должно символизировать агонию досоветского общественного уклада и обреченность его адептов.

Фильм же отказывается от воплощения откровенно фантастических образов, в том числе и от монструозности Чиче на физическом уровне. Дело здесь, думается, не только в сложностях технической визуализации масштабных спецэффектов. Ведь в фильм не вошли даже весьма простые для реализации «локальные» признаки вырождения злодея, предполагавшиеся на стадии сценария:

217. Любовное объяснение Елисабет. Страсть.

218. Усмешка Чиче
219. Елисбет
220. Чиче якобы сдается. Снимает перчатку.
221. Рука и перчатка. Волчанка
222. Ужас Елисбет
223. Взгляд Чиче. Д-ма.

(Барнет, Оцеп, Сахновский, 1926, с. 10)

Судя по введению в число персонажей трогательного ребенка, создатели фильма были заинтересованы не столько в эпатаже аудитории визуальными эффектами, сколько в ее более сложном и сильном душевном отклике на моральные качества и межличностные взаимоотношения, контрасты индивидуальностей. Оцепа и Барнета увлекло усиление в авантурном сюжете антропологического измерения в его ярких вариациях, в его эмоциональных всплесках.

Был необходим жестокий поступок, который заставит зрителей ненавидеть Чиче как человека, а не только как политика. Необходима жертва, которую зритель будет оплакивать вместе с положительными героями. Ею и становится забавный трогательный малыш. Его убийство делает злодейство Чиче непростительным, чудовищным, вопиющим, наносящим удар по душевному балансу аудитории.

Намеренно дискретный и стремительный ритм монтажа показывает, как толстяк-полицейский берет на руки живого и вполне здорового Джона, только что откусившего отравленное яблоко, и несет к Вивиан (50.04.). В следующем кадре на пол участка опускается бездыханное тело малыша (50.21.), на которое в отчаянии взирает ошеломленная героиня. Страдание и смерть милого малыша — главный символ черной сущности Чиче и его приговор. Все возвращается к «слезинке ребенка», к гуманистическим ценностям в духе Достоевского. Визуализация научных фантазий, классовых конфликтов и конфронтации мировой политики отступают на второй план.

ФОГЕЛЬ, БЕСПРИЗОРНИК, ГОПКИНС

Фильм усиливает выразительность не только моральных и аморальных поступков. Интенсивность авантурного действия развивается отнюдь

не за счет упрощения паттерна эмоциональности, но даже напротив, способствует ее усложнению. Уровень жизнеподобия и явных отклонений от него постоянно меняется, усиливая динамику внутрикадровых настроений и придавая некоторым образам неожиданные краски.

Так, Фогель (Владимир Фогель) в первых сериях фильма не имеет самостоятельной значимости как яркая индивидуальность. Во второй же части второй серии и в серии третьей он, напротив, начинает действовать как второй комический простак (наряду с первым, Гопкинсом-Ильинским). Его худощавая высокая фигура и очки в тонкой оправе придают ему вид «тонкого европейского интеллектуала» (Levitina, 2015, p. 96), что оттеняет и делает вдвойне неожиданными эксцентрические проявления. Фогель напивается в баре непривычного русского напитка, носится по кораблю, спасаясь от клизмы, которую ему собираются поставить в период карантина, мерзнет русской зимой и сводит дружбу с русским беспризорником.

Тем самым Фогель во многом выпадает из основной линии, начиная существовать как персонаж с особой судьбой. С одной стороны, это лишает авантурное действие жесткой направленности. С другой, именно боковая и, казалось бы, необязательная линия «погружения» американского репортера в русские / советские реалии позволяет передать атмосферу повседневности Страны Советов, сделать жизненное пространство Ленинграда не только полигоном для приключений, но колоритной картиной нравов и бытовых нюансов.

Поведение беспризорника, опекающего взрослого молодого мужчину-иностранца, составляет контрастную рифму судьбе американского малыша Джона. Если Джон погибает, будучи незаконным сыном миллионера и, стало быть, претендентом на наследство, советский беспризорник демонстрирует виртуозное умение выживать в трудных погодных и бытовых условиях, а также — готовность помогать людям и делиться последним. Джон плакал (выразительный крупный план 43.44) и был убит с помощью «мнимого дара» — отравленного яблока. Фогель неоднократно спасается от голода и холода благодаря «дарам» щедрого беспризорника, в кадре постоянно улыбающегося и смеющегося. Тем самым советский ребенок в фильме выступает в патерналистской роли, что с юмором подчеркивает преимущества советского государства — именно через моральное состояние его маленького гражданина.

В данном фильме практически отсутствует прямое прославление советского государства, непобедимой силы большевиков, социализма, нового бесклассового общества. Зато благодаря вводу персонажа беспризорника образ Страны Советов обретает трогательно-узнаваемые оттенки, визуальные нюансы, способные вызывать умиление и улыбку.

Отдельный пласт фильма составляет игровое отношение к зримому выражению чувств и их полному отсутствию. Такое отношение противоположно однообразно серьезному бесчувствию Чиче. И здесь первую скрипку играет Гопкинс — Игорь Ильинский. Именно Гопкинс вмешивается в церемонию прибытия гроба с миллионером и обращается к его вдове, показывая, как необходимо изображать страдания:

Одну минуту! Умоляю, еще раз впадите в ОТЧАЯНИЕ.

Нам нужна ваша поза для фото в газету.

Поведение Гопкинса развенчивает серьезность мнимых переживаний вдовы, переключая зрителя на ироническое остранение от любых несчастий, происходящих с обладателями больших капиталов. Клерк утрирует важность интересов газетчиков, доводя до веселого абсурда «профессиональный цинизм» и как бы приглашая аудиторию разделить эту позицию.

Позднее Гопкинс вместе с друзьями окажется похитителем Артура Сторна и привезет его в автомобиле к дому инженера Берга. Там приспешники Чиче обратятся к Артуру, не замечая его бессознательного состояния, а Гопкинс будет из-за спины шевелить его головой и рукой, создавая иллюзию осмысленных ответов. Сторн при этом воплощает полную пассивность, как манекен, управляемый извне. Эта сцена являет одну из самых успешных стадий борьбы с Чиче и его планами. Но, чтобы авантюрное действие продолжалось как можно дольше, все промежуточные победы должны оказываться недолговечными.

Эмоции и поведенческие странности Гопкинса реализуются наиболее разнообразно и непредсказуемо, подчиняясь прежде всего интересам усложнения авантурных коллизий с комическими оттенками. Если в одних сценах герой демонстрирует почти фантастическую сообразительность и изобретательность, то в других — полнейшую, на грани абсурда, покорность обстоятельствам. Увидев газетную статью о гипнозе, Гопкинс тут же начинает думать, что Чиче обладает способностями гипнотизера¹⁴. Забавный клерк сам себя гипнотизирует верой во всемогущество злодея и впадает в транс, позволяя держать себя в заточении и не оказывая никакого сопротивления. Но лишь пока не обжигается сигаретой, тем самым убедившись

¹⁴ В данном случае массовое периодическое издание, т. е. актуальная на тот момент форма медиа, объединяет в себе функции посредника между сознанием воздействующего и реципиента, а также «фонового фактора», если применять терминологию исследования, посвященного психологическому воздействию искусства (Шейнов, Кривошеева, 2020, с. 337). Тема роли медиа в авантурном действии «Мисс Менд» (учитывая профессию репортеров у двух главных героев и активность обыгрывания медийности в линии Гопкинса) нуждается в отдельном, более подробном исследовании, выходящем за рамки данной статьи.

в наличии нормальной телесной чувствительности, а, следовательно, отсутствия гипноза. Этот поворот действия явно навеян увлечением экстрасенсорикой и гипнозом, характерными для начала XX века, неоднократно фигурировавшими в зарубежном немом кино как в игровых лентах, так и в документальных фильмах, посвященных новым методам психиатрии (Bergstein, 2024, p. 114–116). В «Мисс Менд» гипноз подвергается осмеянию и развенчанию как модное, но иллюзорное явление, ввергающее комического героя во временное заблуждение. (Что, заметим вскользь, вполне соответствовало стремлению советских идеологов отодвинуть в тень иррациональное начало и апеллировать исключительно к рациональности, разуму, «сознательности» и «идейности» масс.)

Авторы с радостью прощают Гопкинсу и эту, и многие другие ошибки и слабости, неотделимые от его же остроумия и сообразительности. Как персонаж Гопкинс работает на высветление эмоциональной палитры фильма и придание оптимистических интонаций нарративу. Кроме того, он — абсолютно противоположный Чиче тип неизменно дружелюбного, коммуникабельного и обходительного героя. Образ Гопкинса несет в себе обещание счастливого конца всей истории.

Линия Фогеля и беспризорника придает действию трогательные интонации, а линия Гопкинса — забавные, комедийные. Обе линии обладают и своеобразной эксцентрикой. Все это существенно обогащает эстетику фильма, делает ее внутренне сложной, изменчивой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, из авантюрно-фантастического романа авторы фильма создали новый, чисто авантюрный нарратив, учитывающий особенности экранного искусства и реальные технические возможности своего времени. В центр авантюрного действия был поставлен ряд заново сочиненных действующих лиц: главных — двух друзей-репортеров, клерка, племянника главной героини, и эпизодических — советского беспризорника, американского толстяка-полицейского. Также усиливается разработка характера вдовы миллионера, и изменяются проявления темной сущности фашиста Чиче. Фильм отодвигает на дальний план мотив борьбы американских рабочих за свои права, но усиливает осуждение правящего класса Америки. Образ международного фашизма освобождается от фантастической составляющей,

но вслед за романом сохраняет резко негативную оценку, придавая отрицательности персонажей дополнительную конкретику.

Как выявляет подробное рассмотрение фильма, в нем происходит сложное переплетение мотивов и смысловых обертонов, которые условно можно разделить на четыре группы:

— укрепляющие позиции авантюрно-мелодраматического жанра, использующие его клише, архетипические конструкты, отсылки к трагедийным и сказочным мотивам, сюжетным моделям;

— модернизирующие традиционные составляющие эстетики, усиливающие актуальность повествования для времени создания фильма;

— акцентирующие идеологические мотивы, значимые для советской революционной эпохи и классовой борьбы;

— акцентирующие общечеловеческие (надклассовые) идеалы и ценности этического и эстетического характера, утверждающие гуманистические смыслы, во многом актуальные для искусства России, Европы и Америки до эпохи революций и сохраняющие свою значимость в отечественной и мировой культуре после 1917 года и до наших дней.

К первой группе мотивов мы бы отнесли возвращение к индивидуалистическому паттерну действий всех главных героев. Авантюрный нарратив прослеживает, как инициатива четверки рядовых американских служащих «спасает мир», в роли которого оказывается советское государство. Мелодраматическая составляющая усиливается благодаря картинам «любовного томления» и мечтаний Барнета, Фогеля и Гопкинса, а также сюжетным мотивам «Гамлета» и мотивам «Золушки». Усиление шекспировского паттерна придает Артуру как бы дополнительный эстетический слой, благородную «подсветку», которая выполняет функцию ложного ключа — побуждает ожидать от персонажа принятия стороны добра и справедливости.

В целом же вполне традиционные авантюрно-мелодраматические краски придают картине мира в «Мисс Менд» черты приятной для восприятия жанровой стабильности.

Вторую группу мотивов составляют научная деятельность Чиче, показ специфики интерьеров лаборатории с техническим оборудованием, химическими веществами и противогАЗами, мотив бактериологического оружия и эпидемии, а также мотив (мнимого) гипноза. Если последний дается в пародийном аспекте, то все прочие связаны с так называемыми научным романом, научным фильмом и сериалом, развивавшимися в эпоху немого кино (Bergstein, 2024). В «Мисс Менд» бактериологическая атака на Ленинград, планируемая Чиче, это не жанровый «отвлеченный» кошмар, а вполне

представимый и понятный современникам. По свидетельству современного критика, опасность применения бактериологического оружия, заражения, эпидемии могли вызвать ужас у аудитории 20-х годов в силу актуальности подобных перспектив (Боканча, 2021, с. 111).

К третьей «идеологической» группе принадлежит сострадательное отношение к протестным настроениям рабочих, но, главное, отсутствие авторского сострадания к старому миллионеру, абсолютизация негативных свойств фашиста Чиче (не имеющего ни одной иной положительной или нейтральной черты), а также демонстрация в кадре двуличия и лицемерия Элизбет, алчности и цинизма деловых/фашистских кругов, слияния интересов большого бизнеса и большой политики, направленных как против рабочего класса, так и против СССР и против всякого человека, способного помешать их планам.

Как мы видим, в третьей группе мотивов сильнее проявлен негативизм в отношении высших слоев общества, нежели позитивное отношение к американскому пролетариату и советским гражданам, советским служителям закона. Это выражается в том, что в развитии сюжета им не достается больших ярких ролей; представители высоко значимых для советской идеологии страт практически не индивидуализированы, остаются лишь функциональными эпизодическими фигурами.

А в поле постоянного интереса и самых сильных симпатий авторов фильма не пролетарии как таковые, но мелкие служащие и люди творческих профессий (репортеры), а также низы современного большого американского города и различный люд советского большого города. При этом подчеркивается принадлежность американского города к капиталистическому государству, но не акцентируются советские социалистические черты Ленинграда. Для авторов гораздо органичнее передавать на экране не процесс классовой борьбы, а жизнь современного большого города и цивилизации в целом, типичных ее представителей, характерные ее локусы. Не только двор фабрики, но и редакция газеты, бар, прачечная, порт, пристань, набережная, палуба, каюты и трюмы корабля, полицейский участок, скромная квартира машинистки, квартира совместного проживания троих друзей, даже часовня и церковь, а также (советский) пансионат становятся пространством для развития интриги и увлекательного авантюрного действия.

Можно лишь отчасти согласиться с критиками 20-х, упрекавшими фильм в слабом отклике на идеологические задачи эпохи. Подробное рассмотрение фильма позволяет обнаружить значительное число деталей, соответствующих советской идеологии. Как нам представляется, они ускользали от внимания критиков 20-х в связи с неполной их готовностью считывать

смыслы при одноразовом просмотре фильма, отличающегося высокой динамикой авантюрного действия, частой сменой множества локаций, резкими зигзагами интриги и перепадами жанровой окрашенности.

Однако никак нельзя признать совершенного несоответствия фильма идеологии. Скорее, следует говорить о том, что пролетарская направленность сюжета проявлялась локально, больше в первой части первой серии. А картина в целом содержала скорее высказывание против фашизма и мирового капитализма, выступая от имени всех нравственно и эмоционально нормальных людей, дееспособных, придерживающихся гуманистических ценностей и внеклассовых представлений о приоритетах.

Самыми главными ценностями мыслятся жизнь ребенка и физическое здоровье советской нации. Ребенок — это не только начинающий жить человек, но и субъект, совершенно неповинный в социальных бедах и преступлениях, являющийся жертвой социальной несправедливости и персонального злодея. Советская нация — актуальный вариант всякой нации. То есть мотивации высочайшей ценности жизни здесь выходят за пределы идеологии. И с точки зрения 20-х это, вероятно, свидетельство недостаточной идеологизации картины мира фильма.

Но именно этот недостаток в глазах критиков 20-х является, на наш взгляд, главным достоинством фильма. Его герои готовы спасти советский город и советских людей не потому, что они советские, не потому что героям ближе всего по духу страна победивших рабочих, а потому, что на эту страну в данный момент направлена агрессия фашистов. Именно эта «всемирная отзывчивость» четверки молодых американцев придает общечеловеческую мотивацию их действиям и выводит фильм на уровень универсального гуманизма.

Одержимые задачами идеологизации кино, критики 20-х не заметили главного богатства фильма — ярких убедительных персонажей, их человеческих отношений и системы ценностей, более тонко выраженных в нарративе фильма, нежели в романе Шагинян, и выразительно воплощаемых актерами.

К важнейшим приоритетам, как явствует из нарратива и визуального ряда фильма, принадлежат свобода выражения человеком своей общественно-политической позиции, в особенности прогрессивной (сцены столкновения рабочих и полиции, протестного митинга рабочих) и личных чувств (крупные планы плачущего Джона, рыдающей или испытывающей мучительные переживания Вивиан, изумленного или остро реагирующего на происходящее Гопкинса и пр.). А также — свобода инициативного действия, в том числе свобода перемещения частных лиц по миру с целью

предотвращения масштабных преступлений, то есть свобода личного прямого влияния на ход мировой политики.

Эти ценности и приоритеты способствовали созданию вполне универсальной авантюрной модели, которая может увлеченно восприниматься широкой аудиторией вне зависимости от ее доминирующей идеологии. Интертекстуальность «Мисс Менд», отсылки к отечественному и зарубежному кино и литературе усиливают эффект эстетической актуальности фильма, его встроенности в широкий контекст мирового кино, его общечеловеческой содержательности и эстетической ценности.

ЛИТЕРАТУРА

1. [Фотографии Коваль-Самборского Ивана Ивановича в ролях Артура Сторна и инженера Берга (фильм Ф.А. Оцепа «Мисс Менд»), поручика (фильм Я.А. Протазанова «Сорок первый») и др.]. (б.д.). Российский государственный архив литературы (Ф. 2369, оп. 1, ед. хр.1, 5 л.), Москва, Россия.
2. Барнет, Б.В. (1946). Борис Барнет. В Б. Кравченко (Ред.). *Как я стал режиссером*. Москва: Госкиноиздат.
3. Барнет, Б.В., Оцеп, Ф.А., Сахновский, В.Г. (б.д.). «Мисс Менд». *Сценарий. Машинопись*. Российский государственный архив литературы (Ф. 2698, оп. 1, ед. хр. 31, 20 л.), Москва, Россия.
4. Боканча, А. (2021). Зеркальный аппарат: «Нэповский» роман и его экранизация. *Искусство кино*, (7–8), 105–112.
5. Борисов, Н. (1927). По рабочим кино. Клуб им. Моисеенко. *Кино*, (14), 3.
6. Брик, О.М. (1926). Коммерческий расчет (Дискуссионно). *Кино-Неделя*, (34). <https://electro.nekrasovka.ru/books/6151226/pages/3> (09.09.2025).
7. Бухарин, Н. (1925). *Коммунистическое воспитание молодежи: доклад на V Всероссийском съезде РКСМ 12 октября 1922 г.* Москва, Ленинград: Молодая гвардия. <https://www.prlib.ru/item/718552> (09.09.2025).
8. Вартанов, А.С. (1996). *От фото до видео: Образ в искусствах XX века*. Москва: Искусство.
9. Виленский, Э. (1926). За неделю. *Кино*, (50), 16–17.
10. Киреева, М.П. (2019). «Мисс Менд» (1926, реж. Федор Оцеп). В О. Ковалов, Е. Марголит, М. Киреева, *Советский экспрессионизм: От Калигари до Сталина* (с. 54–61). Санкт-Петербург: Порядок слов.
11. Ковалов, О., Марголит, Е., Киреева, М. (2019). *Советский экспрессионизм: От Калигари до Сталина*. Санкт-Петербург: Порядок слов.

12. Колодяжная, В.С. (1958). О приключенческом жанре. *Советский экран*, (22), 10.
13. Кракауэр, З. (1977). *Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера* (Р. Юренев, предисл.). Москва: Искусство.
14. Кулешов, Л., Хохлова, А. (1975). *50 лет в кино*. Москва: Искусство.
15. Кушников, М.А. (1977). *Жизнь и фильмы Бориса Барнета*. Москва: Искусство.
16. Лаврентьев, С.А. (2009). *Красный вестерн*. Москва: Алгоритм. <https://www.elibrary.ru/qrksgh>
17. Лухманов, Н. (1926). О неудачах приключенческой фильма. *Новый зритель*, (51), 14.
18. Марголит, Е.Я. (1993). Барнет и Эйзенштейн в контексте советского кино. *Киноведческие записки*, (17), 165–180.
19. Разлогов, К.Э. (2006). *Первый век нашего кино*. Москва: Локид-Пресс. <https://elibrary.ru/qxuril>
20. Сальникова, Е.В. (2024). *Авантюрное пространство Великого Немого: Настроения и подтексты*. Москва: Канон+ РООИ «Реабилитация». <https://elibrary.ru/jcehfv>
21. Сыркин, А. (1924). Между техникой и идеологией (О кино-попутчиках и партийном руководстве). *Кино-Неделя*, (37).
22. Фомин, В.И. (1980). Событие и характер в приключенческом фильме. В А.С. Трошин (Отв. ред.), *Приключенческий фильм: Пути и поиски. Сборник научных трудов* (с. 24–38). Москва: ВНИИ киноискусства.
23. Фомин, В.И. (2025). В поисках утерянного кода национальной школы в советском и русском кино. В Н.А. Хренов, В.Д. Эвалльё, Е.В. Дуков, Е.В. Сальникова (Ред.-сост.), *Искусство советского времени: Между официозом и подпольем* (с. 68–92). Москва: Канон+ РООИ «Реабилитация». <https://elibrary.ru/lfnfst>
24. Хрисанф, Х. (1926). Лакированное варварство, или «Мисс, выдьте на минутку!» (1-я серия «Мисс-Менд»). *Кино-Неделя*, (44).
25. Шагинян, М.С. (1988). *Месс-менд*. Москва: Правда.
26. Шейнов, В.П., Кривошеева, С.В. (2020). Модели психологического воздействия в произведениях искусства. В Г.Р. Консон, И.А. Консон, Евстропова А.П. (Ред.), *Сборник трудов Международной научной конференции «Искусствоведение в контексте других наук в современном мире. Параллели и взаимодействия», 21–26 апреля 2019 года* (с. 336–346). Москва: Информационно-издательский дом «Филинь». <https://elibrary.ru/yccgml>
27. Bergstein, M. (2024). *Visual culture in Freud's Vienna: Science, Eros, and the psychoanalytic imagination*. Bloomsbury Academic.
28. Beumers, B. (Ed.). (2015). *Directory of world cinema: Russia 2*. Intellect Books. <https://doi.org/10.2307/j.ctv36xvvr>

29. Beumers, B. (Ed.). (2016). *A companion to Russian cinema*. John Wiley & Sons, Inc. <https://doi.org/10.1002/9781118424773>
30. Dralyuk, B. (2012). *Western crime fiction goes East: The Russian Pinkerton craze 1907–1934*. Brill.
31. Levitina, M.L. (2015). “Russian Americans” in *Soviet film: Cinematic dialogues between the US and the USSR*. Bloomsbury Academic.
32. Prokhorov, A., Kapterev, S., Miller, J., Shneyder, V., Morris, J., Prokhorova, E., Wolfson, B., MacFadyen, D., First, J., Leiderman, D., & Mesropova, O. (2015). Adventure film. In B. Beumers (Ed.), *Directory of world cinema: Russia 2* (pp. 66–95). Intellect. <https://doi.org/10.2307/j.ctv36xwrc.8>
33. Thomson, D. (2014). *The new biographical dictionary of film: 6th edition*. Alfred A. Knopf Doubleday Publishing Group.
34. Youngblood, D.J. (1992). *Movies for the masses: Popular cinema and Soviet society in the 1920s*. Cambridge University Press.

REFERENCES

1. [Photographs of Ivan Koval-Samborsky as Arthur Storn and engineer Berg (in “Miss Mend” by Fyodor Otsep), White lieutenant (in “The Forty-First” by Yakov Protazanov), and others]. (n.d.). Russian State Archive of Literature (F. 2369, op. 1, ed. khr. 1, 5 l.), Moscow, Russia. (In Russ.)
2. Barnet, B.V. (1946). Boris Barnet [Boris Barnet]. In B. Kravchenko (Ed.), *Kak ya stal rezhisserom* [How I became a film director]. Goskinoizdat. (In Russ.)
3. Barnet, B.V., Otsep, F.A., & Sakhnovsky, V.G. (n.d.). *Miss Mend* [Miss Mend] [Typewritten screenplay]. Russian State Archive of Literature (F. 2698, op. 1, ed. khr. 31, 20 l.), Moscow, Russia. (In Russ.)
4. Bergstein, M. (2024). *Visual culture in Freud’s Vienna: Science, Eros, and the psychoanalytic imagination*. Bloomsbury Academic.
5. Beumers, B. (Ed.). (2015). *Directory of world cinema: Russia 2*. Intellect Books. <https://doi.org/10.2307/j.ctv36xwrc>
6. Beumers, B. (Ed.). (2016). *A companion to Russian cinema*. John Wiley & Sons, Inc. <https://doi.org/10.1002/9781118424773>
7. Bokancha, A. (2021). Zerkal’nyy apparat: “Nepovskiy” roman i ego ekranizatsiya [Mirror apparatus: The “New Economic Policy” novel and its film adaptation]. *Iskusstvo Kino*, (7–8), 105–112. (In Russ.)
8. Borisov, N. (1927). Po rabochim kino. Klub im. Moiseenko [About the cinema workers. Community center named after Moiseenko]. *Kino*, (14), 3. (In Russ.)

9. Brik, O.M. (1926). Kommercheskiy raschet (Diskussionno) [Commercial considerations (A discussion)]. *Kino-Nedelya*, (34). (In Russ.) Retrieved September 9, 2025, from <https://electro.nekrasovka.ru/books/6151226/pages/3>
10. Bukharin, N. (1925). *Kommunisticheskoe vospitanie molodezhi* [Communist education of youth]. *Molodaya Gvardiya*. (In Russ.) Retrieved September 9, 2025, from <https://www.prlib.ru/item/718552>
11. Dralyuk, B. (2012). *Western crime fiction goes East: The Russian Pinkerton craze 1907–1934*. Brill.
12. Fomin, V.I. (1980). Sobytie i kharakter v priklyuchencheskom fil'me [Event and character in the adventure film]. In A.S. Troshin (Ed.), *Priklyuchencheskiy fil'm: Puti i poiski* [Adventure film: Paths and searches] (pp. 24–38). VNII Kinoiskusstva. (In Russ.)
13. Fomin, V.I. (2025). V poiskakh uteryannogo koda natsional'noy shkoly v sovetskom i russkom kino [In search of the lost code of the national school in Soviet and Russian cinema]. In N.A. Khrenov, V.D. Evallyo, E. V. Dukov & E.V. Salnikova (Eds.), *Iskusstvo sovetskogo vremeni: Mezhdou ofitsiozom i podpol'em* [Art of the Soviet era: Between officialdom and the underground] (pp. 68–92). Kanon+ ROOI Reabilitatsiya. (In Russ.) <https://elibrary.ru/lfnfst>
14. Khrisanf, H. (1926). Lakirovannoe varvarstvo, ili “Miss, vyd'te na minutku!” (1-ya seriya “Miss-Mend”) [Varnished barbarism, or “Miss, come out for a minute!” (Episode 1 of “Miss-Mend”)]. *Kino-Nedelya* (44). (In Russ.)
15. Kireeva, M.P. (2019). “Miss Mend” (1926, rezh. Fedor Otsep) [Miss Mend (1926, directed by Fyodor Otsep)]. In O. Kovalov, E. Margolit & M. Kireeva, *Sovetskiy ekspressionizm: Ot Kaligari do Stalina* [Soviet expressionism: From Caligari to Stalin] (pp. 54–61). Poryadok slov. (In Russ.)
16. Kolodyazhnaya, V.S. (1958). O priklyuchencheskom zhanre [On the adventure genre]. *Sovetskiy Ekran*, (22), 10. (In Russ.)
17. Kovalov, O., Margolit, E., & Kireeva, M. (2019). *Sovetskiy ekspressionizm: Ot Kaligari do Stalina* [Soviet expressionism: From Caligari to Stalin]. Poryadok slov. (In Russ.)
18. Kracauer, S. (1977). *Psikhologicheskaya istoriya nemetskogo kino: Ot Kaligari do Gitlera* [From Caligari to Hitler: A psychological history of the German film] (Yurenev, R.N., Trans.). Iskusstvo. (In Russ.)
19. Kuleshov, L., & Khokhlova, A. (1975). *50 let v kino* [50 years in cinema]. Iskusstvo. (In Russ.)
20. Kushnirov, M.A. (1977). *Zhizn' i fil'my Borisa Barneta* [The life and films of Boris Barnet]. Iskusstvo. (In Russ.)
21. Lavrentyev, S.A. (2009). *Krasnyy vestern* [The red western]. Algoritm. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/qrksgh>
22. Levitina, M.L. (2015). *“Russian Americans” in Soviet film: Cinematic dialogues between the US and the USSR*. Bloomsbury Academic.

23. Lukhmanov, N. (1926). O neudachakh prikladyuchcheskoy fil'my [On the failures of adventure films]. *Novyy Zritel'*, (51), 14. (In Russ.)
24. Margolit, E.Ya. (1993). Barnet i Eyzenshteyn v kontekste sovetskogo kino [Barnet and Eisenstein in the context of Soviet cinema]. *Kinovedcheskie Zapiski*, (17), 165–180. (In Russ.)
25. Prokhorov, A., Kapterev, S., Miller, J., Shneyder, V., Morris, J., Prokhorova, E., Wolfson, B., MacFadyen, D., First, J., Leiderman, D., & Mesropova, O. (2015). Adventure film. In B. Beumers (Ed.), *Directory of world cinema: Russia 2* (pp. 66–95). Intellect. <https://doi.org/10.2307/j.ctv36xvrc.8>
26. Razlogov, K.E. (2006). *Pervyy vek nashego kino* [The first century of our cinema]. Lokid-Press. (In Russ.) <https://elibrary.ru/qxyril>
27. Salnikova, E.V. (2024). *Avantyrnoe prostranstvo Velikogo Nemogo: Nastroeniya i podteksty* [The adventure space of the Great Silent: Moods and subtexts]. Kanon+ROOI Reabilitatsiya. (In Russ.) <https://elibrary.ru/jcehfv>
28. Shaginyan, M.S. (1988). *Mess-mend* [Mess-mend]. Pravda. (In Russ.)
29. Sheinov, V.P., & Krivosheeva, S.V. (2020). Modeli psikhologicheskogo vozdeystviya v proizvedeniyakh iskusstva [Psychological impact models in works of art]. In G.R. Konson, I.A. Konson & A.P. Evstropova (Eds.), *Iskusstvovedenie v kontekste drugikh nauk v sovremennom mire: Paralleli i vzaimodeystviya* [Art history in the context of other sciences in modern world: Parallels and Interactions] (pp. 336–346). Filin. (In Russ.) <https://elibrary.ru/yccgml>
30. Syrkin, A. (1924). Mezhdru tekhnikoy i ideologiyey (O kino-poputchikakh i partiynom rukovodstve) [Between technology and ideology (On film-fellow-travelers and the party leadership)]. *Kino-Nedelya*, (37). (In Russ.)
31. Thomson, D. (2014). *The new biographical dictionary of film: 6th edition*. Alfred A. Knopf Doubleday Publishing Group.
32. Vartanov, A.S. (1996). *Ot foto do video: Obraz v iskusstvakh XX veka* [From photo to video: Image in the arts of the twentieth century]. Iskusstvo. (In Russ.)
33. Vilensky, E. (1926). Za nedelyu [This week]. *Kino*, (50), 16–17. (In Russ.)
34. Youngblood, D.J. (1992). *Movies for the masses: Popular cinema and Soviet society in the 1920s*. Cambridge University Press.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА САЛЬНИКОВА

доктор культурологии, кандидат искусствоведения,
заведующий сектором художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания,
125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ResearcherID: AAS-2122-2020

ORCID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

EKATERINA V. SALNIKOVA

Dr. Sci. (Cultural Studies), Cand. Sci. (Art History),
Head of the Media Art Department,
State Institute for Art Studies,
5, Kozitsky per., Moscow 125009, Russia

ResearcherID: AAS-2122-2020

ORCID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru

**ЯЗЫК ЭКРАННЫХ
МЕДИА**

**THE LANGUAGE
OF SCREEN MEDIA**

УДК 791 + 130.2

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.4-131-161

EDN: OLFHQD

Статья получена 05.10.2025, отредактирована 14.12.2025, принята 27.12.2025

ОЛЕСЯ ВИТАЛЬЕВНА СТРОЕВА*

Институт кино и телевидения (ГИТР)
125284, Россия, Москва, Хорошевское ш., 32а

ResearcherID: ABI-7254-2020

ORCID: 0000-0002-8554-8053

e-mail: olessia_75@mail.ru

ДМИТРИЙ НИКОЛАЕВИЧ ВЕТРОВ

Институт кино и телевидения (ГИТР)
125284, Россия, Москва, Хорошевское ш., 32а

ResearcherID: PHD-7079-2026

ORCID: 0000-0001-5008-559X

e-mail: vetrov.interprete@mail.ru

АНДРЕЙ ВЯЧЕСЛАВОВИЧ МАРТЫНОВ

Институт кино и телевидения (ГИТР)
125284, Россия, Москва, Хорошевское ш., 32а

ResearcherID: PHD-7568-2026

ORCID: 0009-0007-7390-6005

e-mail: andersonrego@yandex.ru

Для цитирования

Строева О.В., Ветров Д.Н., Мартынов А.В. Мотив дуальности и дегуманизации тела в контексте лакано-делёзовского дискурса на примере фильма Корали Фаржа «Субстанция» (2024) // Наука телевидения. 2025. 21 (4). С. 131–161. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.4-131-161. EDN: OLFHQD

Published by
Наука
телевидения



* Автор, ответственный за переписку.

Мотив дуальности и дегуманизации тела в контексте лакано-делёзовского дискурса на примере фильма Корали Фаржа «Субстанция» (2024)**

Аннотация. Статья посвящена анализу фильма Корали Фаржа «Субстанция» в контексте лакано-делёзовского анализа и проблематики дегуманизации тела под влиянием медиакультуры. Мотив двойственности представляет собой архетипический сюжет, повторяющийся в разных формах искусства со времен архаики, поскольку связан с вечной темой отчуждения тела как одновременно внешнего и внутреннего объекта. Проблема принятия зеркального двойника и медийности тела взаимосвязаны, так как репрезентируют власть Другого, являющегося Символическим порядком.

Задача исследования — проанализировать конструкцию знаково-символического пространства фильма «Субстанция» в параллели с подобными экспериментами в авторском кинематографе (фильмы «Бескрайний бассейн» Б. Кроненберга и «Неоновый демон» Н. Рефна), а также сравнить с театральной постановкой Юрия Григоровича «Легенда о любви», где происходит гармонизация дуальности, а не саморазрушение героини. В качестве методологии привлекаются концепции Ж. Лакана, Ж. Делёза, С. Жижека, Ж. Бодрийера, рассматриваемые в философско-культурологическом ключе в целях более широкой интерпретации кинопроизведения, выходящей за рамки заявленной режиссером феминистской повестки.

В результате исследования авторы приходят к выводу, что фильм «Субстанция» как интуитивный транслятор важных философских смыслов создает новую художественную модель пересечения лакано-делёзовского дискурса, возникающую под влиянием процессов символического перепроизводства в современной медиакультуре.

Ключевые слова: дуальность, дегуманизация, «Субстанция», тело, Лакан, Делёз, боди-хоррор, медиакультура, символический порядок, зеркальный двойник, Другой

** Статья основана на докладе, представленном Строевой О.В. на международной конференции «География искусства» в Российской академии художеств, май 2025 г.

OLESYA V. STROEVA*

GITR Film and Television School
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

ResearcherID: ABI-7254-2020

ORCID: 0000-0002-8554-8053

e-mail: olessia_75@mail.ru

DMITRII N. VETROV

GITR Film and Television School
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

ResearcherID: PHD-7079-2026

ORCID: 0000-0001-5008-559X

e-mail: vetrov.interprete@mail.ru

ANDREI V. MARTYNOV

GITR Film and Television School
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

ResearcherID: PHD-7568-2026

ORCID: 0009-0007-7390-6005

e-mail: andersonrego@yandex.ru

For citation

Stroeveva, O.V., Vetrov, D.N., & Martynov, A.V. (2025). Duality and the dehumanized body in a Lacanian-Deleuzian framework: A case study of Coralie Fargeat's *The Substance* (2024). *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (4), 131–161. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.4-131-161>, <https://elibrary.ru/OLFHQD>

* Corresponding author.

Duality and the dehumanized body in a Lacanian-Deleuzian framework: A case study of Coralie Fargeat's *The Substance* (2024)**

Abstract. This article analyzes Coralie Fargeat's film *The Substance* through the lens of Lacanian-Deleuzian theory and the problem of bodily dehumanization under the influence of media culture. The motif of duality is an archetypal narrative recurring across art forms since antiquity, as it touches upon the perennial theme of the body's alienation as both an external and an internal object. The issues of accepting one's "mirror twin" and the body's mediatization are interlinked, as both represent the power of the Other—that is, the Symbolic Order.

The study aims to analyze the construction of the film's semiotic space, drawing parallels with similar experiments in auteur cinema (e.g., Brandon Cronenberg's *Infinity Pool* and Nicolas Winding Refn's *The Neon Demon*), while also contrasting it with Yuri Grigorovich's ballet *The Legend of Love*, which harmonizes duality rather than leading to the heroine's self-destruction. Methodologically, it employs concepts from Jacques Lacan, Gilles Deleuze, Slavoj Žižek, and Jean Baudrillard, considered from a philosophical and cultural-studies perspective to develop an interpretation of the film that extends beyond the director's stated feminist agenda.

The authors conclude that *The Substance*, as an intuitive transmitter of significant philosophical meanings, creates a new artistic model for the intersection of Lacanian and Deleuzian discourses—a model that emerges under the influence of symbolic overproduction in contemporary media culture.

Keywords: duality, dehumanization, *The Substance*, body, Lacan, Deleuze, body horror, media culture, symbolic order, mirror twin, the Other

** The article is based on a report presented by O.V. Stroeva at the International Conference *Geography of Art* at the Russian Academy of Arts, May 2025.

ВВЕДЕНИЕ

Тема дуальности или раздвоения личности (в том числе зеркального отражения) остается актуальной в искусстве и культуре во все времена, т. к. является архетипической и одновременно травмирующей, что определяет ее трагически экзистенциальный характер. Мотив двойственности связан прежде всего с отчуждением тела как объекта, одновременно ощущаемого как внутренняя и внешняя граница между Я и миром. Неудивительно, что фильм «Субстанция» (*The Substance*, 2024, реж. Корали Фаржа) вызвал такой неожиданный резонанс у публики, несмотря на то что его можно отнести в большей степени к авторскому кинематографу, нежели к массовому. Фильм завоевал награды на Каннском кинофестивале и других престижных конкурсах, номинировался на премию Оскар, получив высокие оценки критиков¹.

Картина демонстрирует жестокий мир киноиндустрии условного Голливуда, где главная героиня в исполнении Деми Мур принимает экспериментальный препарат для возвращения молодости, что резонирует с разными аспектами современной культурной повестки — здесь и проблема трансгуманизма, и биоэтики, и феминизма. Кароли Фаржа в своем интервью говорит следующее: «“Субстанция” явно на 300 % феминистский фильм, для меня это действительно сильное политическое высказывание. Картина говорит о том, как воспринимаются женщины в обществе, о насилии, с которым нам все еще приходится сталкиваться в повседневной жизни на каждом уровне»². Очевидно, что жанр «боди-хоррора» выбран режиссером неслучайно, ведь страшные последствия вмешательства в природу и одержимость телом должны производить эффект жуткого. Корали Фаржа является поклонницей Дэвида Кроненберга, Дэвида Линча, Джона Карпентера. Также она говорит о влиянии на свое творчество следующее: «Или, допустим, фильмы, которые идут еще дальше, вроде “Обеда нагишом”, который настолько образный и ставит вас в такие странные отношения со всем, что касается тела. Будто это нечто странное, настолько странное, что больше похоже на столкновение с Чужим или с зомби — что человеческое естество может настолько же пугать» [Ibid]. Что касается академических исследований, появившихся в течение 2025 года, большинство из них рассматривают «Субстанцию» в контексте феминистических идей (Peng, 2025; Villani, 2025) или с позиции геронтологии (Carr, 2025).

¹ Список наград см. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_accolades_received_by_The_Substance (05.10.2025).

² Полностью интервью см.: (Горбачевская, 2024).



Рис. 1. Канн, Франция: Корали Фаржа позирует с призом в номинации «Лучший сценарий» за фильм «Субстанция» во время церемонии закрытия 77-го Каннского кинофестиваля, 25 мая 2024 года. Фото Стефана Кардинале

Fig. 1. Cannes, France. Coralie Fargeat holds the Best Screenplay award for *The Substance* at the closing ceremony of the 77th Cannes Film Festival, May 25, 2024.

Photo by Stephane Cardinale³

Методология исследования. При всем уважении к замыслу и интенциям автора мы будем рассматривать текст кинопроизведения как нечто самостоятельное, вступающее в диалог со зрителем, занимая таким образом феноменолого-герменевтическую позицию для интерпретации смыслов, возникающих непосредственно при восприятии фильма. Кроме того, мы изучим фильм «Субстанция» в качестве столкновения и переплетения лакано-делёзовского дискурса, который органично ложится на каркас фрейдистско-юнгеанской модели. Жак Лакан и Жиль Делёз имели разные мировоззренческие платформы, в какой-то степени даже антагонистические (Лакан — гегелианец и фрейдист, Делёз — неомарксист, антигегелианец, вместе с Феликсом Гваттари основатель шизоанализа в противовес психоанализу), однако их объединяет общее постструктуралистское начало — курс символического порядка. Традиционно считается, что Лакан — самый радикальный представитель структурализма, мыслитель негативности и отчуждения, в то время как Делёз воспринимается как его ярый противник, виалист и мыслитель творческих возможностей желания. Однако современные

³ Источник изображения: URL / See the image source: <https://www.gettyimages.com> (05.10.2025).

философы нередко предпринимают попытки их примирить. Так, например, в книге «Лакан и Делёз. Дизъюнктивный синтез», состоящей из 12 эссе современных словенских ученых, в том числе знаменитого Славоя Жижека, разрушается миф об их чуждости или враждебности. «Затрагивая такие темы, как барокко, перверсия, влечение к смерти, онтология/топология, лицо, лингвистика и формализм, эссе выделяют ключевые отправные точки для дискуссии между идеями Лакана и Делёза. Предлагаемые направления исследования предполагают не простое уравнивание их идей, а «дизъюнктивный синтез», который признает их различия, но при этом настаивает на их позитивном и взаимо-информативном прочтении» (Nedoh & Zevnik, 2018, p. 12).

Одно из самых знаменитых высказываний Лакана гласит: «Бессознательное — это дискурс Другого». Сам философ пояснял этот афоризм так: «под бессознательным необходимо понимать воздействия, оказываемые речью на субъекта», т. е. само бессознательное есть продукт воздействий на субъекта знаково-символической реальности (Evans, 1996, p. 219). При этом сама реальность эта является тем, что вытеснено и что возвращается в символах бессознательного (симптомах, шутках, ошибочных действиях, снах и пр.). «Конечно, субъект может показаться рабом языка, но еще больше рабствует он дискурсу, в чьем всеохватывающем движении место его — хотя бы лишь в форме собственного имени — предначертано с самого рождения» (Лакан, 1997, с. 31). Здесь, в отличие от Зигмунда Фрейда, Лакан настаивает на том, что бессознательное — это не инстинкты, оно тоже структурировано через язык, иначе нам бы его было не осознать, то есть оно не врожденное, а приобретенное. Таким образом, бессознательное тоже становится символическим, внешним и интерсубъективным. «Ключевой позицией бессознательного, которая воплощается в том числе и в фигуре Другого, является удовольствие. Субъект может отождествиться с ним только в особом экстазическом опыте, в котором нужно отринуть все телесное и плотское — в особенности сексуальное желание и наслаждение» (Лапатин, 2024, с. 37).

Делёзовская концепция производства Я путем трех синтезов (коннективный, дизъюнктивный и конъюнктивный) также неразрывно связана с шизофренической потребностью присваивания образа, навязываемого извне, что обеспечивает «сборку», т. е. целостность. Машина желания — это человек эпохи потребления, встроенный в капиталистическое производство образов, а стадия дизъюнктивного синтеза, она же тело без органов, власти машинного производства противостоит (Делёз, Гваттари, 2021, с. 17). Жижек считает, что у Делёза можно обнаружить две конкурирующие онтологии: «смысл как эффект» — хорошая онтология, «смысл как производство» — плохая, более политизированная онтология, возникшая под влиянием Гваттари

в «Анти-Эдипе». Смысл как «эффект» хорош, потому что он лакановский: событие — это вторжение Реального в область причинности: «Основная предпосылка онтологии Делёза [в “Логике смысла”] заключается именно в том, что телесная причинность не является полной. При возникновении Нового происходит нечто, не поддающееся описанию на уровне телесных причин и следствий. Это нечто — событие, то есть «точка бессмыслицы, поддерживающая поток смысла... [которая] заполняет пробел телесной причинности». Пробел этот влечет за собой «позитивное понятие нехватки, “порождающего” отсутствия», «непреодолимую трещину в здании Бытия» (Žizhek, 2004, p. 27–41).

Как пишет Д. В. Смит: «Несмотря на первоначальные опасения Делёза по поводу реакции Лакана на “Анти-Эдип”, Лакан, очевидно, не отверг книгу. Напротив, не только прочтение книги стало очевидной основой его “вызова” к Делёзу, но и, похоже, “Анти-Эдип” повлиял на его собственные размышления. Жижек предполагает, что более поздние работы Лакана (после семинара XI в 1964 году) отмечены возросшим интересом к теории влечений и антиэдиповым темам (Žižek, 2004, pp. 102, 176)⁴. Учитывая сложный статус влечений, которые можно найти в «Анти-Эдипе» (например, тезис о том, что «влечения являются частью самой инфраструктуры»), можно предположить, что Лакан видел в Делёзе не антагонистического критика и даже не потенциального носителя ортодоксальности (в духе Миллера), а, скорее, весьма оригинального попутчика» (Smith, 2004, p. 636).

Таким образом, **гипотеза** предпринятого исследования может быть сформулирована следующим образом: актуализация дискурсов Лакана и Делёза в современном киноязыке (в том числе преодоление модели бессознательного Фрейда) происходит под влиянием идеи символического перепроизводства, реализуемого посредством власти медиакультуры и дегуманизации тела. Ближе всего к данному подходу — исследование Генриетты Крупа (Krupa, 2025), привлекающее в качестве философской базы для анализа фильма концепцию «абъекта» Юлии Кристевой — ученицы Лакана, рассматривавшей абъекцию как стадию, предваряющую «стадию зеркала», а абъект как «отпавший объект», не являющийся ни объектом, ни субъектом, но обладающий чертами обоих. Исходя из гипотезы, **цель** настоящей статьи — проанализировать символическое (неомифологическое) пространство фильма «Субстанция» в контексте лакано-делёзовского дискурса, соотнеся с подобными экспериментами в авторском кинематографе, например, с фильмами «Бескрайний бассейн» Б. Кроненберга и «Неоновый демон» Н. Рефна, а также с театральной постановкой советского периода — балетом

⁴ Ссылка автора цитаты.

Юрия Григоровича «Легенда о любви». **Новизна** заключается в самой постановке **проблемы** переплетения лакановского и делёзовского дискурсов в кинопроизведении. **Теоретическая значимость** определяется тем, что выявленная модель может быть рассмотрена в дальнейшем при анализе других современных кинопроизведений.

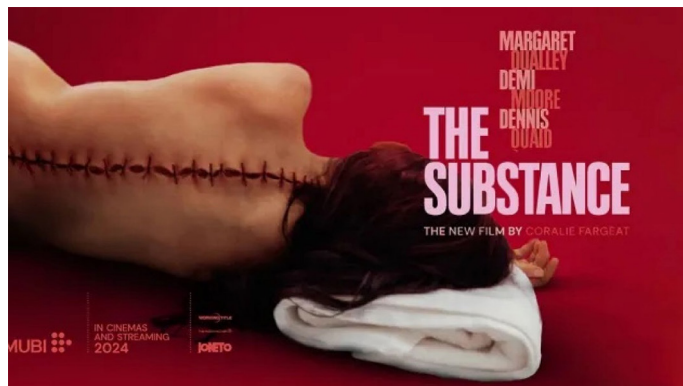


Рис. 2. Постер к фильму «Субстанция» (2024), реж. Корали Фаржа

Fig. 2. Poster for The Substance. (2024). Directed by Coralie Fargeat⁵

Анализ символического языка фильма «Субстанция» (2024) в контексте столкновения лакано-делёзовского дискурса

Фабула фильма «Субстанция» довольно проста: под действием экспериментального препарата происходит раздвоение личности героини на два тела — молодое и старое, но с единым сознанием. Художественное пространство подчеркнуто денатурализовано, поскольку автор с первых кадров пытается объяснить зрителю, что все происходящее — символическое и воображаемое (т.е. речь идет о визуализации трансцендентального поля), куда в конце концов прорывается нечто экзистенциальное, олицетворением которого становится страшное существо — своего рода аморфное и текучее тело без органов. Дуальное отношение между Эго и зеркальным образом — это воображаемое, однако личность формируется только посредством

⁵ Источник изображения: URL / See the image source: <https://www.proficinema.com/questions-problems/reviews/detail.php?ID=395995> (15.12.2015).

идентификации с этим двойником, при этом отчуждение является основополагающим для порядка воображаемого. Весь этот процесс и визуализируется в фильме «Субстанция», когда «лучшая версия себя» начинает уничтожать старое тело. Воображаемое, по Лакану, оказывает на субъекта очаровывающее воздействие, т. к. оно укоренено в отношении субъекта к собственному телу (или к образу собственного тела). Эта очаровывающая сила воображаемого как соблазняет, так и обесценивает, а также проявляется в отношениях между полами, что показано в фильме через мужчину — бывшего одноклассника, который пытается вырвать героиню из оков ее собственного воображения, но сделать это ему не удастся.



Рис. 3. Демми Мур в роли Элизабет. Скриншот из фильма «Субстанция»

Fig. 3. Demi Moore as Elisabeth. Still from The Substance⁶

Отражение в зеркале — трансцендентный другой с маленькой буквы (двойник или копия)⁷, все равно внешний, находящийся за границей сознания, образ которого приходится присваивать. Но то, что становится феноменом, соединяясь с внутренним образом трансцендентального Я, имманентно, статично и идеально. Однако главная проблема интериоризации образа тела состоит в том, что Я утрачивает свою целостность. «Здесь теряется часть наслаждения, наслаждения целостностью, которую забирает с собой абстрактно выделенная часть субъекта, которая затем и представляет собой инстанцию Другого, обладающего желанием, удовольствием»

⁶ Источник изображения: URL / See the image source: <https://www.kinopoisk.ru/film/4860213> (15.12.2025).

⁷ У Лакана различаются «Другой» с заглавной буквы и «другой» со строчной («А» во французском варианте), что имеет значение для составления структуралистских формул. Другой с «А» — Символический порядок, другой с «а» — зеркальный двойник.

(Захаров, 2023, с. 82), что наглядно продемонстрировано в фильме «Субстанция». Героиня постоянно смотрит в зеркало, сравнивая свой зрелый образ с огромной фотографией, висящей на стене в гостиной, где она молода и прекрасна. Эта раздвоенность вызывает маниакальное желание вернуться к символическому идеальному образу, и оно реализуется благодаря экспериментальному препарату, на котором написано: «Помните, что вы единое целое», как напоминание об этом вечном недостатке целостности. Лакан пишет: «Главными иллюзиями воображаемого являются целостность, синтез, автономия, двойственность и, более всего, подобие. Воображаемое, таким образом, представляет собой порядок обманчивых поверхностных явлений, видимых феноменов, скрывающих лежащую в их основе структуру; одними из таких феноменов являются аффекты» (Evans, 1996, p. 84)⁸.



Рис. 4. Постер к фильму «Бескрайний бассейн» (2023, реж. Брэндон Кроненберг)

Fig. 4. Poster to *Infinity Pool*. (2023). Directed by Brandon Cronenberg⁹

Напрашивается параллель с фильмом «Бескрайний бассейн» 2023 года (реж. Брэндон Кроненберг), где на европейском курорте отдыхающим в качестве развлечения предлагается совершать различные аморальные и криминальные поступки, но во время суда к казни приговаривают сгенерированных биологически двойников. Символом дуальности в фильме выступают

⁸ Оригинал: «The imaginary is the realm of image and imagination, deception and lure. The principal illusions of the imaginary are those of wholeness, synthesis, autonomy, duality and, above all, similarity. The imaginary is thus the order of surface appearances which are deceptive, observable phenomena which hide underlying structure; the affects are such phenomena» (Evans, 1996, p. 84).

⁹ Источник изображения: URL / See the image source: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/hollywood/157233/poster/149562/> (15.12.2025).

страшные маски со смазанными лицами. В финале происходит своего рода обнуление героя через экзистенциальные переживания и убийство своих ипостасей (возникает также отсылка к фильму «Бассейн» 1969 года и теме безнаказанности убийцы). В концепции Лакана дуальное отношение между эго и двойником в основе своей нарциссично, поэтому нарциссизм является еще одной характеристикой порядка воображаемого, а он всегда сопровождается агрессией: «... Нарциссическое удвоение, в конце концов, вызывает агрессию по отношению к двойнику, к любой форме тождества, хоть в какой-то мере чреватой различием. Как заметил Ги Розолато, результатом этого нарциссического столкновения является жертвоприношение, уничтожение двойника или того, что его порождает, во имя идеального образа...» (Ямпольский, 2010, с. 75–76).

Город может тоже стать большим Другим и предстать «как инородное пространство, обладающее властью над сферой желаний человека, связанное с бессознательными интенциями и выражающее себя через определенную знаковую систему» (Малая, 2016, с. 39). Другой — это диктат знаковых систем (языковой, символической), он принципиально инаков по отношению к человеку как непостижимое не-Я, трансценденция мира и другого человека. В фильме пространство города подчеркнуто схематично, оно намеренно условно и ограничено перемещениями героини из собственной студии в тайное место, где она получает препарат. Давление со стороны Символического порядка, представленного и искусственным окружением города, и телестудией, а также фигурой символического отца — продюсера, создает внутренний конфликт, подробно описанный Лаканом.

Однако финал истории оказывается абсолютно делёзовским: после гибели Элизабет (Деми Мур) тело Сью (Маргарет Куолли) начинает разрушаться; в панике она решает создать очередную версию себя, но на свет появляется гротескный гибрид — «монстр Элизасью». В ярком платье и маске Элизабет монстр выходит на сцену, однако вскоре маска спадает, и зрители в ужасе созерцают ее истинное обличье. В хаосе один из зрителей отрубает голову Элизасью, и из тела вылезает другая голова, после чего изуродованное тело заливают кровью весь зал. Героиня превращается буквально в «тело без органов» — деперсонифицированное, не имеющее четких очертаний, брызжущее кровью, распадающееся, но свободное от власти Символического порядка. Делёзовская концепция имманентности вступает в силу: все существует в рамках одного плана бытия без трансцендентных оснований, субъект воспринимается как вечное становление, а смыслы — это события или реактивные силы плана имманентности.



Рис. 5. Скриншот из фильма «Субстанция»

Fig. 5. Still from *The Substance*¹⁰

АНАЛИЗ КОНСТРУКЦИИ НЕОМИФА В ФИЛЬМЕ «СУБСТАНЦИЯ»: ХРОНОТОП И АРХЕТИПЫ

Фильм «Субстанция» можно отнести к разряду современных неомифов, поскольку героиня и ее окружение не только максимально архетипичны и символичны, но и деконструированы. Ключевую роль в формировании *специфического хронотопа* играют сцены, происходящие в ванной комнате главной героини. В этом аскетичном белоснежном помещении происходит обряд инициации персонажа Элизабет Спаркл (Деми Мур) и рождение ее молодой ипостаси Сью (Маргарет Куолли). В мифологическом сознании такое превращение и в целом всеобщее оборотничество связано с принципом партиципации, описанным Люсьеном Леви-Брюлем (похожим сюжетом является история рождения Афины из головы Зевса). Ванная комната превращается в узловую символическую локацию, служащую переходной точкой между двумя ипостасями одной личности: Элизабет и Сью представляют собой неразрывное единство, что порождает сложности в их идентичности. Линейная структура сюжета предполагает соблюдение важного правила: «одна неделя для одной, другая для другой», что отсылает к архетипичному сюжету Кору (Персефоны) или Золушки, где у героини также присутствует мотив метаморфозы на ограниченное время, что связано, в свою очередь, с мотивом смерти-возрождения и природными циклами. Первоначально

¹⁰ Источник изображения: URL / See the image source: <https://www.kinopoisk.ru/film/4860213> (15.12.2025).

Элизабет следует предписанию, но искушение оставаться в молодом облики, представленном Сью, начинает оказывать влияние на ее выбор. Это приводит к серьезным последствиям, о которых ее предварительно предупреждали — основное тело, именуемое «матрица», начинает подвергаться изменениям, проявляющимся через некроз тканей, что соответствует жанровой специфике картины.



Рис. 6. Скриншот из фильма «Субстанция»

Fig. 6. Still from The Substance¹¹

С течением времени квартира главной героини также претерпевает изменения. Первоначально интерьер ясно указывает на принадлежность Элизабет: фотографии, постеры и другие атрибуты подчеркивают ее былую славу, а также отсылают к роману Оскара Уайлда «Портрет Дориана Грея». Рекламный баннер, расположенный напротив панорамного окна, демонстрирует изображение телевизионной программы Элизабет, что способствует созданию образа ее статуса в обществе. С появлением Сью образы Элизабет заменяются фотографиями новой героини, а рекламный баннер также претерпевает изменения. В ванной комнате появляется потайная дверь в помещение, где Сью сохраняет свою «матрицу», скрывая от окружающих правду о своей жизни, что может символически интерпретироваться как область бессознательного. Важно отметить и планировку квартиры: в целом сама по себе она имеет круговую форму с длинными, подобными лабиринту, тесными коридорами, что является символом ее нарциссизма.

Следует обратить внимание не только на квартиру главной героини, но и на другие разнообразные локации, представленные в фильме, а также на неопределенный мифологический временной контекст, в котором

¹¹ Источник изображения: URL / See the image source: <https://www.kinopoisk.ru/film/4860213> (15.12.2025).

разворачивается сюжет. Автор намеренно создает образ вечно солнечного Лос-Анджелеса — города, олицетворяющего мечты и амбиции. Тем не менее в рамках сюжета этот масштабный мегаполис изображен с неожиданной камерностью, что придает происходящему более интимный и личный характер. Для этого есть причина, т. к. натурные сцены снимались вовсе не в Калифорнии, а на юге Франции, но автор подражает эстетике Голливуда, поэтому зрители не замечают подмены. Что касается времени действия, то автор постоянно запутывает нас с помощью костюмов, интерьеров и прочих маркеров эпохи. Так, Элизабет является ведущей популярной фитнес-передачи (аэробики), однако в реалиях двадцатых годов XXI века сложно представить, что такое шоу может выходить в эфир — подобный винтажный образ медиакультуры больше характерен для телевидения 1980-х. Костюмы Элизабет также напрямую указывают нам на данный контекст, в ее образах доминируют однотонные яркие предметы гардероба, словно она не живой человек, а модель с обложки. Это касается как повседневных образов, так и спортивных костюмов, в которых героиня работает перед камерами. В то же время мы можем видеть, как Элизабет водит вполне современный автомобиль и использует смартфон. Все эти элементы можно отнести к художественным приемам конструирования неомифологического, символического пространства (в последнее время в кинофантастике стал популярен такой прием смешивания технологичности и винтажности¹²). Появление Сью меняет образ «альтернативных восьмидесятых», что четко прослеживается в гардеробе молодой девушки: появляются короткие топы и байкерские костюмы из черной лаковой кожи, а также элементы современности. Таким образом, мифологическое время в фильме характеризуется исключительными событиями, разновременностью и цикличностью, и его логика подчинена высшей цели — трансформации героини.

¹² Авторский тезис о винтажности как художественном приеме в современной научной фантастике основывается на концепции номадизма, но поскольку развернутая аргументация не входит в задачи данного исследования, см. подробнее в статье, где рассуждения эти представлены (Строева, Аронин, 2025, с. 6–21).



Рис. 7. Скриншот из фильма «Субстанция»

Fig. 7. Still from The Substance¹³

Архетипы представлены в фильме различными элементами, в первую очередь, это образ *Нарцисса* и *мотив зеркала*: Элизабет воплощает архетип Нарцисса, поскольку одержима своей красотой и внешностью. Помимо того, что это иллюстрация стадии зеркала по Лакану, формирование двойника и т. д., архетип работает и как символ гипертрофированной одержимости своим образом, приводящим к саморазрушению и внутреннему опустошению. Это, в свою очередь, приводит к социальной изоляции персонажа, что ярко иллюстрируется интерьером квартиры Элизабет, которая больше напоминает аквариум, нежели уютный дом. Так же, как и любой антигерой, Элизабет лишена трансформации; иными словами, все испытания оставляют ее неподвижной, и в этом заключается ее трагедия, ведь она погибает, так и не изменившись.

Символика Змеи в образе Сью. В свою очередь, Сью является много-слойным персонажем, и легко заметить, как часто в кадрах со Сью мелькают визуальные символы Змеи. Во-первых, первое появление змеиного образа можно расценивать как сброс старой кожи, т. к. она не покрыта кровью и внутренностями матрицы; выделения эти напоминают, скорее, слизь змей после линьки: поначалу змея, сбрасывающая свою кожу, становится символом обновления, эволюции и самосовершенствования. Во-вторых, Сью регулярно носит синий шелковый халат с изображением китайского золотого дракона, что, в свою очередь, можно трактовать как воплощение «Инь» — женского начала или же, если обращаться к Юнгу, Анимой. Ведь именно Сью, а не Элизабет, привлекает внимание всех мужчин. В-третьих, сцена с появлением Сью в кожаном костюме черного цвета с молнией на спине метафорично вызывает ассоциации с древнеегипетским богом

¹³ Источник изображения: URL / See the image source: <https://www.kinopoisk.ru/film/4860213> (15.12.2025).

Апофисом. Апофис, как символ хаоса и разрушения, может представлять темные стороны мужского начала (Анимус), такие как агрессия, подавление и конфликт. Женщина сталкивается с этими аспектами Анимуса внутри себя, что может включать осознание своих страхов и инстинктов, которые необходимо интегрировать для достижения внутреннего равновесия. Прямое противостояние матрицы Элизабет и ее ипостаси Сью можно рассматривать как метафору змея Уробороса, трактуемого Эрихом Нойманном как гермафродитное существо, доминирующего в архаической мифологии и коллективном бессознательном, являющегося олицетворением Великой Матери (Нойманн, 2021). Концепция Уробороса, представляющего вечный цикл жизни и смерти, также может быть применена в отношении Сью. Сью, стремясь избежать старения и смерти, создает свою собственную ловушку, где она пытается избежать неизбежности. Но в итоге смерть и разложение становятся неотъемлемой частью ее существования.

Комплекс Электры Сью. Элизабет является метафорической матерью Сью, а продюсер Харви, в свою очередь, является ее метафорическим отцом. Можно предположить (из отсылки в имени на печально известного продюсера Харви Вайнштейна), что между ним и Элизабет вполне могла быть интимная связь, не отрицающая интерес Харви и его желание заполучить красотку для своего шоу. Поэтому с появлением Сью мы видим как «дочь» заменяет собой «мать», что в последствии вызывает соперничество между ними, подобно сюжету в мифе об Электре. Кроме того, мы можем рассмотреть Элизабет как женщину, которая пропустила свой возрастной кризис и застряла в пубертате, т. к. не прошла через биологическое событие — рождение ребенка. И тогда получается, что с появлением Сью она вынуждено взрослеет, однако Сью представляет собой такую же пубертатную личность, как и Элизабет, что вызывает между ними конфликт с трагическими последствиями для обеих.

Деконструкция мифологического клише. В первую очередь, стоит отметить нетипичную метаморфозу героини. Если сравнить «Субстанцию» с мотивом Коры-Персефоны или Золушки (Снегурочки), где есть мотив метаморфозы в «лучшую» версию себя на ограниченное время, то можно выделить два различия. Во-первых, обычно метаморфозы предполагают собой привязку к световому дню или определенному времени года. В киноленте же выделена целая неделя, что довольно много в сравнении с другими примерами превращений. Во-вторых, самой деконструкцией можно считать тот факт, что тело Элизабет не помолодело с помощью препарата, а родило из своей плоти новое молодое тело Сью. Мотив метаморфозы предполагает изменения физические или психологические, но создания новой оболочки не типично для данного клише. Сама идея рождения нового тела из плоти

Элизабет представляет собой не просто физическое превращение, а создание новой реальности, где старое «я» и новое «я» могут существовать одновременно. Это поднимает философские вопросы о том, что значит быть собой и какой частью своего «я» мы можем пренебречь, принимая новые формы. Такое восприятие метаморфозы переосмысляет стандартные клише о трансформации: вместо того чтобы подчеркивать идею о том, что новое «я» является улучшенной версией старого, «Субстанция» акцентирует внимание на многослойности человеческой идентичности и сложности внутренних изменений. Таким образом, в «Субстанции» метаморфоза героини становится не только процессом изменения, но и глубоким отражением внутренней ее борьбы и стремления к самоидентификации. Увеличенная длительность метаморфозы и уникальная природа рождения нового тела как альтер-эго создают инновационный подход к знакомому мотиву, подразумевая более сложные и многогранные вопросы о том, что значит быть человеком и как мы воспринимаем себя в ходе трансформаций, в том числе трансгуманистических.

ПРОБЛЕМА ДЕГУМАНИЗАЦИИ ЖЕНСКОГО ТЕЛА В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ И ГАРМОНИЗАЦИЯ ДУАЛЬНОСТИ В БАЛЕТЕ ЮРИЯ ГРИГОРОВИЧА «ЛЕГЕНДА О ЛЮБВИ»

Фильм «Субстанция» транслирует проблему трансгуманизма и дегуманизации женского тела на стадии вырождения образа тела в статус симулякра, к чему не раз обращались кинематографисты¹⁴. Так, в 2005 году вышел российский фильм «Пыль» режиссера Сергея Лобана, который в некоторой степени предвосхитил проект Корали Фаржа, отражая лакановский тезис о воображаемом, оказывающем на субъекта очаровывающее воздействие. Подобная модель была создана и в картине «Неоновый демон» Николаса Виндинга Рефна (2016), где режиссер воспроизводит символический мир моды, а тело главной героини — фэшн-модели, становится дегуманизированным объектом символического обмена, теряя само-тождественность. Славой Жижек назвал подобный эффект «местом невозможной субъективности»: «...зритель внезапно вынужден

¹⁴ Тема трансгуманизма раскрыта, например, в сериалах «Разделение» (2022) и «Черное зеркало» (2011–2024). Детальный их анализ в контексте философии сознания представлен в нескольких публикациях одного из авторов данной статьи. См.: (Строева, 2018a; Строева, 2018b; Строева, Аронин, 2025).

признать, что в данном пространстве диегетической реальности не может быть субъекта, находящегося в точке, из которой снят эпизод»; таким образом, конструируется место «невозможной субъективности, придающей объективности оттенок невыразимого, чудовищного зла» (Жижек, 2014, с. 134–135).



Рис. 8. Кадр из фильма «Неоновый демон» (2016), реж. Николас Виндинг Рефн
Fig. 8. Still from The Neon Demon. (2016). Directed by Nicolas Winding Refn¹⁵

Д.Н. Ветров, анализируя фильм, пишет следующее: «...ключевым явлением в кинотексте Рефна является некое “шоу”, в котором Джесси [главная героиня] сперва выступает субъектом зрелища, а затем его участником. Примечательно, что зрителю, несмотря на говорящее за себя явление (шоу — «показ, демонстрация»), оно практически остается недоступным. В первом случае, из того, что удастся различить на экране в жестком мерцании стробоскопа: лишь парящее в воздухе скованное бондажом тело акробата, и реакции персонажей, данных крупными и средними планами; и реакции эти (раскрытые от удивления рот и глаза, сменяющиеся улыбкой и восторженным полусмехом) явно не соответствуют тем фрагментам шоу, что доступны зрителю. Диегезис сцены оказывается явно шире, чем ее визуализация: создается ощущение, что кинотекст оперирует скопическим режимом, выделяющим два пласта визуального: что зритель видит, и что ему видеть не дозволено» (Ветров, 2019, с. 147). Нечто подобное происходит на последнем шоу в фильме «Субстанции», только с помощью приемов физиологического

¹⁵ Источник изображения: URL / See the image source: <https://daily.afisha.ru/cinema/2404-neonovyy-demon-nikolasa-vindinga-refna-strashnaya-skazka-pro-modeley/> (01.10.2025).

боди-хоррора — буквального разложения и распада тела: в кадре мы видим публику, на которую обрушиваются потоки крови (о чем говорилось выше).

Таким образом, фильмы Фаржа и Рефна визуализируют проблему дегуманизации женского тела, что является следствием тиражирования медиаобразов в контексте всепоглощающей власти символического порядка. Кинометафоры актуализируют тему дегуманизации на конкретных примерах функционирования медиаиндустрии, однако тенденция эта распространяется и на современную культуру в целом.

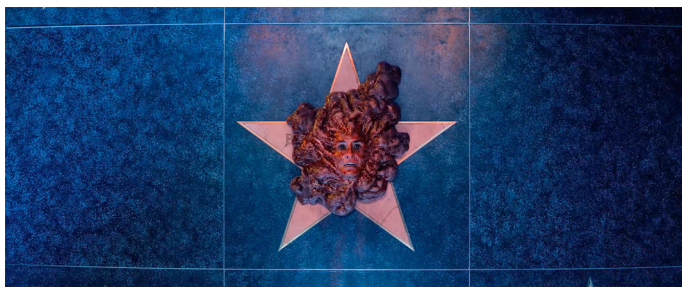


Рис. 9. Скриншот из фильма «Субстанция»

Fig. 9. Still from *The Substance*¹⁶

Тема символического раздвоения личности с сопутствующим мотивом зеркала в культуре вечна: в мифологии — это легенда о Нарциссе, в сказочном фольклоре — история мачехи Белоснежки и зеркальца или, в переложении А.С. Пушкина, «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» («Свет мой, зеркальце! скажи / да всю правду доложи»), в литературных произведениях Оскара Уайльда — трагедия Дориана Грея или уродливого карлика из «Дня рождения Инфанты», умирающего от разрыва сердца при виде своего зеркального отражения. Психологический анализ феномена двойничества в романе «Портрет Дориана Грея», основанного на явлении бинарного архетипа, был предпринят в статье Г.Р. Консона, где автор пишет о том, что «в результате раздвоения сознания Дориан, находившийся в состоянии постоянного одновременного контраста, жил как бы двумя жизнями: гедонистической и страдальческой... Трагизм второй волны разработки заключается в еще большем, по сравнению с экспозицией, накоплении энтропии, которая в бинарном архетипе человека-дьявола нарушила и без того зыбкое соотношение прекрасного и уродливого, в результате чего ужасное

¹⁶ Источник изображения: URL / See the image source: <https://www.kinopoisk.ru/film/4860213> (15.12.2025).

в характеристике Дориана стало доминирующим» (Консон, 2014, с. 1158). Очевидно, что мотив зеркала — сюжет архетипический, демонстрирующий глубинные процессы формирования личности со всеми сопутствующими парадоксами и противоречиями. Традиция исследования темы двойничества достаточна обширна, поэтому было бы оригинально привлечь к нашему анализу менее известное воплощение мотива — балет Юрия Григоровича «Легенда о любви» на либретто Назыма Хикмета, который демонстрирует тему дуальности через двух сестер с финальной гармонизацией раздвоенности через жертву¹⁷. Параллель фильма с балетом интересна еще и в контексте рассмотрения аспектов визуального воплощения телесности, соотношения аполлонического и дионисийского элементов. Кроме того, несмотря на то, что это совершенно разные произведения, рожденные в разных культурах, социальных контекстах и эпохах, они тем не менее связаны архетипическим сюжетом, а также проблематикой переосмысления темы дуальности, приводящей либо к гармонизации, либо к разрушению личности, что актуально в контексте современного номадизма и постгуманистического кризиса.



Рис. 10. Сцена из балета «Легенда о любви» в постановке Юрия Григоровича

Fig. 10. Scene from the ballet A Legend of Love. Directed by Yuri Grigorovich¹⁸

¹⁷ «Легенда о любви» — второй балет Юрия Григоровича — был впервые показан 23 марта 1961 года в Ленинградском театре оперы и балета им. С.М. Кирова (ныне Мариинский). Либретто по мотивам собственной одноименной пьесы сочинил, как отмечено выше, драматург Назым Хикмет, музыку — композитор Ариф Меликов. Информация с сайта Большого театра: URL: <https://bolshoi.ru> (15.12.2025).

¹⁸ Источник изображения: URL / See the image source: <https://bolshoi.ru/en/performances/ballet/Legend-of-Love> (15.12.2025).

Действие балета разворачивается во дворце царицы Мехменэ Бану, где царит скорбь, так как при смерти младшая ее сестра Ширин, но появляется незнакомец, который берется излечить принцессу, за что он требует от царицы отказаться от своей красоты ради спасения сестры. После мучительных колебаний царица соглашается, и незнакомец возвращает Ширин к жизни. На дворцовой площади молодой художник Ферхад встречается с царицей Мехменэ Бану и принцессой Ширин, и обе они в юношу влюбляются. Однако он, естественно, отдает предпочтение прекрасной Ширин, которая соглашается с ним на побег из дворца. Узнав об этом, Визирь сообщает новость царице, которая в пылу ревности приказывает изловить беглецов. Царица ставит перед Ферхадом невыполнимую задачу: получит Ширин в жены, только пробив гору и дав людям воду во время засухи. Ферхад выбирает долг и уходит в горы, все склоняются перед его великим самопожертвованием, а Ширин остается во дворце.

Объект любви обеих сестер — Художник — олицетворяет собой Символический порядок, а красивая сестра — воображаемый образ Я. Настоящий образ Я (царица, пожертвовавшая собой) стремится воссоединиться со своим старым зеркальным образом — прекрасным и идеальным, что и происходит в конце, а Художник выбирает общественное благо. Несчастный конец оказывается счастливым, т. к. Это обретает свою целостность, в то время как в фильме «Субстанция» целостность разрушается, происходит буквальный распад личности, тело перестает иметь очертания, образ Я не может обрести идентичность и погибает, появляется полифоническое тело или тело-без-органов. Является ли оно образом бессознательного? На первый взгляд, может показаться, что это привычный хтонический монстр, но в фильме нет образа бессознательного, поскольку надо всем властвует Символический порядок. Он организует тела, внедряя в них механизм — случайно героиня занимается ритмикой вне времени, как и в балете — искусстве аполлоническом — тело становится эстетическим объектом, будто лишаясь своей телесности. Так, у Григоровича абстрактное тело балерины становится инструментом для создания орнамента, арабской вязи и каллиграфии, а цветовое решение сценографии выверено с необыкновенной точностью. Восточная притча, по которой написано либретто, представляет собой переработанный миф, поэтому сюжет здесь не является в полной мере нарративом, а, скорее, символически и архетипически демонстрирует структуру психики. Если жанр боди-хоррора предполагает в большей степени использование эстетики дионисийского тела с достаточным количеством физиологии и крови, а также красного цвета, то в балетной постановке цветовая символика также разделяется на красное и голубое, где первое — это дионисийская трагедия, а второе — иллюзия аполлонического начала.



Рис. 11. Сцена из балета «Легенда о любви» в постановке Юрия Григоровича

Fig. 11. Scene from the ballet A Legend of Love. Directed by Yuri Grigorovich¹⁹

В фильме цветовая символика играет немаловажную роль: Элизабет воплощает собой идеализированное прошлое, поэтому можно утверждать, что ее образ, а также все, что ее окружает, несет в себе аполлоническое начало, описанное Ф. Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки». Эта сущность лучше всего проявляется в сценах съемок передачи «Sparkle your life»: она выступает в сине-голубом купальнике, звуковое сопровождение гармонирует с визуальной эстетикой шоу, которое, несомненно, привлекает внимание к женской телесности, но лишенной ярко выраженного сексуального подтекста. Также следует отметить, что музыкальная тема шоу отсылает к звучанию восьмидесятых, что лишь подтверждает тезисы о его аполлонической природе. В отличие от этого, шоу Сью «Pump it up» является полной противоположностью и несет дионисийское начало, представляющее собой порыв, опыт, который разрушает ограничения и устанавливает гармонию через хаос. Конфликт между Сью и Элизабет рождается не только на визуальном, но и на аудиальном уровне. Здесь мы видим, как Фаржа сталкивает заводное и легкое фанковое звучание с перегруженным и тусклым электронно-танцевальным жанром, создавая мощный контраст, который подчеркивает противостояние двух подходов к жизни и самовыражению. Таким образом, трагедия конфликта между Сью и Элизабет раскрывает не только противостояние их идентичностей,

¹⁹ Источник изображения: URL / See the image source: <https://bolshoi.ru/en/performances/ballet/Legend-of-Love> (15.12.2025).

но и более глубокую борьбу между Аполлоном и Дионисом, отражая основные идеи Ницше о сложности человеческой природы и необходимости диалога между двумя этими полюсами.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, фильм «Субстанция» выступает не только в качестве манифеста феминизма, но и может быть рассмотрен как многослойный артефакт современной медиакультуры, предлагающий разнообразный эстетический опыт, а также открывающий возможности для более глубоких философских размышлений. С одной стороны, фильм занимается значимыми социальными темами, связанными с властью медиа и превращением тела в дегуманизированный симулякр в условиях потребительской культуры, а также с проблемами геронтологии и биоэтики, что лежит на поверхности. С другой стороны, проведенный анализ показал, что кинопроизведение Кароли Фаржа визуализирует пересечение лакано-делёзовского дискурса, т. е. создает новую кино-модель, которая, имея в основе своей фрейдистско-юнгевский каркас как неотъемлемую часть едва ли не любой драматургической конструкции, претендует на роль нового современного визуального клише номадизма или имманентности. Мишель Фуко сказал: «Возможно, когда-нибудь нынешний век будет известен как век Делёза»²⁰, что воплощается в современном киноискусстве как интуитивном трансляторе важных философских концепций.

Делёзовское исчезновение субъекта — это главная характерная черта постгуманизма и трансгуманизма, если смотреть вглубь проблемы. Вечное становление субъекта под воздействием потока имманентности в условиях отсутствия трансцендентных смыслов — это следующий неизбежный шаг в эволюции Сверхчеловека Ницше, который подвергает себя деконструкции, инициируя процесс самоотрицания. В этом и состоит, на наш взгляд, главное послание фильма «Субстанция» — опасность разрушения целостности личности, которая ставит телесное и материалистическое мировоззрение во главу угла. Боди-хоррор призван напугать, но напугать не страшной картинкой, а осознанием того, что биологическое или телесное измерение недостаточно для ощущения себя человеком. Однако гармонизация личности

²⁰ Foucault, M. (1970). *Theatrum Philosophicum. Critique*, (282), p. 885. Цитируется по: Делёз Ж. (2011). *Логика смысла* (Я.И. Свирский, пер. с фр.). Москва: Академический Проект.

всегда возможна, равно как и баланс аполлонического и дионисийского начал в культуре, что демонстрирует балет Григоровича, проанализированный нами в параллели с фильмом, поскольку проблема дуальности тела и сознания — это естественное состояние человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ветров, Д.Н. (2019). Тело фэшн-модели как симулякр в контексте фильма «Неоновый Демон». *Артикульт*, (3), 146–152. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2019-3-146-152>, <https://elibrary.ru/aodexg>
2. Горбачевская, Н. (2024, 19 сентября). Режиссерка Корали Фаржа о боди-хорроре «Субстанция»: Быть жертвой тирании красоты. *Film.ru*. <https://www.film.ru/articles/rezhisserka-korali-farzha-o-bodi-horrore-substanciya-byt-zhertvoy-tiranii-krasoty> (05.10.2025).
3. Делёз, Ж., Гваттари, Ф. (2021). *Капитализм и шизофрения. Том 1: Анти-Эдип*. Киев.
4. Жижек, С. (2014). *Киногид извращенца: Кино, философия, идеология*. Екатеринбург: Гонзо.
5. Захаров, А.Д. (2023). Фундаментальная расщепленность субъекта и обращение к Другому с позиции психоаналитической теории как условие общественной жизни. *Социально-гуманитарные знания*, (12), 81–86. <https://elibrary.ru/umproze>
6. Консон, Г.Р. (2014). Дориан Грей — убийца-интеллектуал в романе Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея». *Психология и психотехника*, (11), 1153–1161. <https://doi.org/10.7256/2070-8955.2014.11.12973>, <https://elibrary.ru/tcccwh>
7. Лакан, Ж. (1997). *Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда*. Москва: Русское феноменологическое общество.
8. Лапатин, В.А. (2024). Понятие Единого в свете лаканианского психоанализа. *Вестник СПбГУ. Философия и конфликтология*, 40 (1), 29–40. <https://doi.org/10.21638/spbu17.2024.103>, <https://elibrary.ru/jpapor>
9. Малая, Е.К. (2016). Город как Другой: одушевление города в современной городской мифологии (психоаналитический аспект). *Проблемы современного образования*, (6), 38–51. <https://elibrary.ru/xgsqlb>
10. Нойманн, Э. (2021). *Великая мать*. Москва: Добросвет.
11. Строева, О.В. (2018а). Проблематика диалектики тела и сознания в новейших научно-фантастических сериалах. *Вестник ВГИК*, (2), 62–71. <https://elibrary.ru/rtpkvr>

12. Строева, О.В. (2018b). Феноменология тела в контексте постгуманизма (на примере популярных сериалов жанра киберпанк). *Наука телевидения*, 14 (1), 41–56. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2018-14.1-41-56>, <https://elibrary.ru/ywvfqfe>
13. Строева, О.В., Аронин, С.В. (2025). Мифологизация сознания в философии и научной фантастике (на примере сериалов «Черное зеркало» и «Разделение»). *Медиакультура*, 1 (1), 6–21. <https://elibrary.ru/yjtizz>
14. Ямпольский, М. (2010). *Сквозь тусклое стекло: 20 глав о неопределенности*. Москва: Новое литературное обозрение. <https://elibrary.ru/qwwuupt>
15. Capp, R. (2025). The Substance: When looks can kill. *The Gerontologist*, 65 (3). <https://doi.org/10.1093/geront/gnaf005>
16. Evans, D. (1996). *An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis*. Routledge.
17. Krupa, H. (2025). The monstrous feminine re-imagined: The Substance. *Sinecine: Sinema Arařtırmaları Dergisi*, 16 (1), 58–90. <https://doi.org/10.32001/sinecine.1617469>
18. Nedoh, B., & Zevnik, A. (Eds.). (2018). *Lacan and Deleuze: A disjunctive synthesis*. Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474408301>
19. Peng, M. (2025). The social predicament of female characters in body horror films: A case study of The Substance. *Bulletin of Gakushuin Women's College*, (27), 387–399. https://glim-re.repo.nii.ac.jp/record/2003170/files/joshidaigaku_27_387_399.pdf
20. Smith, D.W. (2004). The inverse side of the structure: Žižek on Deleuze on Lacan. *Criticism*, 46 (4), 635–650. <https://doi.org/10.1353/crt.2005.0019>
21. Villani, M. (2025). The Substance (2024), by Coralie Fargeat. *Journal of Artistic Creation and Literary Research*, 13 (1), 153–156. <https://reunido.uniovi.es/index.php/jaclr/article/view/22892#:~:text=How%20to%20Cite,More%20Citation%20Formats>
22. Žižek, S. (2004). *Organs without bodies: On Deleuze and consequences*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203699874>

REFERENCES

1. Capp, R. (2025). The Substance: When looks can kill. *The Gerontologist*, 65 (3). <https://doi.org/10.1093/geront/gnaf005>
2. Deleuze, G., & Guattari, F. (2021). *Kapitalizm i shizofreniya: Tom 1. Anti-Edip* [Capitalism and schizophrenia: Vol. 1. Anti-Oedipus] [D. Kralechkin, Trans.]. Kiev. (In Russ.)
3. Evans, D. (1996). *An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis*. Routledge.

4. Gorbachevskaya, N. (2024, September 19). Rezhisserka Korali Farzha o bodi-khorre "Substantsiya": Byt' zhertvoy tiranii krasoty [Director Coralie Fargeat on the body horror "Substance": Being a victim of the tyranny of beauty]. *Film.ru*. (In Russ.) Retrieved October 5, 2025, from <https://www.film.ru/articles/rezhisserka-korali-farzha-o-bodi-horore-substanciya-byt-zhertvoy-tiranii-krasoty>
5. Iampolski, M. (2010). *Skvoz' tuskloe steklo: 20 glav o neopredelennosti* [Through a Glass Darkly: 20 chapters on uncertainty]. NLO. (In Russ.) <https://elibrary.ru/qwwupt>
6. Konson, G.R. (2014). Dorian Grey—ubiytsa-intellektual v romane Oskara Uayl'da "Portret Dorian Greya" [Dorian Gray as an intellectual murder in Oscar Wilde's novel "The Picture of Dorian Gray"]. *Psikhologiya i Psikhotehnika*, (11), 1153–1161. (In Russ.) <https://doi.org/10.7256/2070-8955.2014.11.12973>, <https://elibrary.ru/tcccwh>
7. Krupa, H. (2025). The monstrous feminine re-imagined: The Substance. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 16 (1), 58–90. <https://doi.org/10.32001/sinecine.1617469>
8. Lacan, J. (1997). *Instantsiya bukvy v bessoznatel'nom ili sud'ba razuma posle Freyda* [The instance of the letter in the unconscious, or Reason since Freud]. *Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo*. (In Russ.)
9. Lapatin, V.A. (2024). Ponyatie Edinogo v svete lakanianskogo psikhoanaliza [The notion of the one in the light of Lacanian psychoanalysis]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta, Filosofiya i Konfliktologiya*, 40 (1), 29–40. (In Russ.) <https://doi.org/10.21638/spbu17.2024.103>, <https://elibrary.ru/jpapod>
10. Malaia, E.K. (2016). Gorod kak Drugoy: Odushevlenie goroda v sovremennoy gorodskoy mifologii (psikhoanaliticheskiy aspekt) [The city as other: Personification of a city in the current urban mythology (a psychoanalytic aspect)]. *Problemy Sovremennoy Obrazovaniya*, (6), 38–51. (In Russ.) <https://elibrary.ru/xgsgub>
11. Nedoh, B., & Zevnik, A. (Eds.). (2018). *Lacan and Deleuze: A disjunctive synthesis*. Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474408301>
12. Neumann, E. (2021). *Velikaya mat'* [The Great Mother] [I. Erzín, Trans.]. Dobrosvet. (In Russ.)
13. Peng, M. (2025). The social predicament of female characters in body horror films: A case study of *The Substance*. *Bulletin of Gakushuin Women's College*, (27), 387–399. https://glim-re.repo.nii.ac.jp/record/2003170/files/joshidaigaku_27_387_399.pdf
14. Smith, D.W. (2004). The inverse side of the structure: Žižek on Deleuze on Lacan. *Criticism*, 46 (4), 635–650. <https://doi.org/10.1353/crt.2005.0019>
15. Stroeva, O.V. (2018a). Problematika dialektiki tela i soznaniya v noveyshikh nauchno-fantasticheskikh serialakh [Mind-body dialectics in the latest science fiction TV-series]. *Vestnik VGIK*, (2), 62–71. (In Russ.) <https://elibrary.ru/rtpkvr>

16. Stroeva, O.V. (2018b). Fenomenologiya tela v kontekste postgumanizma (na primere populyarnykh serialov zhanra kiberpank) [Phenomenology of body in the context of post-humanism (on the example of popular series in the genre of cyberpunk)]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 14 (1), 41–56. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2018-14.1-41-56>, <https://elibrary.ru/ywqfge>
17. Stroeva, O.V., & Aronin, S.V. (2025). Mifologizatsiya soznaniya v filosofii i nauchnoy fantastike (na primere serialov “Chernoje zerkalo” i “Razdelenie”) [Mythologizing of consciousness in philosophy and science fiction (on the example of the TV series “Black Mirror” and “Severance”)]. *Mediakul'tura*, 1 (1), 6–21. (In Russ.) <https://elibrary.ru/yjtizz>
18. Vetrov, D.N. (2019). Telo feshn-modeli kak simulyakr v kontekste fil'ma “Neonovyy Demon” [A fashion model's body as reducible to simulacrum in “The Neon Demon” film]. *Artikul't*, (3), 146–152. (In Russ.) <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2019-3-146-152>, <https://elibrary.ru/aodexg>
19. Villani, M. (2025). The Substance (2024), by Coralie Fargeat. *Journal of Artistic Creation and Literary Research*, 13 (1), 153–156. <https://reunido.uniovi.es/index.php/jaclr/article/view/22892#:~:text=How%20to%20Cite,More%20Citation%20Formats>
20. Zakharov, A.D. (2023). Fundamental'naya rasshcheplennost' sub"ekta i obrashchenie k Drugomu s pozitsii psikhoanaliticheskoy teorii kak uslovie obshchestvennoy zhizni [Fundamental split of the subject and appeal to the big other in scope of psychoanalytic theory as a presupposition of social life]. *Sotsial'no-Gumanitarnye Znaniya*, (12), 81–86. (In Russ.) <https://elibrary.ru/umpoze>
21. Žižek, S. (2004). *Organs without bodies: On Deleuze and consequences*. Routledge. <https://books.google.ru/books?id=p4VY8cO9BWUC&lpg=PP1&hl=ru&pg=PA55#v=onepage&q&f=false> <https://doi.org/10.4324/9780203699874>
22. Žižek, S. (2014). *Kinogid izvrashchentsa: Kino, filozofiya, ideologiya* [The pervert's guide: Cinema, philosophy, ideology]. Gonzo. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

ОЛЕСЯ ВИТАЛЬЕВНА СТРОЕВА

доктор культурологии, кандидат философских наук,
профессор и заведующая кафедрой теории и истории культуры,
проректор по научной работе,
Институт кино и телевидения (ГИТР),
125284, Россия, Москва, Хорошевское ш., 32а

ResearcherID: ABI-7254-2020

ORCID: 0000-0002-8554-8053

e-mail: olessia_75@mail.ru

ДМИТРИЙ НИКОЛАЕВИЧ ВЕТРОВ

старший преподаватель кафедры теории и истории культуры,
Институт кино и телевидения (ГИТР),
125284, Россия, Москва, Хорошевское ш., 32а

ResearcherID: PHD-7079-2026

ORCID: 0000-0001-5008-559X

e-mail: vetrov.interprete@mail.ru

АНДРЕЙ ВЯЧЕСЛАВОВИЧ МАРТЫНОВ

аспирант кафедры теории и истории культуры,
Институт кино и телевидения (ГИТР),
125284, Россия, Москва, Хорошевское ш., 32а

ResearcherID: PHD-7568-2026

ORCID: 0009-0007-7390-6005

e-mail: andersonrego@yandex.ru

ABOUT THE AUTHORS

OLESYA V. STROEVA

Dr. Sci. (Cultural Studies), Cand. Sci. (Philosophy),
Professor and Head of the Department
of Theory and History of Culture,
Vice-Rector for Research,
GITR Film and Television School,
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

ResearcherID: ABI-7254-2020

ORCID: 0000-0002-8554-8053

e-mail: olessia_75@mail.ru

DMITRII N. VETROV

Senior Lecturer at the Department of Theory and History of Culture,
GITR Film and Television School,
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

ResearcherID: PHD-7079-2026

ORCID: 0000-0001-5008-559X

e-mail: vetrov.interprete@mail.ru

ANDREI V. MARTYNOV

Postgraduate in Theory and History of Culture,
GITR Film and Television School,
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

ResearcherID: PHD-7568-2026

ORCID: 0009-0007-7390-6005

e-mail: andersonrego@yandex.ru

Авторский вклад

О.В. Строева — руководство проектом, разработка философской проблематики исследования, концептуальный анализ произведений, формирование и редакция финального текста, автор введения и заключения, разделов: Методология, Анализ символического языка фильма «Субстанция» (2024) в контексте столкновения лакано-делёзовского дискурса, Гармонизация дуальности в балете Юрия Григоровича «Легенда о любви».

Д.Н. Ветров — изучение академических источников и концептуальный анализ.

А.В. Мартынов — автор раздела Анализ конструкции неомифа в фильме «Субстанция»: хронотоп и архетипы.

Все авторы приняли участие в обсуждении финального варианта рукописи.

Authors' contributions

Olesya V. Stroeve supervised the project, developed its philosophical problematics, and conducted the conceptual analysis of the works. She was also responsible for the final editing of the text and authored the introduction, conclusion, and the sections on Methodology, Analysis of the symbolic language of The Substance (2024) in the context of Lacan-Deleuze discourse, and Harmonization of duality in Yuri Grigorovich's ballet The Legend of Love.

Dmitrii N. Vetrov was responsible for the study of academic sources and contributed to the conceptual analysis.

Andrei V. Martynov authored the section titled Analysis of the neo-myth construction in The Substance: chronotope and archetypes.

All authors participated in the discussion of the final manuscript.

UDC: 741.5 + 008

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.4-163-199

EDN: QUREDП

Received 08.07.2025, revised 16.11.2025, accepted 27.12.2025

VASILII Y. MEKHONOSHIN

HSE University—Saint Petersburg
3, korp. 1, lit.A, Kantemirovskaya,
Saint Petersburg 194100, Russia

ResearcherID: PFZ-9958-2026

ORCID: 0000-0002-0452-9345

e-mail: jamesholt87@gmail.com

For citation

Mekhonoshin, V.Y. (2025). Visual censorship and cultural adaptation: The body in *The Adventures of Tintin*. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (4), 163–199. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.4-163-199>, <https://elibrary.ru/QUREDП>

Visual censorship and cultural adaptation: The body in *The Adventures of Tintin*

Abstract. This article explores the editorial and visual transformations of *The Adventures of Tintin*, examining how the series evolved from its original newspaper serialization into album format and transmedia adaptations. Drawing on the frameworks of visual grammar (Kress & van Leeuwen), macrosemiotics (Groensteen), and cognitive narratology (Herman; Mikkonen), the study analyzes the changing structure of the comic, the modalities of its reception, and the representations of the body in transnational editions. Special attention is given to censorship, localization practices, and technological shifts that reframe Tintin not only as a narrative figure, but as a cultural sign. The study argues that editorial revisions, colorization, and international adaptations turn the comic into a dynamic site of cultural negotiation, where the body, language, and media converge to shape reader perception. Tintin thus becomes not merely a fictional

Published by
Наука
телевидения



character, but an editorially modulated transnational media construct responsive to ideological, historical and market demands.

Keywords: visual grammar, comics studies, Tintin, editorial adaptation, media semiotics, localization, transnational narrative

УДК: 741.5 + 008

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.4-163-199

EDN: QUREDП

Статья получена 08.07.2025, отредактирована 16.11.2025, принята 27.12.2025

ВАСИЛИЙ ЮРЬЕВИЧ МЕХОНОШИН

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург
194100, Россия, Санкт-Петербург,
ул. Кантемировская, д. 3, корп. 1, лит. А

ResearcherID: PFZ-9958-2026

ORCID: 0000-0002-0452-9345

e-mail: jamesholt87@gmail.com

Для цитирования

Мехоношин В.Ю. Визуальная цензура и культурная адаптация: Тело в «Приключениях Тинтина» // Наука телевидения. 2025. 21 (4). С. 163–199. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.4-163-199. EDN: QUREDП

Визуальная цензура и культурная адаптация: Тело в «Приключениях Тинтина»

Аннотация. Статья посвящена редакторским и визуальным трансформациям «Приключений Тинтина», исследуя, как серия эволюционировала от первоначальной газетной публикации к альбомному формату и трансмедийным адаптациям. Основываясь на подходах визуальной грамматики (Кресс и ван Левен), макросемиотики (Груэнстен) и когнитивной нарратологии (Херман; Микконен), автор анализирует

изменения в структуре комикса, модальности его восприятия и репрезентации тела в транснациональных изданиях. Особое внимание уделяется вопросам цензуры, практикам локализации и технологическим сдвигам, которые переосмысляют Тинтина не только как нарративного персонажа, но и как культурный знак. В статье утверждается, что редакторские правки, раскраска и международные адаптации превращают комикс в динамичное пространство культурных переговоров, где тело, язык и медиа сходятся для формирования восприятия читателя. Таким образом, Тинтин становится не просто вымышленным героем, а редакционно модулируемой транснациональной медиаконструкцией, чувствительной к идеологическим, историческим и рыночным условиям.

Ключевые слова: визуальная грамматика, исследование комиксов, Тинтин, редакторская адаптация, медиа-семиотика, локализация, транснациональный нарратив

INTRODUCTION

In recent decades, the comic medium has increasingly been reconsidered as an object of cultural analysis that transcends traditional genre boundaries. Under the influence of digital technologies, emerging visual practices, and transformations of the perceptual subject, graphic narrative has lost its representational stability and evolved into a medial form that simultaneously reflects and shapes cultural and cognitive shifts. Within the framework of the information regime, visual forms cease to function as neutral images—they become active devices that construct a decentralized, fragmented *informational subject* embedded in streaming networks of screens, signs, and data (Poster, 2013).

At the same time, according to the concept of *virtual innovations* (Novikov, 2020), comics emerge as elements of a broader visual culture of the twenty-first century, where the boundaries between art, media, and technology are increasingly blurred, and visual storytelling gives rise to hybrid forms of identity and perception (Tsyrukun, 2020).

This situation necessitates a rethinking of the theoretical and analytical approaches to comics as dynamic and culturally mediated narratives. The analysis of comics in the digital age requires attention not only to visual and semiotic

logic, but also to the social, cognitive, and media-political contexts in which they function.

The aim of this study is to identify how the visual and narrative transformations of corporeality in *The Adventures of Tintin* comic series reflect the processes of cultural adaptation, institutional control, and media transformation in the twentieth and twenty-first centuries. To achieve this aim, the research employs a comprehensive analytical framework grounded in the methods of cognitive narratology, visual semiotics, and cultural theory.

Research Objectives:

1. To identify how the representation of the body in comics functions as a carrier of cultural, political, and ethical codes.
2. To describe the mechanisms of corporeal transformation in the process of editorial adaptation, republication, and translation of comics into different sociocultural contexts (European, Arab, Anglophone).
3. To examine the influence of institutional and media agents (publishers, broadcasters, translators) on the visual editing of corporeality in comics.
4. To compare the cognitive mechanisms of perceiving visual narrative in the original comic and its animated adaptation (1991–1992), with a focus on focalization, narrative tempo, and sensory engagement.
5. To demonstrate how changes in the visual grammar of the comic and the animated series reflect processes of historical, ethical, and mediapolitical reassessment of Tintin's image and its cultural acceptability in the global media landscape.

The **object** of this study is the comic as a medial form of visual narrative capable of conveying cultural codes, ideological constructs, and social representations. The **subject** is the *Adventures of Tintin* series by the Belgian author Hergé, which is not only one of the most well-known graphic narratives of the twentieth century, but also a prominent example of a transnational media project that has undergone numerous editorial and adaptive transformations. This choice is motivated by the fact that the series provides a unique opportunity to trace how comics function as tools of cultural memory and visual representation, while undergoing transformations in response to ethical, political, and technological shifts.

Despite the growing scholarly interest in comics within the field of visual culture studies, the phenomenon of corporeality as a key element of cultural and medial transformation remains underexplored. In particular, little attention has been paid to how the representation of the body in comics changes under the influence of editorial adaptation, institutional censorship, and media migration,

especially into formats such as animated series. There is a pressing need for a comprehensive analysis of corporeality as a semiotic and ideological nexus where narrative, imagery, and cultural context intersect. The central problem lies in the lack of an integrated model that describes how the visual representation of the body in comics is adapted to different perceptual formats and regulated in terms of cultural acceptability.

MATERIAL AND METHODS

The material of this study includes both the original albums from *The Adventures of Tintin* series (particularly *Tintin in the Congo*, *Land of Black Gold*, and *The Black Island*) and their later editorial and multimedia versions, including the animated television series *The Adventures of Tintin* (Hirsh et al., 1991–1992). In addition, translated editions in English, Russian, and Arabic are analyzed, where editorial interventions and media transitions are especially prominent.

This selection allows for tracing how the representation of corporeality in the comic evolves depending on historical context, cultural sensitivities, and media platforms. Particular attention is paid to scenes where the body, as a visual, narrative, and ideological element becomes a site of interpretive and adaptive conflict.

The methodological framework is grounded in the approaches of three contemporary scholars: Earle (2021), Baetens (2022), and Chute (2016), each offering a distinct perspective on graphic narrative, positioning it within cultural, historical, and ethical discourses.

Earle (2021) proposes viewing comics not as a secondary or merely entertaining art form, but as a significant cultural phenomenon embedded in the contexts of mass culture, social representation, and political ideology. Her methodological approach relies on cultural hermeneutics and elements of visual analysis, enabling the interpretation of narrative structure and visual style in comics as modes of meaning-making and value transmission. Particular attention is given to *Tintin in the Congo* and *The Blue Lotus* as ideologically charged narratives that underwent subsequent editorial revision. Earle analyzes racial and colonial representations, highlighting the process of textual transformation in response to evolving social and ethical standards (Earle, 2021, pp. 77–79). This approach allows comics to be seen as a dynamic form of cultural memory, subject to historical redaction and reflexive censorship.

Baetens (2022) introduces the category of temporality as an analytical tool that captures the dual nature of comics: as historical artifacts (subject to revision) and as acts of reading (linked to subjective perception over time). His method is rooted in literary phenomenology and reception theory, applied to multimodal media forms. Baetens emphasizes that comics operate temporally on multiple levels—productive, readerly, and archival. This perspective enables the exploration of Tintin not only as a text created in the 1930s, but as a continuously reinterpreted artifact functioning across diverse media cultures. Additionally, he introduces the notion of displaced time, pointing to the ways in which new media platforms (e.g., digital comics, film adaptations) reshape the modality of readerly experience.

Chute (2016) provides a foundational analysis of comics as a form of visual witnessing. In contrast to traditional approaches that regard comics as either artistic or popular products, Chute employs methods of visual criticism and cultural memory to demonstrate how graphic narrative can perform as a documentary and ethically charged discourse. Her core methodological position is to examine comics in the context of historical trauma and catastrophic experience, where visual language becomes a mode of ethical storytelling. Chute raises critical questions about the ethics of representation, narrative structure, and readerly distance, arguing that drawn form can convey depth and testimony without resorting to sensationalism.

This methodological triad allows *Tintin* to be examined as a fluid form of historical-cultural reflection, tied to issues of identity, politics, and the ethics of visual narrative.

THEORETICAL BACKGROUND

Contemporary comic studies increasingly require an interdisciplinary approach, integrating cognitive narratology, visual semiotics, cultural theory, and media studies. In this paper, *The Adventures of Tintin* is treated as a cultural case that evolves dynamically across time and space. The theoretical framework builds on the work of Thierry Groensteen, Kai Mikkonen, David Herman, Gunther Kress and Theo van Leeuwen, as well as Mark Poster, Vasilii Novikov, Jan Baetens, and Hugo Frey.

Groensteen and Miller (2013) conceptualize the comic as a syntactically organized visual-narrative system in which meaning arises not only from linear panel sequences but also from page layout, montage, rhythm, visual pauses, and

spatial relations. Their theory enables the analysis of comic's visual logic and grid structures as semiotic systems.

Kress and van Leeuwen (2021) propose a theory of visual grammar as a socially organized system of meanings. They analyze images as structured texts, in which layout, color, perspective, and visual hierarchy reflect power dynamics, cultural codes, and narrative priorities. This approach is applicable to comic book pages as semiotic spaces that visually communicate ideological and cultural positioning.

Mikkonen (2017) focuses on visual focalization strategies, such as subjective viewpoints, visual distortions, reactive imagery, and first-person perspectives, that allow comics to represent both external and internal dimensions of narrative. Applied to *Tintin*, these strategies support the analysis of shifts in perception, including moments of anxiety, recognition, or intercultural interaction.

Herman (2009) frames narrative as a fundamental cognitive strategy. He emphasizes that comic readers do not merely consume images but actively construct meaning—bridging gaps between panels, anticipating events, and interpreting both visual and textual elements in a process of cognitive synthesis. Comics thus operate as hybrid cognitive forms, in which the interplay of verbal and visual elements activates mechanisms of attention, memory, and empathy.

Poster (2013) and Novikov (2020) introduce the concepts of the informational and virtual subject. Poster explores how visual media, including comics, shape a fragmented, decentralized subject embedded in the networks of digital culture. Novikov treats the comic as a media platform subject to virtual innovations, technologically driven shifts in perception, narrative rhythm, and identity. In this context, *Tintin* emerges as a mutable media structure, rather than a fixed visual text.

Baetens and Frey (2015) propose analyzing comics not solely in terms of form, but also as products of institutional production, transmedia strategies, and cultural adaptation. Their approach encourages examination of comics within the broader systems of media circulation and cultural negotiation.

Accordingly, this study adopts an integrative approach combining visual semiotics, cognitive narratology, and cultural analysis. *The Adventures of Tintin* is understood as a visual-grammatical system (Groensteen & Miller, 2013; Kress & van Leeuwen, 2021), a cognitive narrative model (Herman, 2009; Mikkonen, 2017), a media text embedded in digital culture (Poster, 2013; Novikov, 2020), and an object of transnational adaptation (Baetens, 2022; Baetens & Frey, 2015). This complex framework enables the comic to be explored not only as a text but as a dynamic form of cultural expression in which representations of power,

subjectivity, and *the Other* are negotiated within the visual culture of the twenty-first century.

Despite the richness of contemporary theories of comics, several critical areas remain underexplored. First, the representation of the body as a semiotic and political resource is often addressed only partially, through the lens of gender or trauma, while the implications of censorship, editorial revision, and institutional adaptation across different media and cultural contexts are rarely foregrounded. Second, there is a lack of research on the comparison between visual texts and their multimedia adaptations in terms of cognitive processing and ethical framing. In particular, there is little analysis of how focalization, visual hierarchy, and corporeal representation shift from print comics to animated or digital formats. Third, the function of comics as platforms of historical revisionism remains largely unexamined: much of the literature focuses on the primary cultural context, while post-facto adaptations, localization, and self-censorship call for separate analysis.

This research aims to address these gaps by offering a comprehensive investigation of corporeality in *The Adventures of Tintin* as a dynamic object of cultural interpretation.

STUDY RESULTS

The first *Tintin* comics were published in *Le Petit Vingtième* (the children's supplement to the Belgian Catholic newspaper *Le Vingtième Siècle*) in 1929 (Assouline, 2009, p. 19). A total of seven early *Tintin* stories appeared in this periodical. During the initial phase (1929–1934), each issue typically featured one or two pages of comics. The publication of a single storyline could span 12 to 18 months before being released in collected album format, often reorganized and edited (Thompson, 2011, p. 193).

Based on the methodology outlined above, the publication history of *The Adventures of Tintin* in *Le Petit Vingtième* can be understood not only as a narrative and visual process, but also as a medial and institutional phenomenon in which meaning is shaped through seriality, editorial revisions, and shifts in format. From the perspective of visual grammar (Kress & van Leeuwen, 2021) and page structure theory (Groensteen & Miller, 2013), each newspaper installment functioned as a modular unit of visual storytelling, constrained by the space of the printed column, thus generating a specific rhythm of perception and narrative fragmentation.

From a cognitive narratological perspective (Herman, 2009; Mikkonen, 2017), this format encouraged interpretive participation by the reader, who had to reconstruct narrative continuity across long publication intervals, engaging memory, anticipation, and imaginative completion, thereby deepening empathy and cognitive involvement in the story. Simultaneously, as Poster (2013) and Novikov (2020) note, these early newspaper issues can be seen as a print-based precursor to digital serialization, with comics operating not as closed works but as streams of media-time that structured perception through serialized, repetitive, and gradually evolving visual communication.

Thus, the early *Tintin* publications should be viewed not only as the original manifestations of the graphic narrative, but also as a critical phase in the media production of the comic, during which its visual, cognitive, and institutional foundations as a cultural medium were established. The newspaper format imposed specific perceptual parameters: fragmentation, serialization, and temporal gaps that heightened reader interpretation, while the physical limitations of the newspaper page shaped the visual rhythm and narrative density. In this sense, *Tintin* emerges as a media text whose semantic architecture was shaped as much by its modes of publication and distribution as by authorial intention.

In 1934, Hergé began working with the publishing house Casterman (Assouline, 2009, p. 41), which became the primary publisher of the *Tintin* albums in book form. The first such volume was *Cigars of the Pharaoh*. Casterman standardized what would become the classic format of the series: 62 pages, full color printing, and a hard cover. From the mid-1940s, the publisher played an increasingly active role in editing and updating earlier issues, including their colorization, content revision, and republication in response to changing norms of censorship and cultural sensitivity.

Rifas (2012) provides a detailed analysis of the changes made to *Tintin in the Congo*, emphasizing that this installment exemplifies how mass culture reproduces the ideological frameworks of its era. According to Rifas, the original black-and-white version from 1931 was steeped in colonial and racist stereotypes: Africans were depicted as naïve, lazy, and in need of European guidance. These portrayals aligned with Belgium's official colonial discourse, which framed its imperial mission as a civilizing endeavor for "primitive" peoples (Rifas, 2012, p. 227). The primary driver of later editorial changes, according to the scholar, was the shifting public perception of race and colonialism, particularly after World War II. Amid growing criticism of imperialism in the 1950s–1970s, such images came to be seen as offensive and unethical.

In response, publishers and rights holders introduced significant revisions. In the 1946 color edition, visual and textual representations of African characters

were softened (Figure 1, Figure 2). In the 1975 English edition, even more substantial changes were made, including the removal of explicitly racist phrases and violent scenes, such as the one where Tintin blows up a rhinoceros.



Fig. 1. Arithmetic lesson. Scene from the album *Tintin in the Congo* (Hergé, 1962, p. 36). Author's screenshot

—Let us begin, if you don't mind, with a few additions. Who can tell me what two plus two is?..



Fig. 2. Arithmetic lesson. Scene from the album *Tintin in the Congo* (Hergé, 2009, p. 36). Author's screenshot

In addition to graphical and textual revisions, later editions of the comic were accompanied by forewords that contextualized the historical moment of the original creation, distancing both Hergé and his publishers from accusations of racism.

Thus, the editorial history of *Tintin in the Congo* demonstrates that the visual text is far from neutral; rather, it is in continuous dialogue with its cultural and political environment. This album stands as a key example of how media artifacts are revised to align with shifting ethical standards and social norms, underscoring the necessity of critically reassessing cultural heritage in light of historical and moral accountability.

McCarthy (2013) emphasizes that the revision of original editions involved not merely technical enhancements, such as the transition from black-and-white to color, but substantial content alterations: lines of dialogue, images, and even entire narrative arcs were modified. McCarthy interprets this as a process of cultural and commercial reengineering, whereby each new edition functions as a “corrected” version of the past, imbued with fresh meanings but built upon the original narrative scaffolding (McCarthy, 2013, p. 32). These changes reflect a broader effort to keep the comics accessible, marketable, and aligned with the evolving cultural expectations of their readership.

Bentahar (2012) illustrates how editorial adaptations become especially visible in cross-cultural transmissions, particularly in the Arab world. These modifications extend beyond surface-level visual adjustments and instead entail a process of textual reconstruction. For instance, in early albums such as *Land of Black Gold*, Arabic script was rendered as decorative squiggles. Later versions, however, show a marked effort toward accuracy, replacing pseudo-Arabic symbols with authentic script. This shift from stylized approximation to culturally respectful representation reflects the centrality of both language and the body in transnational negotiations of meaning.

This sensitivity is particularly acute in scenes involving religious embodiment. In earlier editions, Muslim prayer scenes were added as signs of cultural deference; however, later versions depicted improper observance of ritual, characters praying while wearing shoes or making incorrect gestures. In one instance, Tintin is even shown kicking a character during prayer, which led the Egyptian publisher Dar al-Maarif to decline publication of the issue (Bentahar, 2012, p. 41). These incidents illustrate how embodied actions in visual narratives can become flashpoints of interpretive conflict when they transgress local norms of bodily behavior.

The theme of bodily misunderstanding becomes especially pronounced in a scene where Tintin and Captain Haddock disguise themselves in women’s clothing and traditional Arab garments. The use of physical disguise as a comic device clashes with the untranslatable codes of local culture: the characters’ unfamiliarity with language, gesture, and bodily norms leads to a failed masquerade and a rupture in viewer perception. Here, the body becomes a site of breakdown, its misrepresentation transforming visual humor into a field of cultural frustration (Bentahar, 2012, p. 46).

Chatterjee and Chatterjee (2024) further this analysis, arguing that such transformations are not mere aesthetic adjustments but manifestations of colonial imagination. The Arab world is represented as an unclaimed stage upon which European characters act out their narratives (Chatterjee & Chatterjee, 2024).

In 1942, the first color *Tintin* album, *The Crab with the Golden Claws*, was released. This publication marked the beginning of Casterman's systematic transition from black-and-white to color editions, which eventually became the series standard. As McCloud notes, "the surface qualities of color will continue to attract readers more easily than black and white" (McCloud, 2017, p. 192), especially within commercial and technological contexts.

In 1966, the British publisher *Methuen* requested a comprehensive revision of *The Black Island*, citing 131 inaccuracies in the depiction of the United Kingdom. Hergé completely redrew the landscapes and architecture to reflect greater realism. In subsequent editions, additional details were introduced to increase narrative believability, including more accurate representations of weapons, vehicles, and geographic settings (Thompson, 2011, p. 68). Notably, the setting of *Land of Black Gold* was altered in 1971 from Mandatory Palestine to the fictional state of Khemed, to avoid politically sensitive references (Assouline, 2009, p. 202). As Peeters (2012) observes, Hergé's original creative freedom was gradually reduced, his work subjected to the machinery of systematic reproduction.

Within this context, particular attention must be given to the technical and infrastructural realism evident throughout *The Adventures of Tintin* series. Martin-Gómez et al. (2017) conducted a comprehensive analysis of 21 albums, compiling a detailed table that catalogues 1,183 visual and textual references to infrastructural elements, including architecture, transportation, energy systems, and communication technologies (Martin-Gómez et al., 2017, pp. 1069–1070). This attention to detail underscores the author's commitment to representing the material world with a high degree of accuracy and renders the series a valuable resource for examining the technological imagination of the 20th century.

In conclusion, the editorial transformations applied to *The Adventures of Tintin* extend beyond narrative and stylistic elements to engage deeper levels of cultural representation—from ideological constructs and visual ethics to the realism of technical environments. These transformations reveal how visual narrative is subject to multilayered adaptation in response to political contexts, audience expectations, cultural standards of acceptability, and the pursuit of verisimilitude. Ultimately, the *Tintin* series operates as a media platform where not only stories but also norms of engagement with the Other, the body, technology, and space are continually rewritten, becoming a dynamic model of cultural, visual, and ethical evolution.

In Russia, the comic book series *The Adventures of Tintin* was published by various publishing houses. The French publishing house Casterman released several editions in which the name of the main character was transliterated as *Tantan*. The publishing house *MK-Kniga* issued only one volume—*Cigars of the*

Pharaoh (2004). Later, the series was published by *Machaon* and *Melik-Pashayev*, while *Tintin in the Land of the Soviets* was released exclusively by *Boomkniga*. All Russian editions were based on the original French publications by Casterman; however, the translation was carried out by local specialists. For example, in *Land of Black Gold*, translator M. Khachaturov not only adapted the text but also added commentary explaining the relevant cultural and historical context (Hergé, 2022).

The transition from newspaper serialization to book format marked not merely a change of medium, but a significant media transformation affecting the visual, narrative, institutional, and ideological dimensions of the comic. In terms of social semiotics (Kress & van Leeuwen, 2021), the standardization of the format (62 pages, color printing, hardcover) and subsequent editorial revisions resulted in a reconstruction of the visual text: not only the layout of the pages changed, but also the modality of perception, visual semantics, and the cultural status of the image.

According to macrosemiotics (Groensteen & Miller, 2013), these reissues involved a reconfiguration of panel grids, narrative rhythm, and visual density. This redesign disrupted the original serialized nature of publication, transforming the comics into cohesive, album-style works with a different reading tempo and a new hierarchy of meaning. As a result, these editions emerged as independent visual texts that warrant formal analysis on par with the originals.

From the perspective of cognitive narratology (Herman, 2009; Mikkonen, 2017), these editorial transformations significantly altered the reader's experience: changes in dialogue, color palette, and even narrative structure affected the mechanisms of emotional engagement and narrative reconstruction.

Thus, *The Adventures of Tintin* began to function as a new cognitive script, distinct from the original reading experience.

A particularly important role in this transformation was played by censorship and cultural revisions carried out by publishing houses such as Casterman, Methuen, and Dar al-Maarif. Notably, increasing attention was paid to the representation of corporeality, which ceased to be a neutral visual element and became ethically and politically charged.

According to Gabilliet et al. (2010), the postwar expansion of the comic book audience and the rise of critical discourse led to a rethinking of corporeality: themes such as vulnerability, trauma, pain, and compassion began to emerge. Violent scenes and racial caricatures were edited or entirely removed.

Notably, Tintin himself is portrayed as a character possessing near-superhuman resilience: in the study by Caumes et al. (2015), 236 incidents involving bodily harm to the protagonist were analyzed, yet only six resulted in

hospitalization and even in these cases, the consequences were minimal. This underscores not only the fictional nature of the narrative, but also a broader cultural orientation toward idealized corporeality as a sign of endurance, masculinity, and moral integrity.

Thus, the editorial history of the *Tintin* series illustrates how media transformation affects the semantic structure of the text. The shift from serialized newspaper publication to cohesive album format, and from visual neutrality to cultural sensitivity, turned *The Adventures of Tintin* into a dynamic media environment in which body, language, and form function not only as artistic elements but also as carriers of ideological, cognitive, and political meaning.

In 1982, Steven Spielberg expressed interest in adapting *The Adventures of Tintin* for the screen. Although Hergé approved the idea, he died shortly after initial discussions. Spielberg promised to remain faithful to the spirit of the original work, but the project was delayed due to legal and creative differences. Eventually, a partnership with *Canal Plus* led to the creation of the animated series *The Adventures of Tintin* (Hirsh et al., 1991–1992), co-produced by *Ellipse* (France) and *Nelvana* (Canada). From 1991 to 1995, the series enjoyed considerable popularity (Peeters, 2012, p. 339).

The show consisted of 39 episodes, each approximately 22 minutes long, organized into three seasons. Each of Hergé's albums was adapted into a two-part arc. Of the 24 official albums, 21 were included in the series. *Tintin in the Land of the Soviets*, *Tintin in the Congo*, and the unfinished *Tintin and Alph-Art* were excluded. The series opened with an adaptation of *The Crab with the Golden Claws*—the ninth volume in the original comic sequence.

Thus, the animated adaptation represented a structured and narratively coherent version of the original comics, though it did not strictly follow the chronological development of characters and their relationships.

In terms of visual language, the creators of the series aimed for faithful reproduction of Hergé's signature style, while making active use of color, background design, and character modeling. Particular attention was paid to preserving the aesthetic recognizability and emotional tone of the original. However, several scenes were toned down compared to the source material: depictions of violence, alcohol consumption (especially in relation to Captain Haddock), and politically or religiously sensitive content were either reduced or removed altogether (Figure 3, Figure 4), in accordance with the standards of children's television broadcasting in the early 1990s (Thompson, 2011, p. 148).



Fig. 3. Scene from the album *Land of Black Gold* (Hergé, 2022, p. 58). Author's screenshot

—You blasted platypus!
—A-a-ah!.. A-a-ah!..



Fig. 4. Scene from the animated television series *The Adventures of Tintin* [Season 2, ep. 11, 19:11]. (1991–1992). Directed by S. Bernasconi. Author's screenshot¹

Within the framework of cognitive narratology (Herman, 2009; Mikkonen, 2017), screen adaptation transforms the act of reading into the act of viewing. Whereas the comic requires the reader's interpretive engagement and active reconstruction of the plot, the viewer of the animated version is immersed in a pre-directed narrative form. A central mechanism in this transformation is the redistribution of focalization: in the comic, the reader constructs meaning through visual pauses between panels, while in the animated version, the character's point of view becomes "floating" (Mikkonen, 2017), and the visual load is directed by cinematography, camera movements, and editing choices.

Thus, the animated series not only interprets the comic but also reconstructs its narrative mechanics, generating localized cognitive scripts—more linear, emotionally saturated, and oriented toward cultural universality.

¹ See the image source: <https://www.youtube.com/watch?v=lw8E2yLC-Uo> or <https://www.primevideo.com/detail/The-Adventures-of-Tintin/0R1A5FEYIV8U10BCAGP9YSRR98> (01.07.2025)

The series exemplifies a case of visual recoding (Kress & van Leeuwen, 2021): animation inevitably redistributes visual emphases, alters compositional structures, pacing, and the visual-semantic hierarchy. The visual grammar of the series shifts the focus: the body is no longer an object of comic exaggeration but a bearer of representational norms acceptable to the global media culture of the early 1990s. This shift aligns with the logic of media-political adaptation (Baetens, 2022; Baetens & Frey, 2015): the series constitutes an institutionally edited version of the comic, tailored for international cultural acceptance. The removal of scenes involving physical aggression, alcohol, or ideological tension is not merely a gesture toward child-appropriate content, but a media-political act, one in which corporeality becomes a regulatory site for determining what meanings are permissible.

In this light, the transformation of visual language in the animated series and later adaptations of *Tintin* is made possible precisely because the representation of the body as a semiotic center had changed: from grotesque to normative, from cartoonish-comic to culturally sensitive. The body is no longer just the body of a character it has become a cultural marker of its time, necessitating a new visual logic and ethical articulation.

The animated series not only expanded *Tintin's* media presence but also established a new format of cultural memory in which the hero's image is fixed through audiovisual codes and televisual narrative structures. In this sense, the series exemplifies a central premise of contemporary culture: the comic as a medium is no longer a fixed text but a hybrid, transmedia, and cognitively reconfigurable structure, whose perception and interpretation shift depending on format, technology, and institutional context.

DISCUSSION

The results of the analysis confirm the initial hypothesis that the visual representation of corporeality in *The Adventures of Tintin* is an unstable and culturally mediated category, subject to continual adaptation in response to evolving ethical, political, and technological conditions. The example of *Tintin in the Congo*, along with other key episodes (such as the Arab disguise, scenes involving prayer, depictions of violence, and representations of ethnicity), reveals that the body functions as both an indicator of cultural sensitivity and a marker of ideological pressure.

A comparison between the original printed editions and the 1991–1992 animated series demonstrates a transformation of the visual narrative toward ethical normalization: the character's body ceases to function as a target of visual comedy and instead becomes a bearer of a normative, institutionally acceptable image. Such shifts may be interpreted through the lens of media politics (Baetens, 2022), as a response to changing cultural demands and the expectations of the global media environment.

Particularly revealing is the mechanism of redistributing visual focalization and narrative tempo, which aligns with the principles of cognitive narratology (Herman; Mikkonen). The viewer of the animated series is immersed in a different interpretive scenario, one that lacks the pauses, gaps, and variability characteristic of comics as a form of fragmented reading. In this context, corporeality is not merely the depiction of the body, but a form of media translation in which cultural conflicts are transformed into visually neutral or “acceptable” codes for the audience.

Thus, corporeality in *The Adventures of Tintin* emerges not as a secondary narrative element, but as a central point of cultural adaptation and visual conflict. It unites several layers of interpretation (esthetic, narrative, ethical, and institutional) and becomes a site of tension between authorial expression, historical memory, and the media politics of the present.

CONCLUSION

The analysis confirms that the visual representation of corporeality in *The Adventures of Tintin* is not a fixed aesthetic category but a dynamic semiotic construct that reflects the processes of cultural adaptation, institutional control, and media transformation throughout the twentieth and twenty-first centuries.

Corporeality functions as a site of cultural conflict between the original narrative and its subsequent adaptations (including the 1991–1992 animated series), where visual and narrative transformations illustrate tendencies toward ethical normalization and media standardization.

The comic series thus emerges as a form of cultural memory in which the representation of the body registers shifting social norms and perceptions of the Other, revealing how media redefine the boundaries of cultural acceptability.

The interdisciplinary methodological framework (combining cognitive narratology, visual semiotics, and cultural theory) has proven effective for examining visual strategies of cultural adaptation in graphic narratives and may be extended to other multimedia forms.

Accordingly, corporeality in *The Adventures of Tintin* operates as a cultural interface where aesthetic, ethical, and institutional dimensions of representation intersect. Its analysis contributes to understanding how visual media construct the politics of representation, translating historical and cultural tensions into seemingly universal visual codes.

ВВЕДЕНИЕ

В последние десятилетия комикс все более активно пересматривается как объект культурного анализа, выходящий за рамки традиционного жанрового определения. Под воздействием цифровых технологий, новых визуальных практик и трансформации субъекта восприятия графический нарратив утрачивает устойчивость репрезентативной функции и превращается в медиальную форму, формирующую и одновременно отражающую культурные и когнитивные сдвиги. В условиях информационного режима визуальные формы перестают быть нейтральными изображениями — они становятся активными устройствами, конструирующими децентрализованного, фрагментированного «информационного субъекта», встроенного в потоковые сети экранов, знаков и данных (Poster, 2013).

Одновременно с этим в контексте концепции «виртуальных новаций» (Новиков, 2020) комикс оказывается элементом более широкой визуальной культуры XXI века, в которой границы между искусством, медиа и технологией размываются, а визуальное повествование приобретает гибридные формы идентичности и восприятия (Цыркун, 2020).

В этой связи возникает необходимость в переосмыслении теоретических и аналитических подходов к комиксу как динамическому и культурно опосредованному нарративу. Анализ комикса в цифровую эпоху требует учета не только визуальной и семиотической логики, но и тех социальных, когнитивных и медиаполитических контекстов, в которых он функционирует.

Целью исследования является выявление того, каким образом визуальные и нарративные преобразования телесности в серии комиксов «Приключения Тинтина» отражают процессы культурной адаптации,

институционального контроля и медиатрансформации в XX–XXI веках. Для достижения этой цели используется комплексный анализ, основанный на методах когнитивной нарратологии, визуальной семиотики и культурной теории.

Задачи исследования:

1. Выявить, каким образом репрезентация тела в комиксе функционирует как носитель культурных, политических и этических кодов.
2. Описать механизмы трансформации телесности в процессе редакторской адаптации, переизданий и переводов комикса в различные социокультурные контексты (европейский, арабский, англоязычный).
3. Исследовать влияние институциональных и медийных агентов (издательства, вещатели, переводчики) на визуальное редактирование телесности в комиксе.
4. Сопоставить когнитивные механизмы восприятия визуального нарратива в оригинальном комиксе и мультсерийной его адаптации (1991–1992), с акцентом на фокализацию, темп повествования и сенсорное участие зрителя.
5. Показать, как изменения в визуальной грамматике комикса и мультфильма отражают процессы исторической, этической и медиаполитической переоценки образа Тинтина и культурной его приемлемости в глобальной медиасреде.

Объектом настоящего исследования выступает комикс как медиальная форма визуального нарратива, обладающая способностью транслировать культурные коды, идеологические установки и социальные репрезентации. В качестве **предмета** рассмотрения выбрана серия «Приключения Тинтина» бельгийского автора Эрже, представляющая собой не только один из самых известных графических нарративов XX века, но и пример транснационального медиапроекта, подвергшегося множественным редактурным и адаптационным трансформациям. Выбор обусловлен тем, что именно в рамках данной серии можно проследить, как комикс функционирует в качестве инструмента культурной памяти и визуальной репрезентации, претерпевающая изменения в ответ на этические, политические и технологические сдвиги.

Несмотря на растущий интерес к исследованию комикса в рамках визуальной культуры, феномен телесности как ключевого элемента культурной и медиальной трансформации остается недостаточно проанализированным. Особенно мало изучен вопрос о том, как репрезентация тела в комиксе

меняется под воздействием редакторской адаптации, институциональной цензуры и перехода в другие медиаформы — такие как мультсериал. Возникает необходимость в комплексном анализе телесности как семиотического и идеологического узла, где сходятся нарратив, изображение и культурный контекст. Проблема заключается в отсутствии целостной модели, описывающей, как визуальная репрезентация тела в комиксе адаптируется к различным форматам восприятия и регулируется с точки зрения культурной приемлемости.

Методология исследования

Материал исследования включает в себя как оригинальные альбомы серии «The Adventures of Tintin» (в частности, «Tintin in the Congo», «Land of Black Gold», «The Black Island»), так и поздние их редактурные и мультимедийные версии, а также анимационный сериал «The Adventures of Tintin» (Hirsh et al., 1991–1992). Дополнительно анализируются переводные издания на английском, русском и арабском языках, где наиболее заметны редакторские вмешательства и медиапереходы.

Такой выбор позволяет проследить, каким образом репрезентация телесности в комиксе меняется в зависимости от исторического контекста, культурной чувствительности и медиаплатформы. Особое внимание уделяется сценам, в которых тело как визуальный, сюжетный и идеологический элемент становится зоной конфликта интерпретаций и адаптаций.

Методологической основой исследования стали подходы трех современных исследователей: Харриет Э. Х. Эрл (Earle, 2021), Ян Батенс (Baetens, 2022) и Хиллари Чьют (Chute, 2016), каждый из которых намечает собственную перспективу анализа графического нарратива, соотнося его с культурными, историческими и этическими аспектами.

Х. Эрл (Earle, 2021) предлагает рассматривать комикс не как вторичную, развлекательную форму искусства, а как значимый культурный феномен, встроенный в контексты массовой культуры, социальной репрезентации и политической идеологии. Методологически автор опирается на культурологическую герменевтику и элементы визуального анализа, позволяющие интерпретировать нарративную структуру и визуальный стиль комикса как формы смыслопорождения и трансляции ценностей. Особое внимание уделяется феномену «Tintin in the Congo» и «The Blue Lotus» как примерам

идеологически нагруженных нарративов, подвергшихся последующей редакции. Эрл анализирует репрезентации расовых и колониальных образов, акцентируя внимание на процессе текстуальной трансформации и адаптации к меняющимся социальным и этическим стандартам (Earle, 2021, pp. 77–79). Этот подход позволяет рассматривать комикс как динамическую форму культурной памяти, подверженную историческому редактированию и цензурной рефлексии.

Я. Батенс (Baetens, 2022) вводит категорию временности как аналитического инструмента, позволяющего описать двойственную природу комикса: как исторического объекта (подверженного редакции) и как акта чтения (связанного с субъективным временем восприятия). Его подход методологически укоренен в литературоведческой феноменологии и теории рецепции, применительно к мультимодальным медиаформам. Батенс подчеркивает, что комикс функционирует во времени сразу на нескольких уровнях: производственном, читательском, архивном. Такая перспектива позволяет исследовать «Тинтина» не только как текст, созданный в 1930-е, но и как переосмысляемый и «проживаемый» заново артефакт, функционирующий в различных медиакультурах (Baetens, 2022). Кроме того, автор вводит понятие перемещенного времени, указывая на то, как новые медиаплатформы (цифровые комиксы, экранизации) влияют на модальность читательского опыта.

Х. Чьют (Chute, 2016) представляет фундаментальное исследование комиксов как формы визуального свидетельствования. В отличие от традиционных подходов, воспринимающих комиксы как художественную либо массовую продукцию, Чьют использует метод визуальной критики и культурной памяти, чтобы продемонстрировать, как графический нарратив способен выполнять функции документального, этически нагруженного высказывания. Ключевая методологическая установка Чьют — рассмотрение комиксов в контексте исторической травмы и катастрофического опыта, где визуальный язык становится способом этического повествования. Автор поднимает вопросы этики изображения, структуры нарратива и рецептивной дистанции, утверждая, что рисованная форма позволяет избежать сенсационности, сохранив при этом глубину свидетельства.

Такое методологическое триединство позволяет рассматривать «Приключения Тинтина» как подвижную форму историко-культурной рефлексии, связанную с идентичностью, политикой и этикой визуального нарратива.

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ РАМКА

Современное исследование комикса требует междисциплинарного подхода, сочетающего когнитивную нарратологию, визуальную семиотику, культурологию и медиатеорию. В рамках настоящей работы серия «Приключения Тинтина» рассматривается как культурный кейс, динамически развивающийся в пространстве и времени. Теоретическую основу анализа составляют концепции Т. Гренстена, К. Микконена, Д. Хермана, Г. Кресса и Т. ван Левена, а также идеи М. Постера, В. Новикова, Я. Батенса.

Т. Гренстен и А. Миллер (Groensteen & Miller, 2013) анализируют комикс как синтаксически организованную визуально-нарративную систему, в которой значение формируется не только через линейную последовательность кадров, но и через макет страницы, монтаж, ритм, визуальные паузы и пространственные связи. Их концепция позволяет анализировать логику визуального повествования и сетки как семиотических структур.

Г. Кресс и Т. ван Левен (Kress & van Leeuwen, 2021) вводят концепцию визуальной грамматики как системы социально организованных значений. Они предлагают рассматривать изображение как структурированный текст, в котором существенно не только содержание, но и расположение элементов, цвет, перспектива и визуальная иерархия (Kress & van Leeuwen, 2021). Такой подход применим к анализу страницы комикса как семиотического пространства, в котором распределение панелей, фокуса и фигур говорит о властных отношениях, культурных кодах и нарративных приоритетах.

К. Микконен (Mikkonen, 2017) фокусируется на визуальных стратегиях фокализации — способах передачи субъективного восприятия персонажа через ракурсы, визуальные искажения, реакционные изображения и панорамы от первого лица. Эти техники позволяют комиксу формировать не только внешний, но и внутренний план повествования, раскрывая ментальные и эмоциональные состояния героев. Применительно к Тинтину это дает инструмент анализа сцен, где происходят сдвиги восприятия, например, в эпизодах тревоги, узнавания или межкультурного диалога.

Д. Херман (Herman, 2009) представляет нарратив как фундаментальную когнитивную стратегию человека. Он подчеркивает, что читатель комикса не просто воспринимает изображение, но активно участвует в создании смысла: достраивает пробелы между кадрами, предвосхищает события, интерпретирует визуальные и текстовые элементы в процессе когнитивной переработки (Herman, 2009, p. 69). Таким образом, комикс функционирует как гибридная когнитивная форма, в которой взаимодействие вербального и визуального активирует механизмы внимания, памяти и эмпатии.

М. Постер и В. Новиков вводят понятие информационного и виртуального субъекта. Постер (Poster, 2013) описывает, как визуальные медиа (в том числе комикс) формируют нового — расщепленного, децентрализованного — субъекта восприятия в условиях цифровой среды. Новиков (Новиков, 2020) рассматривает комикс как медиаплатформу, подверженную виртуальным новациям: трансформациям восприятия, обусловленным технологией. В этом контексте комикс предстает не как устоявшийся визуальный текст, а как медиально изменчивая структура, в которую встроены новые формы видения, ритма и идентичности.

Я. Батенс и Х. Фрей (Baetens & Frey, 2015) предлагают исследовать комикс не только на уровне формы, но и в контексте институционального производства, трансмедийных стратегий и культурных адаптаций.

Таким образом, исследование комикса в данной работе основывается на интеграции визуально-семиотического, когнитивного и культурологического анализа. Серия *The Adventures of Tintin* предстает как визуально-грамматическая система (Groensteen & Miller, 2013; Kress & van Leeuwen, 2021), когнитивная модель нарратива (Herman, 2009; Mikkonen, 2017), медиатекст, встроенный в цифровую культуру (Poster, 2013; Новиков, 2020) и объект транснациональной адаптации (Baetens, 2022; Baetens & Frey, 2015). Этот комплексный подход позволяет раскрыть комикс не только как текст, но и как форму культурной динамики, в которой переплетаются репрезентации власти, субъективности и «другого» в визуальной культуре XXI века.

Несмотря на разнообразие современных теоретических подходов к изучению комикса, ряд аспектов остается недостаточно разработанным. Во-первых, репрезентация телесности как семиотического и политического ресурса визуального нарратива нередко рассматривается фрагментарно: либо в рамках гендерных исследований, либо в связи с телесной травмой, но редко в контексте цензурных, редакторских и институциональных трансформаций, происходящих при адаптации комикса к различным культурным и медиальным средам. Во-вторых, в научной литературе мало внимания уделяется сопоставлению визуального текста и его мультимедийных адаптаций с точки зрения когнитивного восприятия и этической модальности. Особенно слабо проанализированы механизмы перераспределения фокализации, визуальной иерархии и телесной репрезентации при переходе от печатного комикса к анимационным или цифровым форматам. В-третьих, остается открытым вопрос о том, как комикс функционирует в качестве платформы исторического редактирования: большая часть существующих исследований фокусируется на первичном культурном контексте, в то время как процессы постфактум-адаптации, локализации и самоцензуры требуют отдельного анализа.

Настоящее исследование стремится восполнить эти лакуны, предлагая комплексный подход к анализу телесности в серии *The Adventures of Tintin* как динамического объекта культурной интерпретации.

Ход и результаты исследования

Первые комиксы о Тинтине были опубликованы в журнале *Le Petit Vingtième* (детское приложение к бельгийской католической газете *Le Vingtième Siècle*) в 1929 году (Assouline, 2009, p. 19). Всего в этом издании вышло семь первых историй о Тинтине. На начальном этапе (1929–1934) в каждом номере обычно выходило от 1 до 2 страниц комикса. Публикация одной серии могла длиться от 12 до 18 месяцев, пока она не выходила в альбомном (книжном) формате, уже собранном и часто отредактированном (Thompson, 2011, p. 193).

Исходя из вышеописанной методологии, публикационная история *The Adventures of Tintin* в журнале *Le Petit Vingtième* позволяет рассматривать комикс не только как нарративный и визуальный текст, но и как медиальный и институциональный процесс, в котором смысл формируется в динамике серийности, редактур и трансформации формата. В свете теории визуальной грамматики (Kress & van Leeuwen, 2021) и структурного анализа страницы (Groensteen & Miller, 2013) каждая газетная публикация представляла собой модуль визуального повествования, ограниченный рамками газетной полосы, что формировало особый ритм восприятия и нарративной фрагментации.

С точки зрения когнитивной нарратологии (Herman, 2009; Mikkonen, 2017), этот формат поощрял интерпретативную активность читателя, вынужденного выстраивать нарративную целостность через длительные паузы, частичное воспоминание и предвосхищение, что усиливало эмпатическое и когнитивное участие в сюжете. Одновременно с этим, с позиции Постера (Poster, 2013) и Новикова (Новиков, 2020), ранние газетные публикации можно понимать как печатный аналог цифровой сериализации, где комикс действует не как замкнутое произведение, а как поток медиавремени, структурирующий восприятие через дозированное, повторяющееся и изменяющееся визуальное сообщение.

Таким образом, ранние публикации «Приключений Тинтина» следует рассматривать не только как первичные версии графического нарратива, но и как ключевой этап медиапроизводства, в котором формировались

визуальные, когнитивные и институциональные основы комикса как культурного медиума. Их газетный формат задавал уникальные параметры восприятия: фрагментарность, сериализацию и временные разрывы активизировали интерпретативную деятельность читателя, в то время как ограниченность газетной полосы формировала визуальный ритм и плотность повествования. В этой логике Тинтин предстает как медиатекст, чья смысловая структура с самого начала была обусловлена условиями публикации и тиражирования, а не только авторским замыслом.

Издательство *Casterman* начало сотрудничество с Эрже в 1934 году (Assouline, 2009, p. 41). Оно стало основным печатным партнером художника, взяв на себя выпуск альбомов о Тинтине в книжном формате (первым таким изданием стали «Сигары фараона»). Именно *Casterman* утвердил ставший классическим формат серии: 62 страницы, цветная печать и твердая обложка. С середины 1940-х издательство также активно участвовало в редакции и обновлении ранних выпусков, включая их колоризацию, адаптацию содержания и переиздание с учетом цензурных и культурных изменений.

Леонард Рифас (Rifas, 2012) анализирует особенности и причины изменений, внесенных в комикс «Тинтин в Конго», подчеркивая, что этот выпуск представляет собой яркий пример того, как массовая культура отражает и воспроизводит идеологические установки своего времени. По его мнению, первоначальная черно-белая версия 1931 года была глубоко пронизана расистскими стереотипами: африканцы изображались как наивные, ленивые, нуждающиеся в европейской помощи. Эти репрезентации полностью соответствовали официальной колониальной риторике Бельгии, в которой господствовала идея благородной миссии по управлению «примитивными» народами (Rifas, 2012, p. 227). Основной причиной последующей редакции комикса, как показывает исследователь, стало изменение общественного восприятия расы и колониализма, особенно после Второй мировой войны. В условиях растущей критики империализма, усилившейся в 1950–1970-х, старые изображения стали восприниматься как оскорбительные и неэтичные. В ответ на это издатели и правообладатели внесли значительные правки. Так, в цветной версии 1946 года были смягчены визуальные и текстовые образы африканцев, а в издании 1975-го еще большее внимание было уделено удалению расистских фраз и сцен насилия, включая эпизод, в котором Тинтин взрывает носорога.

Помимо графических и текстовых правок, к поздним изданиям стали прилагать предисловия, поясняющие исторический контекст создания комикса и ограждающие как Эрже, так и издателей от обвинений в расизме.



Рис. 1. Урок арифметики. Сцена из альбома «Тинтин в Конго» (Hergé, 1962, с. 36)

— «Давайте начнем, если вы не возражаете, с нескольких сложений. Кто скажет мне, сколько будет два плюс два?...»



Рис. 2. Урок арифметики. Сцена из альбома «Тинтин в Конго» (Hergé, 2009, с. 36)

Таким образом, история изменений «Тинтина в Конго» иллюстрирует, как визуальный текст не является нейтральным, а находится в постоянном диалоге с реальностью. Этот выпуск стал примером того, как медиа адаптируются к новым нормам и ценностям, демонстрируя необходимость критического пересмотра культурного наследия с учетом исторического контекста и этической ответственности.

Т. Маккарти (Маккарти, 2013) подчеркивает, что переработка оригинальных выпусков сопровождалась не просто техническими улучшениями (например, переходом от черно-белого к цветному формату), а существенным пересмотром содержания: менялись фразы, изображения, целые сюжетные линии. Маккарти рассматривает это как процесс коммерческой и культурной переработки, при котором каждый новый выпуск становится как бы «исправленной» версией прошлого — с новыми смыслами,

но прежней структурой (Маккарти, 2013, р. 32), чтобы оставаться актуальными, удобными для чтения и приемлемыми с точки зрения доминирующих культурных норм.

3. Бентахар (Bentahar, 2012) показывает, как процессы редакторской адаптации комикса наглядно проявляются именно в ситуациях трансляции текста в иной культурный контекст, в частности в арабский мир. Эти изменения выходят за рамки простой визуальной корректировки: в новых условиях они пересобираются. Если в ранних альбомах, таких как «Тинтин в стране черного золота», арабская письменность заменялась декоративными «каракулями», то в более поздних версиях Эрже и его команда стремились к точности, заменяя псевдоарабский шрифт на настоящие надписи. Этот переход от условного визуального языка к более реалистичному и «уважительному» изображению культуры — показатель того, как язык и тело оказываются в центре культурных переговоров. Особенно остро это проявляется в эпизодах, связанных с религиозной телесностью. Так, сцены с мусульманской молитвой сначала были добавлены как знак уважения, но в поздних версиях стали демонстрировать нарушения религиозного ритуала: герои молятся в обуви, совершают неверные жесты. В одном случае персонаж Тинтина даже пинает молящегося, что стало причиной отказа от публикации выпуска со стороны египетского издательства *Dar al-Maarif* (Bentahar, 2012, р. 41). Это свидетельствует о том, что телесные действия в визуальном нарративе могут стать точкой конфликта интерпретаций, если нарушают локальные нормы телесного поведения. Тема телесности как зоны культурного недоразумения особенно ярко раскрывается в сцене, где Тинтин и Хэддок переодеваются в женщин в арабской одежде. Использование телесной маскировки как комического приема наталкивается на непереваемость культурных кодов: незнание языка, специфики жестов и телесных норм приводит к срыву маскировки и визуальному разрыву в восприятии сцены. Здесь тело становится местом сбоя — неверная его репрезентация превращает визуальный юмор в поле культурной фрустрации (Bentahar, 2012, р. 46).

Ниланджана и Аниндита Чаттерджи углубляют этот анализ, подчеркивая, что такие трансформации являются демонстрацией колониального воображения: арабский мир представлен как незанятая сцена для европейского действия (Chatterjee & Chatterjee, 2024).

В 1942 году появился первый цветной альбом «Краб с золотыми клешнями». Именно с этого альбома издательство *Casterman* начало систематический переход от черно-белого формата к цветным переизданиям, которые стали стандартом серии. Как отмечает Скотт Макклауд (McCloud, 2017),

выразительные возможности цвета неизменно привлекают читателей сильнее, чем черно-белая графика, особенно в контексте коммерции и технологического развития.

В 1966 году уже британское издательство *Methuen* потребовало пересмотреть альбом *The Black Island*, указав на 131 неточность в изображении Великобритании. Эрже полностью перерисовал английские пейзажи и архитектуру, сделал их более правдоподобными. В более поздних выпусках добавлялись детали, влияющие на достоверность сюжета (например, более реалистичное вооружение, транспорт) (Thompson, 2011, p. 68). Позже были внесены изменения в альбом *Land of Black Gold*: первоначально действие происходило в подмандатной Палестине, но в 1971 году было изменено на вымышленное государство Кхемед, чтобы избежать политических ассоциаций (Assouline, 2009, p. 202). Оригинальная свобода Эрже была ограничена и сведена к процессу машинального воспроизводства (Peeters, 2012).

В этом контексте особенно показательно внимание к технической и инженерной достоверности, прослеживающееся на протяжении всей серии *The Adventures of Tintin*. Мартин-Гомес и его коллеги проанализировали 21 альбом и составили детализированную таблицу, в которой систематизировали 1183 визуальных и текстовых упоминаний объектов инфраструктуры (Martin-Gómez et al., 2017, pp. 1069–1070). Такое внимание к деталям подчеркивает стремление автора к репрезентации материального мира с высокой степенью реалистичности, позиционируя серию в качестве значимого источника для изучения технологического воображения XX века.

Таким образом, можно сделать вывод, что редакторские изменения в серии *The Adventures of Tintin* затрагивают не только сюжетные и стилистические аспекты, но и более глубокие уровни культурной репрезентации — от идеологических конструкций и визуальной этики до реалистичности технической среды. Эти трансформации демонстрируют, как визуальный нарратив подвержен многоуровневой адаптации: под давлением политических контекстов, ожиданий целевой аудитории, норм культурной приемлемости и стремления к правдоподобию. Серия «Приключения Тинтина» оказывается медиаплатформой, на которой переписываются не только истории, но и нормы взаимодействия с «другим», телом, техникой и пространством, превращаясь в динамическую модель культурной, визуальной и этической эволюции.

В России серия комиксов *The Adventures of Tintin* выпускалась разными издательствами. *Casterman* издавало книги, в которых имя главного героя транслитерировалось как «Тантан». Издательство «МК-Книги» выпустило

лишь один том — «*Сигары фараона*» (2004). Позднее серия реализовывалась домами «Махаон» и «Мелик-Пашаев», тогда как «Тинтин в стране Советов» был опубликован только издательством «Бумкнига». Все российские издания базировались на оригинальной французской версии *Casterman*, однако перевод текста осуществлялся отечественными специалистами. Так, в выпуске «Тинтин в стране черного золота» переводчик М. Хачатуров не только адаптировал текст, но и добавил примечания, поясняющие культурные и исторические реалии (Эрже, 2022).

Переход от газетной публикации к книжному формату стал не просто сменой носителя, а значимой медиатрансформацией, затронувшей визуальный, нарративный, институциональный и идеологический уровни. В терминах социальной семиотики (Kress & van Leeuwen, 2021) стандартизация формата (62 страницы, цвет, твердая обложка) и последующая редаKTура означали пересборку визуального текста: изменилась не только композиция страниц, но и модальность восприятия, визуальная семантика и культурный статус изображения.

Согласно макросемиотике (Groensteen & Miller, 2013), переиздания эти сопровождалась перестройкой сетки, ритма и плотности повествования. Такой редизайн нарушил исходную сериальную природу публикаций, трансформируя их в цельные, альбомные произведения с иным темпом чтения и смысловой иерархией. В результате они стали самостоятельными визуальными текстами, которые подлежат формальному анализу наравне с оригиналами.

С точки зрения когнитивной нарратологии (Herman, 2009; Mikkonen, 2017) изменения эти повлияли на восприятие читателя: переработка реплик, цветовой палитры и даже сюжетной структуры изменила механизмы эмоционального вовлечения и реконструкции нарратива.

Таким образом, *The Adventures of Tintin* начинают функционировать как новый когнитивный сценарий, отличающийся от оригинального читательского опыта.

Особую роль в этих преобразованиях играли цензурные и культурные редакции, проводимые издательствами *Casterman*, *Methuen*, *Dar al-Maarif*. Акцент, в частности, сместился на репрезентацию телесности, которая перестала быть нейтральным элементом изображения и стала этически и политически значимой.

Согласно исследованию Жана-Поля Габийе (Gabilliet et al., 2010), к переосмыслению телесного привели послевоенное расширение аудитории и рост критического дискурса. Здесь появились темы уязвимости, травмы,

боли и сострадания. Жестокие сцены и расовая карикатурность стали редактироваться или полностью удаляться.

Показательно, что сам Тинтин изображается как персонаж с почти сверхчеловеческой устойчивостью: в исследовании группы ученых (Caumes et al., 2015) проанализировано 236 инцидентов, связанных с травмами героя, но только шесть из них привели к госпитализации, и даже в этих случаях последствия были минимальны. Это подчеркивает не только условность нарратива, но и культурную установку на идеализированную телесность как знак стойкости, мужественности и моральной непогрешимости.

Таким образом, история редактур серии демонстрирует, как трансформация медиума влияет на смысловую структуру текста. Переход от газетной фрагментарности к альбомной цельности, от визуальной нейтральности к культурной чувствительности превратил «Приключения Тинтина» в динамическое медиапространство, в котором тело, язык и форма становятся не только художественными компонентами, но и носителями идеологических, когнитивных и политических значений.

В 1982 году С. Спилберг проявил интерес к экранизации *The Adventures of Tintin*, но процесс затянулся. Эрже умер вскоре после начала переговоров, успев дать согласие на экранизацию. Спилберг обещал сохранить дух оригинала, но из-за юридических и творческих разногласий проект не продвинулся. Контракт с *Canal Plus* привел к созданию анимационного сериала *The Adventures of Tintin* (Hirsh et al., 1991–1992). Производством занимались студии *Ellipse* и канадская *Nelvana*. С 1991 по 1995 годы сериал был широко популярен (Peeters, B., 2012, p. 339). Сериал состоял из 39 эпизодов (продолжительность каждого — 22 минуты), объединенных в три сезона. Каждый альбом комикса Эрже адаптировался в двухсерийную арку. Всего в мультсериал вошли адаптации 21 из 24 официальных альбомов. Были пропущены «Тинтин в стране Советов», «Тинтин в Конго» и незавершенный альбом *Tintin and Alph-Art*. Первой серией стала экранизация «Краб с золотыми клешнями» (девятый том комикса).

Таким образом, сериал представлял собой упорядоченную и нарративно согласованную версию оригинального комикса, но без учета хронологии развития персонажей и их взаимосвязей.

С точки зрения визуального языка, авторы мультсериала стремились к максимально точному воспроизведению стиля Эрже (*ligne claire*), при этом активно работая с цветом, фоном и дизайном персонажей. Особое внимание уделялось тому, чтобы адаптация сохраняла эстетическую узнаваемость и эмоциональную интонацию оригинала. Однако ряд эпизодов был смягчен по сравнению с первоисточником: удалены или редуцированы сцены

насилия, употребления алкоголя (особенно в отношении капитана Хэддока), а также острые политические или религиозные темы, что соответствовало требованиям детского телеэфира начала 1990-х (Thompson, 2011, p. 148).



Рис. 3. Сцена из альбома «Страна черного золота» (Эрже, 2022, с. 58).

Скриншот автора

— «Ах ты, утконос!»

— «А-а-а!... А-а-а!...»



Рис. 4. Сцена из анимационного телесериала «Приключения Тинтина» (1991–1992).

Реж. С. Бернасconi. Сезон 2, эпизод 11. 19 мин 11 сек. Скриншот автора¹

В логике когнитивной нарратологии (Herman, 2009; Mikkonen, 2017) экранизация преобразует читательский опыт в зрительский. Вместо активной реконструкции сюжета, требующей от читателя интерпретативной вовлеченности, зритель погружается в заранее срежиссированную форму нарратива. Особую роль в этом процессе играет перераспределение фокализации: если в комиксе читатель сам выстраивает последовательность смыслов через визуальные паузы между панелями, то в анимационной версии точка зрения героя становится «плавающей» (Mikkonen, 2017),

¹ Источник изображения см.: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Iw8E2yLC-Uo> (01.07.2025).

а визуальная нагрузка управляется режиссурой, перемещениями камеры и монтажом.

Таким образом, мультсериал не только интерпретирует комикс, но и реконструирует нарративную его механику, создавая *локализованные когнитивные сценарии* — более линейные, эмоционально насыщенные и ориентированные на культурную универсальность.

Сериал демонстрирует собой пример визуального перекодирования (Kress & van Leeuwen, 2021): мультфильм неизбежно перераспределяет визуальные акценты, меняет композиционную структуру, темп и визуально-семантическую иерархию. Визуальная грамматика мультсериала перестраивает акценты: тело больше не объект шуток, а носитель репрезентативной нормы, приемлемой в глобальной медиакультуре начала 1990-х. Это соответствует логике медиаполитики адаптации (Baetens, 2022; Baetens & Frey, 2015): сериал представляет собой институционально отредактированную версию комикса, репрезентативную и приемлемую в международной медиакультуре. Удаление сцен физической агрессии, алкоголя, идеологически напряженных эпизодов — это не просто адаптация под детский формат, а медиаполитический акт, в котором телесное оказывается точкой регулирования допустимых смыслов.

Таким образом, изменение визуального языка в мультсериале и в поздних адаптациях «Тинтина» стало возможным именно потому, что изменилась репрезентация телесного как семиотического центра: от гротескного — к нормативному, от анимационно-комического — к культурно чувствительному. Тело перестало быть просто телом персонажа — оно стало культурным маркером эпохи, требующим новой визуальной логики и этической артикуляции. Мультсериал не только расширил границы медиаприсутствия Тинтина, но и сформировал новый формат культурной памяти, в котором образ героя закрепляется через аудиовизуальные коды и теленаративную логику. В этом смысле он иллюстрирует ключевую установку современной культуры: комикс как медиум перестает быть фиксированным текстом и превращается в гибридную, трансмедийную и когнитивно-перестраиваемую структуру, чье восприятие и интерпретация меняются в зависимости от формата, технологии и институционального контекста.

ОБСУЖДЕНИЕ РЕЗУЛЬТАТОВ

Результаты анализа подтверждают исходную гипотезу о том, что визуальная репрезентация телесности в серии *The Adventures of Tintin* представляет собой неустойчивую и культурно медиатизированную категорию, подверженную постоянной адаптации в ответ на изменения этических, политических и технологических условий. На примере альбома *Tintin in the Congo* и других ключевых эпизодов (арабская маскировка, сцены с молитвой, репрезентация насилия и этнической принадлежности) прослеживается, как телесность функционирует в качестве индикатора культурной чувствительности и маркера идеологического давления.

Сравнение оригинальных печатных версий и мультсериала (1991–1992) выявляет трансформацию визуального нарратива в направлении этической нормализации: тело персонажа теряет функции объектного комизма и становится носителем нормативного, институционально приемлемого образа. Такие сдвиги можно интерпретировать в логике медиаполитики (Baetens, 2022) как реакцию на изменяющийся культурный запрос и требования глобальной медиасреды.

Особенно показателен механизм перераспределения визуальной фокализации и темпа восприятия, что согласуется с положениями когнитивной нарратологии (Herman, 2009; Mikkonen, 2017): зритель мультсериала включен в другой сценарий интерпретации, лишенный пауз, пробелов и вариативности, характерных для комикса как формы фрагментированного чтения. Телесность в этом контексте — не просто изображенное тело, а форма медиаперевода, в которой культурные конфликты трансформируются в зрительно нейтральные или «приемлемые» визуальные коды.

Таким образом, телесность в *The Adventures of Tintin* оказывается не вторичным элементом сюжета, а ключевой точкой культурной адаптации и визуального конфликта. Она объединяет в себе сразу несколько уровней интерпретации (эстетический, нарративный, этический и институциональный), становясь полем напряжения между авторским высказыванием, исторической памятью и медиаполитикой современности.

Выводы

Проведенный анализ подтвердил, что визуальная репрезентация телесности в серии «Приключения Тинтина» является не устойчивой

эстетической категорией, а динамической семиотической конструкцией, отражающей процессы культурной адаптации, институционального контроля и медиатрансформации в XX–XXI веках.

Телесность функционирует как точка культурного конфликта между оригинальным нарративом и позднейшими его адаптациями (включая мультсериал 1991–1992 годов), где визуальные и нарративные трансформации отражают тенденции этической нормализации и медийной стандартизации.

Комикс в этом контексте предстает как форма культурной памяти, в которой репрезентация тела фиксирует изменения общественных норм и представлений о «другом», демонстрируя, как медиа переопределяют границы допустимого в культуре.

Примененный междисциплинарный подход (когнитивная нарратология, визуальная семиотика и культурная теория) показал свою эффективность для анализа визуальных стратегий культурной адаптации в графических нарративах и может быть расширен на изучение других мультимедийных форм.

Таким образом, телесность в серии комиксов «Приключения Тинтина» выступает культурным интерфейсом, в котором пересекаются эстетические, этические и институциональные измерения репрезентации. Ее анализ позволяет лучше понять, как визуальные медиа формируют политику изображения, переводя исторические и культурные конфликты в универсальные визуальные коды.

REFERENCES

1. Assouline, P. (2009). *Hergé: The man who created Tintin*. Oxford University Press.
2. Baetens, J. (2022). Reading comics in time. *New Readings*, 18, Article 1. <https://doi.org/10.18573/newreadings.119>
3. Baetens, J., & Frey, H. (2015). *The graphic novel: An introduction*. Cambridge University Press.
4. Bentahar, Z. (2012). Tintin in the Arab world and Arabic in the world of Tintin. *Alternative Francophone*, 1 (5), 41–54. <https://doi.org/10.29173/af12250>
5. Caumes, E., Epelboin, L., Leturcq, F., Kozarsky, P., & Clarke, P. (2015). Tintin's travel traumas: Health issues affecting the intrepid globetrotter. *La Presse Médicale*, 44 (6), e203–e210. <https://doi.org/10.1016/j.lpm.2015.01.006>

6. Chatterjee, N., & Chatterjee, A. (2024). Arab world in Hergé's *The Adventures of Tintin*: Making visible the idea of terra nullius. *Contemporary Review of the Middle East*, 11 (1), 9–22. <https://doi.org/10.1177/23477989231221348>
7. Chute, H.L. (2016). *Disaster drawn: Visual witness, comics, and documentary form*. The Belknap Press of Harvard University Press.
8. Earle, H.E.H. (2021). *Comics: An introduction*. Routledge.
9. Gabilliet, J.-P., Beaty, B., & Nguyen, N. (2010). *Of comics and men: A cultural history of American comic books*. University Press of Mississippi.
10. Groensteen, T., & Miller, A. (2013). *Comics and narration*. University Press of Mississippi.
11. Hergé. (1962). *The adventures of Tintin in the Congo*. Tournai, Belgium: Casterman.
12. Hergé. (2022). *Tintin v strane chernogo zolota* [Tintin in the Land of Black Gold]. Melik-Pashayev Publishing House. (In Russ.) Retrieved July 1, 2025, from https://melik-pashaev.ru/product/tintin_v_strane_chernogo_zolota/
13. Hergé. (Ed.). (2009). *Tintin au Congo*. Tournai, Belgium: Casterman.
14. Herman, D. (2009). *Basic elements of narrative*. Wiley-Blackwell.
15. Kress, G.R., & van Leeuwen, T. (2021). *Reading images: The grammar of visual design*. Routledge.
16. Martín-Gómez, C., Urtasun, R.F., Ozcáriz, M.M., Lillo, E.M., & Echeverría, A. (2017). Tracing Changes in Urban Architectural Infrastructure through Hergé's Comics. *Journal of Popular Culture*, 50 (5), 1065–1086. <https://doi.org/10.1111/JPCU.12607>
17. McCarthy, T. (2013). *Tintin i tayna literaturny* [Tintin and the secret of literature] (S. Silakova, Trans.). Ad Marginem. (In Russ.)
18. McCloud, S. (2017). *Understanding comics*. Harper Collins Publishers.
19. Mikkonen, K. (2017). *The narratology of comic art*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315410135>
20. Novikov, V.N. (2020). *Kinematograf XXI veka: Vliyaniye virtual'nykh novatsiy* [Cinema of the 21st century: The influence of virtual innovations]. Center for Humanitarian Initiatives. (In Russ.)
21. Peeters, B. (2012). *Hergé, son of Tintin*. The Johns Hopkins University Press.
22. Poster, M. (2013). *The information subject: Essays*. Routledge.
23. Rifas, L. (2012). Ideology: The construction of race and history in Tintin in the Congo. In M.J. Smith & R. Duncan (Eds.), *Critical approaches to comics: Theories and methods* (pp. 124–138). Routledge.
24. Thompson, H. (2011). *Tintin: Hergé and his creation*. John Murray Publishers.
25. Tsyrukun, N. (2020). *Vselennaya supergeroev* [Superhero universe]. Kabinetnyy Uchenyy. (In Russ.)

ЛИТЕРАТУРА

1. Маккарти, Т. (2013). *Тинтин и тайна литературы*. Ад Маргинем Пресс. <https://www.elibrary.ru/xnckht>
2. Новиков, В.Н. (2020). *Кинематограф XXI века. Влияние виртуальных новаций*. Центр гуманитарных инициатив.
3. Цыркун, Н. (2020). *Вселенная супергероев. Американский кинокомикс: История и мифология*. Кабинетный ученый.
4. Эрже. (2022). *Тинтин в стране черного золота*. Melik-Pashaev Publishing House. https://melik-pashaev.ru/product/tintin_v_strane_chernogo_zolota/ (01.07.2025)
5. Assouline, P. (2009). *Hergé: The man who created Tintin*. Oxford University Press.
6. Baetens, J. (2022). Reading comics in time. *New Readings*, 18, Article 1. <https://doi.org/10.18573/newreadings.119>
7. Baetens, J., & Frey, H. (2015). *The graphic novel: An introduction*. Cambridge University Press.
8. Bentahar, Z. (2012). Tintin in the Arab world and Arabic in the world of Tintin. *Alternative Francophone*, 1 (5), 41–54. <https://doi.org/10.29173/af12250>
9. Caumes, E., Epelboin, L., Leturcq, F., Kozarsky, P., & Clarke, P. (2015). Tintin's travel traumas: Health issues affecting the intrepid globetrotter. *La Presse Médicale*, 44 (6), e203–e210. <https://doi.org/10.1016/j.lpm.2015.01.006>
10. Chatterjee, N., & Chatterjee, A. (2024). Arab world in Hergé's The Adventures of Tintin: Making visible the idea of terra nullius. *Contemporary Review of the Middle East*, 11 (1), 9–22. <https://doi.org/10.1177/23477989231221348>
11. Chute, H.L. (2016). *Disaster drawn: Visual witness, comics, and documentary form*. The Belknap Press of Harvard University Press.
12. Earle, H.E.H. (2021). *Comics: An introduction*. Routledge.
13. Gabilliet, J.-P. (2010). *Of comics and men: A cultural history of American comic books* (B. Beaty & N. Nguyen, Trans.). Jackson, MS: University Press of Mississippi.
14. Groensteen, T., & Miller, A. (2013). *Comics and narration*. University Press of Mississippi.
15. Hergé (Ed.). (2009). *Tintin au Congo*. Tournai, Belgium: Casterman.
16. Hergé. (1962). *The adventures of Tintin in the Congo*. Tournai, Belgium: Casterman.
17. Herman, D. (2009). *Basic elements of narrative*. Wiley-Blackwell.
18. Kress, G.R., & van Leeuwen, T. (2021). *Reading images: The grammar of visual design* (3rd ed.). Routledge.
19. Martín-Gómez, C., Urtasun, R.F., Ozcáriz, M.M., Lillo, E.M., & Echeverría, A. (2017). Tracing Changes in Urban Architectural Infrastructure through Hergé's Comics. *Journal of Popular Culture*, 50 (5), 1065–1086. <https://doi.org/10.1111/JPCU.12607>

20. McCloud, S. (2017). *Understanding comics*. Harper Collins Publishers.
21. Mikkonen, K. (2017). *The narratology of comic art*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315410135>
22. Peeters, B. (2012). *Hergé, Son of Tintin*. The Johns Hopkins University Press.
23. Poster, M. (2013). *The information subject: Essays*. Routledge.
24. Rifas, L. (2012). Ideology: The construction of race and history in *Tintin in the Congo*. In M.J. Smith & R. Duncan (Eds.), *Critical approaches to comics: Theories and methods* (pp. 124–138). Routledge.
25. Thompson, H. (2011). *Tintin: Hergé and his creation*. John Murray (Publishers).

ABOUT THE AUTHOR

VASILII Y. MEKHONOSHIN

Cand.Sci. (Cultural Studies),
Lecturer, Preparatory Department,
HSE University—Saint Petersburg,
3, korp. 1, lit.A, Kantemirovskaya,
Saint Petersburg 194100, Russia

ResearcherID: PFZ-9958-2026

ORCID: 0000-0002-0452-9345

e-mail: jamesholt87@gmail.com

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ВАСИЛИЙ ЮРЬЕВИЧ МЕХОНОШИН

кандидат культурологии,
преподаватель, факультет довузовской подготовки,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург,
194100, Россия, Санкт-Петербург, ул. Кантемировская,
д. 3, корп. 1, лит. А

ResearcherID: PFZ-9958-2026

ORCID: 0000-0002-0452-9345

e-mail: jamesholt87@gmail.com

**ЦИФРОВОЙ ОБРАЗ
БУДУЩЕГО**

**DIGITAL FUTURE:
IMAGES
AND VISIONS**

УДК 778.534.2

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.4-203-235

EDN: WCCYYJ

Статья получена 23.09.2025, отредактирована 20.11.2025, принята 27.12.2025

МИХЕИЛ ВЛАДИСЛАВОВИЧ ЗИБЗИБАДЗЕ

кинорежиссер, оператор

Нью-Йорк, США

ResearcherID: PFJ-6719-2025

ORCID: 0009-0001-1365-122X

e-mail: info@mikecerber.com

Для цитирования

Зибзибадзе М.В. Инженерные подходы к построению цветного пайплайна ACES в условиях ограниченных ресурсов кинопроизводства // Наука телевидения. 2025. 21 (4). С. 203–235. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.4-203-235. EDN: WCCYYJ

Инженерные подходы к построению цветного пайплайна ACES в условиях ограниченных ресурсов кинопроизводства

Аннотация. Статья формулирует инженерный подход к переводу малобюджетных продакшенов на сценно-ориентированный пайплайн ACES как ответ на постплечный «хаос» управления цветом без существенного роста капитальных затрат. Цель — превратить абстрактные преимущества ACES в воспроизводимые процедуры: функциональную декомпозицию IDT/RRT/ODT; разведение ролей ACES2065-1 (AP0), ACEScg (AP1) и ACEScct; предписывающие настройки DaVinci Resolve (фиксированная версия ACES, No Input Transform с назначением IDT по клипу, целевые ODT для дейлизов/прокси); OCIO-обмен VFX-ассетами; регламенты метаданных и QC.

Методологически предложены: поэтапное внедрение (пилот, VFX, полное развертывание) и формализованные контуры контроля (валидация IDT на импорте, чек-листы OCIO, замещение креативных LUT на LMT/PowerGrades, фиксация условий просмотра).

Published by
Наука
телевидения



Новизна — в систематизации сцено-ориентированного пайплайна для ресурсно ограниченных команд, в проверяемых контрольных точках внедрения и интеграции технических и организационных мер (роль DIT, соглашения по именованию, дисциплина коммуникаций).

Выводы: барьер перехода смещен к компетенциям и процедурам; студия грейдинга становится технологическим ядром; триада «проектная настройка — управляемые прокси — строгий OCIO-обмен» минимизирует потери цвета и повышает готовность к SDR/HDR/кино-доставке и архиву; предложены метрики дальнейших исследований (частота QC-инцидентов, T2C, стоимость EXR-хранения).

Статья будет полезна колористам, DIT-специалистам, VFX-супервайзерам и руководителям независимых студий.

Ключевые слова: ACES, сцено-ориентированное управление цветом, линейное по свету представление, колориметрия, широкий охват

UDC 778.534.2

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.4-203-235

EDN: WCCYYJ

Received 23.09.2025, revised 20.11.2025, accepted 27.12.2025

MIKHEIL V. ZIBZIBADZE

Filmmaker, Cinematographer

New York, USA

ResearcherID: PFJ-6719-2025

ORCID: 0009-0001-1365-122X

e-mail: info@mikecerber.com

For citation

Zibzibadze, M.V. (2025). Engineering approaches to constructing an ACES color pipeline for small-scale productions. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (4), 203–235. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.4-203-235>, <https://elibrary.ru/WCCYYJ>

Engineering approaches to constructing an ACES color pipeline for small-scale productions

Abstract. This article outlines an engineering blueprint for migrating low-budget productions to a scene-referenced ACES pipeline as a principled response to the post-film color management chaos, without incurring substantial capital outlays. The objective is to operationalize ACES' abstract advantages into reproducible procedures: a functional decomposition of IDT/RRT/ODT; a clear separation of roles for ACES2065-1 (AP0), ACEScsg (AP1), and ACEScct; prescriptive DaVinci Resolve configuration (pinned ACES versioning, project-level No Input Transform with per-clip IDT assignment, and target-specific ODTs for dailies/proxies); OCIO-mediated VFX asset exchange; and enforceable metadata/QC regimes.

The work proposes a phased rollout (pilot, VFX integration, full deployment) under formalized control loops in the household IDT validation at ingest, checklists for OCIO, replacing creative LUTs with LMTs/PowerGrades, and a baseline fixed viewing condition.

Its novelty exists in how it reorganizes a scene-referred pipeline for resource-constrained teams by making transparent, verifiable implementation checkpoints and technical, as well as organizational, safeguards (DIT roles, naming conventions, and disciplined communication).

It concludes that adopting moves the barrier from capital expense to competence plus procedure, that grading studio is a technological fulcrum, and that managed proxies, strict OCIO exchange, in a triad project configuration minimizes color loss while enabling SDR/HDR/cinema delivery and archival readiness. Candidate metrics are also outlined here for further study (QC incident frequency, time-to-competency, EXR storage cost).

The article will be useful for colorists, DIT specialists, VFX supervisors and heads of independent studios.

Keywords: ACES; scene-referred color management; linear-light representation; colorimetry; wide gamut

ВВЕДЕНИЕ

Необходимость в ACES возникла из-за хаотичного ландшафта управления цветом, который сформировался при переходе от пленочного к цифровому производству (Kaufman, 2018). Этот переход привел к распространению проприетарных цветовых пространств камер, форматов файлов и логарифмических кривых, что создало серьезные проблемы для поддержания единообразия цвета. Основная проблема заключалась в отсутствии стандартизированного формата для обмена изображениями, что приводило к двусмысленности, несогласованности и компрометации творческого замысла при передаче файлов между отделами и студиями. Пленочное производство предоставляло «безотказную систему для обеспечения постоянства цвета», но с приходом цифровых технологий эта система была утрачена, что породило среду, метко названную «Диким Западом» (Kaufman, 2018).

Одной из наиболее сложных задач стала синхронизация изображений с разных камер (например, ARRI, RED, Sony, Canon) и интеграция компьютерной графики (CGI), которые традиционно существовали в различных колориметрических пространствах (Carman, 2016). Каждая система камер записывала данные по-своему, и для их согласования требовались сложные и часто неточные преобразования, что усложняло рабочий процесс и увеличивало затраты.

ACES вводит фундаментальный концептуальный сдвиг: переход от рабочего процесса, ориентированного на дисплей (*display-referred*), к процессу, ориентированному на сцену (*scene-referred*) (Макажанов и др., 2023).

Display-Referred (например, Rec.709) система кодирует цветовые значения для конкретного устройства отображения. Такой подход «запекает» внешний вид, отсекая данные, выходящие за пределы цветового охвата и динамического диапазона дисплея, и серьезно ограничивает гибкость для будущих форматов и технологий отображения (Peters, 2020).

В системе *Scene-Referred* (ACES) цветовые значения представляют собой прямую линейную зависимость от света в исходной сцене. Это позволяет сохранить полный динамический диапазон (более 30 ступеней) и цветовой охват, захваченный сенсором камеры (Carman, 2016). Такой подход рассматривает данные изображения как «цифровой негатив» или «цифровую мастер-копию источника» (The American Society of Cinematographers, n.d.), сохраняя максимальное количество информации для последующих процессов, таких как VFX и цветокоррекция (Koutlis, 2024).

В настоящей работе **объектом** исследования выступает управление цветом при переходе от пленочного к цифровому производству, т. е. набор

практик, форматов и преобразований цвета, используемых при создании и обмене изображениями в кино и видеопроизводстве. **Предметом** изучения является инженерный подход к переводу малобюджетных продакшенов на сцено-ориентированный пайплайн ACES — как конкретный набор процедур и конфигураций для практической реализации сценореферентной модели управления цветом. Практическая **актуальность** работы связана с тем, что цифровое производство усилило фрагментацию цветовых пространств, форматов файлов и логарифмических кривых, что усложняет поддержание единообразия цвета и сохранение творческого замысла при передаче файлов между отделами и студиями.

Ключевая **проблема** — синхронизация изображений, снятых на разные камеры, и интеграция CGI: каждая система записывает данные по-своему, что требует сложных и иногда неточных преобразований, усложняющих рабочий процесс и увеличивающих затраты. **Цель** настоящего исследования заключается не только в артикуляции инженерного фреймворка, но и в построении целостного комплекса воспроизводимых процедур, предназначенных для систематического внедрения сценореферентного ACES-пайплайна в производственные контексты с жесткими бюджетными ограничениями. Иными словами, речь идет о трансляции в основном декларативных и во многом абстрактных преимуществ ACES-стандарта в плоскость практических, детализированных инженерных регламентов, доступных для реального применения.

Научная новизна работы носит главным образом методический и инженерный характер. Во-первых, осуществлена последовательная инженерная декомпозиция сцено-ориентированного пайплайна ACES применительно к ресурсно-дефицитным кинопроизводствам. Во-вторых, предложена итеративная модель его внедрения с четко артикулированными фазами и формализуемыми процедурами QC-контроля. В-третьих, интегрированы не только технические, но и организационно-управленческие механизмы как равноправные детерминанты успешности процесса. Исходная **гипотеза** формулируется следующим образом: переход на сцено-ориентированный ACES-пайплайн в условиях ресурсно-ограниченных продакшенов представляется осуществимым без экспоненциального роста капитальных затрат при условии внедрения строго формализованных процедур, инструментально устойчивой конфигурации и дисциплинированной архитектуры коммуникаций. Тем самым системный барьер адаптации смещается от объема доступного капитала к уровню компетенций, регламентам взаимодействия и зрелости организационных процессов.

КЛЮЧЕВЫЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ КОМПОНЕНТЫ: ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ IDT, RRT и ODT

Пайплайн ACES представляет собой последовательность преобразований, где каждый компонент выполняет определенную функцию для обеспечения целостности цвета (Beier, 2025).

Input Device Transform (IDT) можно рассматривать как «входной шлюз» в архитектуру ACES: его назначение заключается в том, чтобы трансформировать данные изображения, поступающие с конкретного устройства захвата (например, ARRI LogC, Sony S-Log3), в унифицированное и линейное по световой энергии пространство ACES2065-1 (Carman, 2016). Высокая степень точности IDT, которую обеспечивают производители камер, выступает одновременно мощным преимуществом экосистемы и потенциальным уязвимым звеном, когда речь заходит о моделях, для которых такие трансформы официально не разработаны.

Reference Rendering Transform (RRT) функционирует как «рендеринговый двигатель» ACES (Carman, 2016). Это стандартизированное преобразование, выверенное не только с технической, но и с эстетической точки зрения, которое переводит данные из сцено-ориентированного представления в форму, пригодную для дисплейного отображения и субъективного восприятия. Внутри RRT реализованы: тональная кривая, напоминающая по характеру отклик фотохимической пленки, мягкий спад в зоне хайлайтов, а также трансформация цветового охвата, формирующая приятное, сбалансированное базовое изображение (TV Logic, n.d.).

Output Device Transform (ODT), в свою очередь, играет роль «выходного шлюза» ACES, осуществляя адаптацию результата RRT под специфику конечного устройства отображения — будь то вещательный монитор в пространстве Rec.709, цифровой кинопроектор с охватом P3-D65 или HDR-панель с Rec.2020 (Kaufman, 2018, HDR10+ Technologies, 2025). В связке RRT и ODT формируется итоговый модуль отображения, обеспечивающий консистентность зрительского опыта.

Ключевое инженерное решение ACES — четко разделить рабочие пространства: сцено-ориентированное ядро (ACESc_g/ACESc_{ct}), в котором выполняются расчеты и композитинг, и дисплейно-ориентированный блок визуализации (RRT+ODT). Такая двухуровневая архитектура позволяет одновременно сохранять физическую корректность изображения и получать предсказуемый внешний вид на разных устройствах вывода. Оно отделяет творческую цветокоррекцию от конечного устройства отображения. Это дает возможность использовать один мастер-файл для создания множества специфичных для устройств форматов без необходимости повторной

цветокоррекции, что и обеспечивает «защиту от будущего» (future-proofing). В устаревшем рабочем процессе Rec.709 цветокоррекция применяется к изображению, уже преобразованному для дисплея Rec.709, и творческие решения неразрывно связаны с ограничениями этого пространства (Peters, 2020). ACES решает эту проблему, позволяя колористу работать с полными данными в ACEScct, в то время как RRT+ODT является лишь временным «представлением» этих данных для конкретного монитора (Finalcolor, n.d.). Итоговый пайплайн показан на рисунке 1.

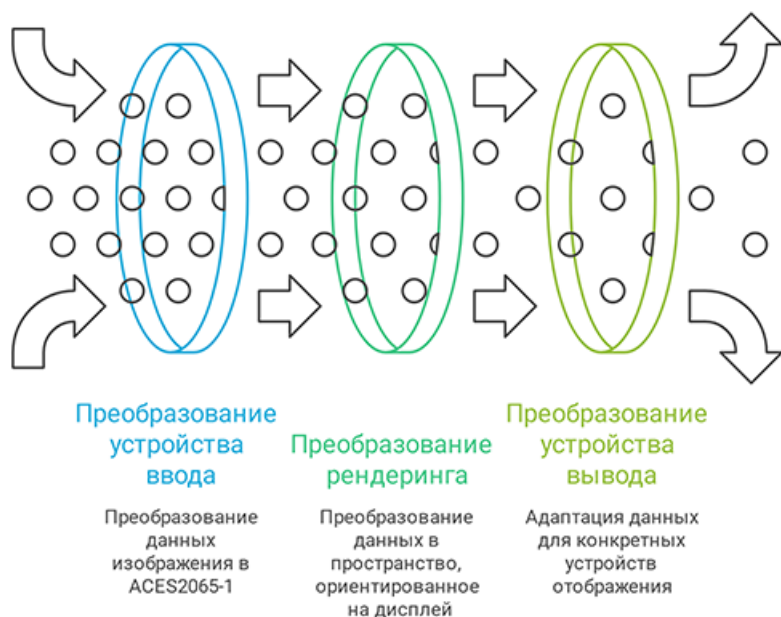


Рис. 1. Преобразование цвета ACES

Fig. 1. ACES color conversion

Таким образом, для создания нового формата (например, HDR) достаточно сохранить ту же цветокоррекцию и просто сменить ODT с Rec.709 на Rec.2020 PQ, что делает ACES фундаментально более гибкой системой (Failes, 2025).

ACES включает несколько «разновидностей» цветовых пространств, каждое из которых имеет свое инженерное назначение. ACES2065-1 (основные цвета: AP0) служит главным пространством для архивации и обмена: его основные цвета AP0 определены на спектральном локусе и охватывают весь

видимый человеку цветовой спектр, что делает его идеальным контейнером для «защиты от будущего» (Plutino, 2024).

ACEScg (основные цвета: AP1) предназначено как основное рабочее пространство для VFX и CGI: основные цвета AP1 формируют широкое цветовое пространство, достаточное для большинства задач, но более экономное с точки зрения вычислений по сравнению с AP0. Это пространство линейно по свету, что делает его идеальным для физически корректного рендеринга и композитинга (Giardina, 2025).

ACEScct и ACEScc (основные цвета: AP1) — рабочие пространства для цветокоррекции; они используют те же основные цвета AP1, что и ACEScg, но вводят логарифмическую передаточную функцию, чтобы инструменты цветокоррекции (lift, gamma, gain) ощущались более привычно колористам, знакомым с логарифмическими сканами пленки. В ответ на запросы колористов о более традиционном поведении в тенях в ACEScct была добавлена «пятка» (toe). Сравнение различных цветовых пространств представлено на рисунке 2.

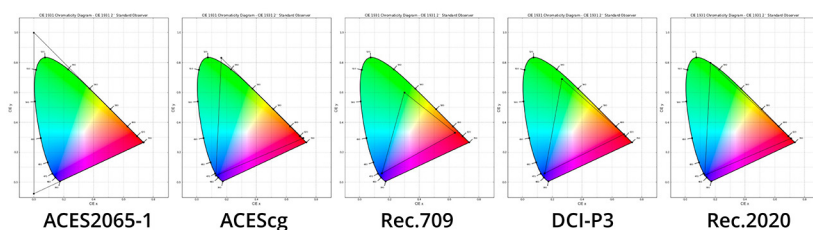


Рис. 2. Цветовые пространства ACES (Autodesk Arnold, n.d.)

Fig. 2. ACES color spaces (Autodesk Arnold, n.d.)

ИНЖЕНЕРНАЯ ПОДГОТОВКА ПОСТПРОДАКШН-СРЕДЫ ДЛЯ ACES

Студия цветокоррекции является центром пайплайна ACES, где принимаются окончательные решения по цвету и создаются конечные форматы. Это требует контролируемой среды просмотра для обеспечения точности восприятия цвета. Ключевые факторы включают стены нейтрально-серого цвета (18% серого), контролируемое освещение (с фоновой подсветкой 6500K) и минимизацию цветовых искажений от окружающей среды (Lackey, 2020).

Конфигурация аппаратного стека включает устройства ввода-вывода, обработку и хранение данных. Для обхода управления цветом операционной системы и подачи чистого, необработанного сигнала на референсный монитор требуется выделенная плата видеовывода, например, из серии Blackmagic Design DeckLink/UltraStudio (Lackey, 2020). Работа с 16-битными half-float файлами EXR и преобразованиями ACES в реальном времени предъявляет высокие требования к вычислительным мощностям, особенно к графическому процессору (GPU). Пайплайны ACES требуют значительного объема дискового пространства, особенно для VFX-материалов в формате EXR и архивных мастер-копий.

Возможность создания профессионального пайплайна ACES для малых производств является прямым результатом недавнего сближения трех независимых технологических тенденций: 1) созревание потребительской технологии OLED-дисплеев до профессионального уровня качества для SDR (LeGendre et al., 2022); 2) доступность недорогих, высокоточных колориметров; 3) коммодитизация профессионального программного обеспечения для управления цветом (инструменты ACES в DaVinci Resolve, DisplayCAL). Это смещает основной барьер для малых производств с капитальных затрат на технические знания, необходимые для правильной сборки и эксплуатации этих доступных компонентов.

В контексте малобюджетных и учебных проектов предполагается не тотальное хранение всего массива материала в формате EXR, а гибридные стратегии: выборочный перевод в EXR только VFX-критичных фрагментов, использование менее объемных форматов (например, ProRes 4444/XQ) для остального материала и поэтапное архивирование. Тем самым требования к дисковому пространству и вычислительным ресурсам приводятся в соответствие с реальными ограничениями небольшой студии, а описываемая конфигурация рассматривается как целевой ориентир, который может реализовываться по частям.

В минимальной аппаратной конфигурации для реализации сценореферентного пайплайна разумно исходить не из формальных «системных требований» программного обеспечения, а из реальных нагрузок при работе с линейными по свету материалами, широким охватом и последовательностями OpenEXR. Практика показывает, что нижней планкой для устойчивой работы в среде цветокоррекции и базового композитинга в формате HD и простых проектах UHD становится связка центрального процессора уровня среднего производственного сегмента (многоядерный настольный процессор семейства Core i5/Ryzen 5 и выше), не менее 16 гигабайт оперативной памяти, при этом производитель программного обеспечения

прямо указывает, что при активном использовании модулей композитинга и визуальных эффектов объем ОЗУ следует увеличивать до 32 гигабайт и более (Mirasamp, 2025). Критическим узлом выступает графический процессор: хотя формально достаточно 2–4 гигабайт видеопамати для базового редактирования и цветокоррекции, уже в задачах работы с материалами высокой четкости и многослойными таймлайнами рекомендуется закладывать не менее 8 гигабайт видеопамати, а при плотной работе с кадрами 4K в сценореферентном пространстве и использовании глубины 16 бит с плавающей запятой целесообразно рассматривать ускорители с 12–16 гигабайт видеопамати (Blackmagic Design, n.d.).

На стороне подсистемы хранения рабочим минимумом становится связка системного твердотельного накопителя для операционной системы и программ, быстрого SSD или NVMe-накопителя под текущие проекты и медиакеш, а также отдельного жесткого диска или массива под архив и резервные копии; это разделение снижает конкуренцию за ресурсы ввода-вывода и заметно повышает отзывчивость системы при работе с тяжелыми проектами.

При переходе от минимально жизнеспособной конфигурации к устойчивой студийной установке для регулярной работы с материалами 4K и активной интеграцией VFX набор требований к аппаратуре становится более жестким. Многоядерный процессор уровня старших настольных моделей (семейства Core i7/Ryzen 7 и выше) позволяет уменьшить время кодирования и декодирования сжатых камерных форматов и ускорить вспомогательные операции, тогда как основной объем вычислений по цвету и композитингу берет на себя графический процессор. Для систем, ориентированных на работу с 4K в режиме сценореферентной обработки, ряд независимых тестов и практических рекомендаций указывают на целесообразность использования графических адаптеров с объемом видеопамати не менее 16 гигабайт, а для проектов 8K и сложных многослойных композиций — 24 гигабайта и выше, особенно если предполагается использование нескольких мониторов и высоких частот обновления (Puget Systems, n.d.). Объем оперативной памяти в таком профиле имеет смысл фиксировать на уровне 32 гигабайт как базового значения и рассматривать расширение до 64 гигабайт при активном использовании встроенных модулей композитинга и работой с несколькими тяжелыми приложениями одновременно. На уровне подсистемы хранения для устойчивой работы с последовательностями OpenEXR и потоками в несколько сот мегабайт в секунду важно либо использовать локальные NVMe-накопители достаточной емкости, либо подключать рабочие станции к сетевому хранилищу, обеспечивающему сопоставимую

пропускную способность. Для одиночной станции в малой студии нередко оказывается достаточным одномодульный накопитель NVMe емкостью 2–4 терабайта для активных проектов и с внешним массивом под архив; по мере роста числа параллельных проектов и пользователей встает вопрос о переходе к специализированному сетевому хранилищу с интерфейсами уровня 10 гигабит в секунду.

Масштабируемость при росте производства требует рассматривать аппаратную конфигурацию не только как набор характеристик конкретной станции, но и как элемент общей инфраструктуры. На начальном этапе малая команда часто обходится одной-двумя рабочими станциями с локальным хранением и передачей данных через внешние диски; при таком сценарии узким местом становится не столько вычислительная мощность, сколько риск расхождения версий и потеря контроля над медиаданными. Следующий уровень — переход к централизованному сетевому хранилищу и консолидация проектов на общем сервере, что позволяет нескольким монтажерам, колористам и художникам визуальных эффектов работать с одними и теми же исходниками без постоянного копирования. Подобная централизация активов в сочетании с грамотной организацией сетевой инфраструктуры и прав доступа является ключевым фактором устойчивого масштабирования: при увеличении числа пользователей и объема медиаданных проще наращивать ресурсы одного хранилища и сети, чем фрагментарно модернизировать множество независимых рабочих станций.

На следующем этапе, когда объем проектов и требования к гибкости распределения задач возрастают, возможно частичное или полное вынесение хранилища и вычислительных ресурсов в арендованную инфраструктуру с удаленным доступом к рабочим столам; в этом сценарии требования к локальным машинам снижаются до уровня устройств отображения и ввода, а масштабирование обеспечивается добавлением виртуальных станций и расширением арендованной графической мощности. Во всех этих конфигурациях предложенный сценореферентный пайплайн ACES выступает как стабильный логический слой, который не зависит от конкретной топологии аппаратных средств: на уровне станции, локальной сети или удаленного кластера одинаково сохраняются требования к версиям конфигураций, описанию цветовых пространств и дисциплине OCIO-обмена, что позволяет растянуть одну и ту же методологию от одиночной установки до распределенной студийной инфраструктуры.

DaVinci Resolve является идеальным центральным приложением для пайплайна ACES в малом производстве благодаря его надежной нативной реализации ACES и наличию мощной бесплатной версии (Peters, 2020).

Другие программы, такие как Adobe After Effects, требуют сторонних плагинов (OpenColorIO) и тщательной ручной настройки для корректной работы в ACES, что делает их менее интегрированными.

РАБОЧИЙ ПРОЦЕСС ОТ ЗАХВАТА ДО МОНТАЖА: ПОШАГОВАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ

Настройка проекта ACES в DaVinci Resolve требует пошагового, заранее описанного подхода, при котором каждое изменение конфигурации подчинено задаче воспроизводимости и согласованности между съемочной группой, постпродакшеном и референсным монитором. В контексте данной статьи под ACEScct понимается логарифмическое производное пространство ACES с удобной для практической цветокоррекции кривой, а не «еще один» формат файла; ACEScct задает поведение инструментов цветокоррекции в проекте DaVinci Resolve. Кроме того, последняя стабильная версия ACES должна быть заблокирована на уровне проекта, что обеспечит строгую унификацию всех преобразований с минимально возможным несоответствием между модулями инструмента. Основной технический шаг — установить параметр «Преобразование входного устройства» на уровне проекта в значение «Нет преобразования входного устройства»; эта настройка открывает возможность определять IDT для каждого отдельного клипа в пуле медиаданных. Такой подход необходим при использовании различных наборов камер и исходных форматов, поскольку несоответствие кривых захвата может привести к накоплению ошибок на последующих этапах.

Заключительный элемент цепочки — корректный выбор Output Device Transform, который подбирается в строгом соответствии с технической спецификацией и калибровкой референсного монитора. Таким образом, при стандартных сценариях — будь то монтажные сессии или базовый просмотр — оправдано применение конфигурации ODT к Rec.709, что гарантирует совпадение визуальных ожиданий режиссера и монтажера с целевыми характеристиками конечного устройства отображения (например, вещательного монитора или SDR-панели).

В мультикам-проектах управление Input Device Transform (IDT) становится критически важной операцией: для каждого клипа в Media Pool необходимо систематически назначать корректный IDT и проверять его уже на этапе импорта и первичной технической проверки материала. Форматы

RAW, такие как RED R3D и Blackmagic RAW, часто получают корректный IDT автоматически на основании встроенных метаданных, однако автоматическая детекция не заменяет ручную валидацию — метаданные могут быть неполными или некорректными, особенно при использовании нестандартных профилей камеры. Для полупрофессиональных и потребительских камер (например, съемки с дронов) нередко отсутствуют официальные IDT; в таких случаях практическим компромиссом служат универсальные преобразования (Utility — sRGB — Texture или Utility — Rec.709 — Camera), но следует понимать, что применение общих трансформаций снижает точность цветопередачи и ослабляет гарантии соответствия исходной сценической гамме. На уровне процедур необходимо ввести этап контроля качества IDT (QC IDT) с фиксацией принятых трансформаций в метаданных проекта и регламентом для последующей трассировки цветовой истории кадра.

Создание дейлизов и прокси с корректным управлением цветом играет роль связующего звена между технической съемкой и творческим монтажом: прокси должны передавать режиссерский и операторский замысел в удобном для монтажа формате, при этом не искажая критически параметры экспозиции и баланса белого (Plutino & Tarini, 2023). Рабочий процесс обычно включает применение базовой технической коррекции (контроль экспозиции, баланс белого) и при необходимости введение творческого вида через LMT или CDL на этапе генерации прокси; такие правки фиксируют желаемый визуальный ориентир без навязывания окончательного грейда. Далее прокси рендерятся через соответствующий ODT (обычно Rec.709) в легкий кодек (например, ProRes Proxy), что гарантирует монтажера просмотр цветокорректного изображения вместо плоского логарифмического материала.

Рабочий процесс основан на модели «офлайн/онлайн с прокси». Для офлайн-монтажа используются прокси с управлением цветом. Окончательный монтажный лист (EDL, AAF или XML) затем возвращается в основной проект DaVinci Resolve. Это позволяет «собрать» монтаж из исходных, высококачественных мастер-файлов камеры (RAW или логарифмический материал) в среде ACES. Таким образом, все последующие этапы, включая творческую цветокоррекцию и финишную сборку (подготовку мастер-файлов и экспорт целевых форматов доставки), проходят в рамках пайплайна ACES.

Принятие ACES для малых производств фактически инвертирует традиционную роль нелинейного монтажа (NLE). Вместо того чтобы быть центральным узлом, где завершается работа с цветом, NLE становится чисто офлайн-инструментом для творческого монтажа. Приложение для цветокоррекции и финишинга (Resolve) встраивается в архитектуру пайплайна как

центральный технический узел, через который проходит весь цикл производства: от первичного захвата и генерации дейлизов до сборки, грейдинга, интеграции VFX-компонентов и формирования финальных мастер-форматов. В упрощенном рабочем процессе, лишенном опоры на ACES, небольшая студия могла бы ограничиться прямым импортом логарифмического материала в Premiere Pro, наложением LUT, монтажом и последующим экспортом. Однако подобная линейка оказывается уязвимой, поскольку Premiere изначально не располагает нативной поддержкой ACES, что чревато несовместимостью и потерей согласованности цветовых преобразований. Именно поэтому наиболее надежная конфигурация рабочего процесса предполагает использование Resolve как начального и завершающего звена конвейера, превращая его в гаранта целостности цветокодирования и репрезентативности визуального результата (Resolve), что низводит NLE до одной задачи: офлайн-монтаж с использованием прокси. Это значительное структурное и процедурное изменение для небольших команд, привыкших к подходу «все в одном NLE».

ИНТЕГРИРОВАННЫЙ ПАЙПЛАЙН ВИЗУАЛЬНЫХ ЭФФЕКТОВ с использованием OpenColorIO

OCIO является стандартом де-факто для управления цветом в индустрии VFX, обеспечивая последовательный способ настройки и применения цветовых преобразований в различном ПО. OCIO — это практический движок, который позволяет художникам работать в ACES в приложениях, которые могут не иметь нативной поддержки. Взаимосвязь между конфигурационными файлами OCIO для ACES и программным обеспечением является ключевой для правильной работы.

Важно использовать цветовое пространство ACEScg для всех работ по VFX. Преимущества линейного, широкого цветового пространства в контексте VFX очевидны: операции с освещением, смешиванием и размытием в движении физически корректны только в линейном пространстве. Использование ACEScg приводит к более фотореалистичным рендерам и композициям. Процесс преобразования не-ACES ассетов (например, sRGB-текстур) в ACEScg для использования в сцене является неотъемлемой частью рабочего процесса.

Пример рабочего процесса обмена материалами между DaVinci Resolve и After Effects представляет собой пошаговое руководство, показанное на рисунке 3, направленное на обеспечение целостности цветового пространства и сохранение точности цвета при передаче данных между двумя приложениями.

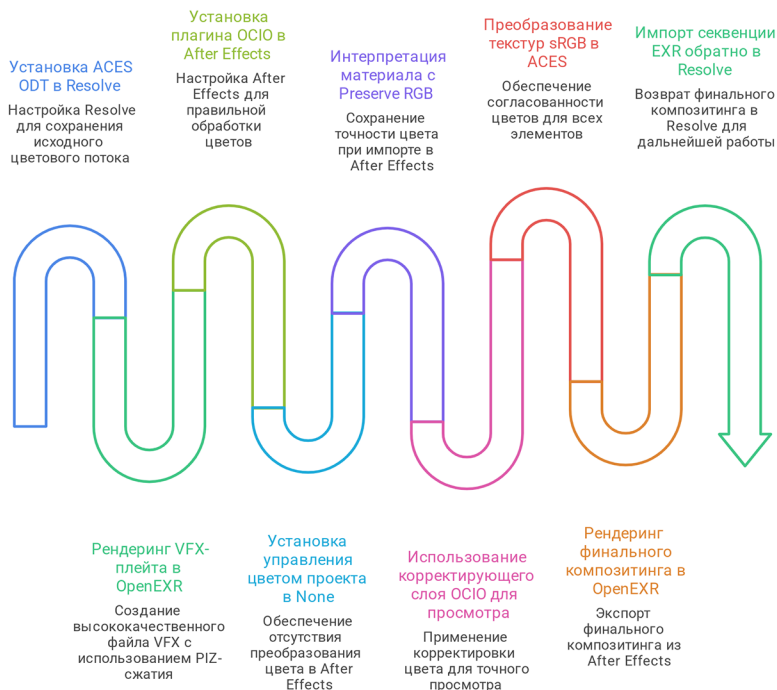


Рис. 3. Рабочий процесс обмена OpenEXR-плейтами и композитами между DaVinci Resolve и After Effects

Fig. 3. OpenEXR plate and comp exchange workflow between DaVinci Resolve and After Effects

В среде DaVinci Resolve исходной операцией становится установка параметра ACES ODT в режим No Output Transform, что позволяет сохранить сценореферентный цветовой поток в его неизменном виде, исключив преждевременное преобразование и гарантировав корректность последующих этапов. Далее рабочий процесс требует рендеринга VFX-плейтов в формате последовательности OpenEXR с применением PIZ-сжатия, которое сочетает высокую степень компрессии с сохранением полной глубины

цвета и стабильного качества изображения (Resolve). Такая конфигурация обеспечивает оптимальный баланс между экономией дискового пространства и сохранением физических характеристик исходного материала.

Важной частью процесса становится и внедрение понятных и единообразных правил именования файлов — например, с использованием шаблона %reel. — это помогает сохранять ключевые метаданные и однозначно идентифицировать исходные материалы на всех этапах обработки. Эта дисциплина именования превращается в инструмент поддержания сквозной консистентности пайплайна, исключая дублирование, коллизии и ошибки в автоматизированных системах обмена данными (OpenEXR).

В After Effects необходимо установить плагин OCIO и конфигурационные файлы ACES для правильной работы с цветами и установкой соответствующего профиля. Управление цветом проекта следует установить в режим None, а глубину цвета — в 32-bit, чтобы сохранить наибольшую точность при обработке. Интерпретация материала должна быть выполнена с флажком Preserve RGB, что обеспечит точное соответствие цветов при передаче между приложениями. Для корректного просмотра следует использовать корректирующий слой с OCIO, где в качестве входа выбирается ACES — ACES2065-1, а на выходе устанавливается Rec.709. В то же время графические элементы, в частности текстуры, подготовленные в цветовом пространстве sRGB, подлежат преобразованию в ACES посредством эффекта OCIO с конфигурацией (Input: Utility — sRGB — Texture, Output: ACES — ACES2065-1). Этот шаг служит критическим условием для обеспечения сквозной согласованности цветопередачи на всех стадиях пайплайна, исключая расхождения между материалами различного происхождения и гарантируя воспроизводимость итогового визуального результата (OCIO).

Завершающая стадия связана с возвратом в Resolve, где необходимо выполнить рендеринг финального композита, подготовленного в After Effects, в виде последовательности OpenEXR. При этом следует убедиться, что корректирующий слой, использовавшийся исключительно для предпросмотра, деактивирован, а параметр Preserve RGB активирован. Такая конфигурация позволяет сохранить спектральную точность цветовых данных и избежать искажений, которые могли бы возникнуть при некорректной интерпретации сигналов дисплейного уровня (After Effects, OpenEXR). После этого новая секвенция EXR импортируется обратно в таймлайн Resolve для дальнейшей работы и финальной цветокоррекции, сохраняя целостность цветового пространства на протяжении всего рабочего процесса.

Принципы распространяются и на 3D-приложения (например, Blender, Maya). Необходимо сконфигурировать систему управления цветом

приложения в соответствии с OCIO и задать в качестве базовой конфигурации профиль ACES. Рабочее пространство рендеринга при этом фиксируется в ACEScsg, что обеспечивает корректное поведение всех вычислений с точки зрения сцено-ориентированной модели. Критически важным условием является точная идентификация всех входных текстур в соответствии с исходными их цветовыми характеристиками: так, карты альбеда должны интерпретироваться как sRGB, тогда как карты шероховатости или нормалей задаются в режиме Raw/Non-Color. Лишь при соблюдении этих правил OCIO способен корректно транслировать данные в пространство ACEScsg для дальнейшего рендеринга, исключая цветовые искажения и потери (Weidlich et al., 2022).

Финальный вывод следует осуществлять в формате OpenEXR с параметризацией в 16-битном half-float, поскольку именно такая конфигурация дает возможность удерживать достаточный динамический диапазон, сохранять численную устойчивость передачи цветовой информации и при этом избегать избыточного роста объема файлов, что делает ее оптимальной для производственного пайплайна с ограниченными ресурсами. Такой подход делает итоговый материал пригодным как для архивного хранения, так и для дальнейшего высокоточного композитинга.

При этом успешный пайплайн ACES/OCIO для VFX — это не только правильно настроенные технические параметры. На практике он работает как «социальный контракт», который объединяет всех участников процесса — от отдельных художников до целых департаментов. Ошибка одного специалиста, например, неверно проставленный тег текстуры или применение некорректного выходного преобразования, способна вызвать каскадное нарушение целостности цветового пространства на всех последующих стадиях. Для малых производственных коллективов, не располагающих выделенным техническим директором, подобная архитектура предъявляет особенно жесткие требования: это и дисциплина в соблюдении процедур, и предельно ясная коммуникация между исполнителями, и опора на формализованные чек-листы, которые становятся инструментом коллективной ответственности за целостность изображения (ACES). В крупных студиях эти настройки часто управляются инструментами пайплайна и проверяются специальным отделом. Малые производства такой «страховочной сетки» лишены. Следовательно, ответственность за поддержание целостности пайплайна распределяется между отдельными художниками. Это повышает важность документации, обучения и коммуникации до критического уровня для небольших команд.

С позиции теоретико-экономического анализа предлагаемый сценореферентный пайплайн ACES может быть интерпретирован как

инвестиционный проект, направленный на структурную трансформацию издержек и рисков в малобюджетном кинопроизводстве. Ключевой его эффект состоит в перераспределении затрат от капиталоемких компонентов (специализированное аппаратное обеспечение, высокобюджетное проприетарное программное обеспечение, закрытые решения в области управления цветом) в пользу операционных вложений в организацию регламентов, повышение квалификации персонала и поддержание процедурной дисциплины. Формализованный производственный контур с жестко определенными стадиями (валидация входных преобразований IDT и контроля качества на этапе импорта, регламентированное использование прокси, стандартизированный обмен через ОСЮ, унифицированная конфигурация сред цветокоррекции) снижает транзакционные издержки координации между подразделениями и вероятность возникновения высокзатратных сбоев на поздних стадиях жизненного цикла проекта, включая повторные рендеры, пересборку мастер-версий и возврат материалов визуальных эффектов на доработку вследствие рассогласования цветового контекста.

Если рассматривать каждый инцидент контроля качества как случайное событие с распределением ущерба (затраты рабочего времени высокооплачиваемых специалистов, простои вычислительных ресурсов, потенциальные репутационные потери при нарушении сроков), то введение строго нормированных процедур и единого цветового контура фактически снижает математическое ожидание совокупного ущерба и уменьшает дисперсию результирующих издержек между проектами. Дополнительный экономический эффект формируется за счет увеличения горизонта полезного использования медиаконтента: наличие единого сценореферентного мастер-материала позволяет реэкспортировать одни и те же творческие решения по цвету в новые форматы доставки без полного пересмотра, что в терминах дисконтированных денежных потоков повышает приведенную стоимость контента на многолетнем временном интервале.

В совокупности данные факторы позволяют трактовать внедрение ACES не как исключительно затратное технологическое нововведение, а как средство снижения удельных издержек на единицу экранного времени при одновременном уменьшении невозвратных потерь от ошибок и повышения капиталоотдачи существующей производственной инфраструктуры студии.

ПРОДВИНУТЫЕ ТЕХНИКИ ЦВЕТКОРРЕКЦИИ И ЗАКЛЮЧЕНИЯ В ACES

Стандартные инструменты цветокоррекции ведут себя в ACEScct иначе, чем в пространстве, ориентированном на дисплей, таком как Rec.709. Логарифмическая природа ACEScct обеспечивает более «пленочный» отклик, особенно в тенях и светах, позволяя точнее контролировать гораздо больший динамический диапазон. Работа с Log-колесами часто более интуитивна, чем с Primaries в этом пространстве.

LMT определяются как стандартизированный метод применения творческого вида внутри пайплайна ACES, до преобразования просмотра RRT+ODT. Ключевое преимущество заключается в том, что LMT не зависит от устройства. Единый Look Modification Transform (LMT), задающий художественную идентичность проекта, корректно транслируется во все целевые форматы вывода — от SDR и HDR до цифрового кино, — поскольку применяется еще на стадии сценореферентных данных, предшествующей финальному ODT (Hasche et al., 2020). Такая логика позволяет сохранить целостность замысла и гарантировать, что единый визуальный почерк будет воспроизводим в условиях любой дисплейной среды, независимо от ее охвата и динамического диапазона.

Эта практика резко контрастирует с использованием традиционных креативных LUT, которые, как правило, проектируются под пространство Rec.709 и в условиях ACES оказываются методологически несостоятельными. Их применение может привести к непредсказуемым искажениям, усечению спектра данных и разрушению всей сцено-ориентированной логики пайплайна, превращая вместо универсальной системы отображения лишь в частное решение, неспособное адаптироваться к многоформатной среде (Rec.709, ACES).

Известная проблема в некоторых версиях ACES выражается в следующем. Высоконасыщенные цвета, особенно в ярких областях изображения (например, неоновые вывески), могут иногда приобретать странные оттенки или вызывать артефакты. Решения включают использование специальных LMT, таких как «LMT Neon Suppression», или более нового алгоритма Reference Gamut Compression, который предназначен для плавного возвращения цветов, выходящих за пределы охвата, в целевой цветовой охват дисплея (Hasche et al., 2021).

Для малобюджетных производств процесс самостоятельной генерации пользовательских LMT зачастую оказывается технически трудоемким и требует специализированных компетенций, которыми небольшая команда может не располагать (LMT). Более прагматичной и доступной альтернативой выступает использование механизма PowerGrades в DaVinci Resolve.

PowerGrade представляет собой сохраненную архитектуру нод, внутри которой колорист способен выстроить целостный художественный облик сцены, опираясь исключительно на стандартные инструменты цветокоррекции. Такой творческий конструкт может быть сохранен как шаблон и многократно применен к разным материалам, обеспечивая воспроизводимость авторского замысла и при этом оставляя открытым каждый отдельный параметр для тонкой настройки. В отличие от «черного ящика» LUT, PowerGrade функционирует как прозрачная система, позволяющая корректировать вид кадра на уровне отдельных узлов, что обеспечивает как высокую гибкость, так и предсказуемость результата.

ПРЕДПИСЫВАЮЩАЯ МОДЕЛЬ ДЛЯ РАЗВЕРТЫВАНИЯ ПАЙПЛАЙНА ACES В МАЛОМ МАСШТАБЕ

Признавая, что полный переход может быть сложным, предлагается поэтапный подход для небольших команд. Фаза 1 (Эксперимент) включает использование ACES на одном некритичном проекте, что позволяет сосредоточиться на освоении настроек Resolve и создании SDR Rec.709. Такой поэтапный подход позволяет коллективу постепенно освоить работу с ACES, не подвергая основное производство существенным рискам и сбоям. Фаза 2 — Интеграция VFX — предусматривает подключение рабочего процесса обмена данными через ОСИО на проекте с ограниченным объемом визуальных эффектов, что создает контролируруемую экспериментальную среду. В этой конфигурации используется одно дополнительное приложение, например After Effects, которое расширяет функциональные возможности пайплайна и позволяет протестировать межпрограммное взаимодействие без избыточной сложности.

Третий этап, называемый «Полное развертывание», знаменует собой начало полностью интегрированного конвейера, охватывающего весь производственный цикл. На этом этапе система объединяет многокамерный захват, полную интеграцию визуальных эффектов и создание мастер-файла архива в пространстве ACES, который будет служить эталонной точкой, что не только гарантирует единообразие цветов на всех этапах — от съемки до финальной сдачи, но и обеспечивает долгосрочную устойчивость визуального наследия проекта. Это, в свою очередь, гарантирует согласованность и целостность изображения в течение длительного времени — ACES. Такая архитектура обеспечивает непрерывный путь перемещения

материалов от съемочного этапа до поставки, объединяя разрозненные операции в единую систему.

Практическая проверка предложенного подхода на двух пилотных проектах — музыкальном клипе и короткометражном фильме — подтвердила его эффективность в операционных метриках. После перехода на сценореферентный ACES-пайплайн время, затрачиваемое на цветовой матчинг между разнородными источниками (включая мультикам и материал для интеграции с VFX), сократилось примерно на 30%, что напрямую коррелирует с более строгой постановкой IDT-процедур и предсказуемостью поведения RRT/ODT. Одновременно уменьшилось количество ошибок при передаче материалов в департамент визуальных эффектов: вместо характерных ранее трех–четырех циклов правок, обусловленных несовпадением ожиданий по цвету и неконсистентной интерпретацией гаммы, в наблюдаемых кейсах корректировки стабилизировались на уровне одной итерации, что указывает на рост прозрачности и воспроизводимости цветового контекста при обмене EXR/OCIO-ассетами. На 20-минутной короткометражке это выразилось в экономии рабочего времени колориста на уровне 6–7 часов, что эквивалентно приблизительно 250–300 долларам прямых затрат при типичных ставках для независимого сегмента, а также в сокращении числа повторных финальных рендеров с четырех до одной–двух с дополнительной экономией еще 1–1,5 часа машинного и операторского времени. Дополнительный эффект дало интегрированное использование ИИ-инструментов на ранней стадии, для первичного шумоподавления и выравнивания экспозиции источников до попадания в основное ACES-окружение: это позволило сократить время первичного отбора и технической оценки материала примерно на 20%, а объем ручных корректировок экспозиции в последующем грейде примерно на 15%, что в совокупности подтверждает гипотезу о смещении барьера внедрения не в сторону капитальных вложений, а в сторону грамотной организации процедур и рациональной автоматизации рутинных операций внутри единого сценореферентного пайплайна.

Тем не менее в процессе закономерно возникают типичные ошибки, которые условно можно разделить на технические и организационно-процессуальные. К техническим относятся некорректное использование LUT, неверные параметры конфигурации OCIO, ошибки в управлении файловыми хранилищами и артефакты, возникающие при работе с насыщенными цветами (OCIO, LUT). Эти просчеты способны критически повлиять на итоговую визуальную достоверность. Ошибки рабочего процесса проявляются в отсутствии дисциплины в команде, дефиците коммуникации с постпродакшн-студиями, а также в сопротивлении со стороны специалистов,

не знакомых с логикой ACES. Для нейтрализации подобных рисков предусмотрены стратегии: замена LUT на PowerGrades для корректной цветовой работы, внедрение чек-листов при обмене VFX-ассетами, а также проведение обязательного стартового совещания, фиксирующего регламенты пайплайна (Resolve, PowerGrades).

В контексте предлагаемого пайплайна ACES ключевыми являются три группы метрик, позволяющих количественно оценивать его эффективность: временные, качественные и экономические. Временные метрики фиксируют продолжительность отдельных стадий и типовых операций: время на первичный технический прием материала (ingest и базовый QC), длительность цветového матчинга между камерами и вариантами источников, время, затрачиваемое на цикл обмена с VFX (от подготовки плейтов до принятия финального композита), а также общую длительность финишного грейда и сборки мастер-версий. Эти показатели целесообразно измерять как на уровне всего проекта, так и в разбивке по эпизодам или блокам работ, что позволяет выявлять «узкие места» в конкретных участках пайплайна и сопоставлять разные конфигурации процесса между собой.

Качественные метрики связаны с частотой и характером ошибок, возникающих в ходе производства. Сюда относятся число QC-инцидентов, прямо или косвенно связанных с управлением цветом: неверно назначенные или пропущенные IDT, некорректная интерпретация гаммы или цветového пространства при обмене EXR/OCIO-ассетами, использование неподходящих LUT, ошибки при выборе ODT, некорректные условия просмотра при принятии креативных решений. Отдельно фиксируется количество циклов правок при передаче материалов между отделами (например, число итераций по цвету на линии монтаж, VFX, грейдинг) и доля кадров/шотов, потребовавших возврата на предыдущую стадию из-за цветовых несоответствий. Эти показатели важно сопоставлять с базовой «допроцедурной» ситуацией и отслеживать в динамике между проектами, что позволяет оценивать, насколько внедрение формализованных регламентов и ACES-конфигурации реально снижает вариативность и повышает предсказуемость результата.

Экономические метрики замыкают картину и позволяют перевести результаты оптимизации в понятные для продюсерского уровня показатели. К ним относятся прямые трудозатраты (часы работы колориста, DIT, VFX-художников, операторов монтажа), количество повторных рендеров и пересборок мастеров, стоимость хранения данных (прежде всего EXR-пакетов и архивных ACES-мастеров), а также совокупная экономия по сравнению с референсным «допайплайновым» проектом аналогичного масштаба. Дополнительно может оцениваться time-to-competency — в данном случае

время, необходимое новому специалисту для выхода на устойчивую продуктивность в рамках ACES-процедур, и соотношение между затратами на обучение/документацию и полученной экономией времени и ресурсов. В совокупности эти метрики позволяют рассматривать внедрение сценореферентного пайплайна не как абстрактное «улучшение качества», а как измеримый инженерно-экономический проект, где каждая процедура, от выбора IDT до дисциплины OCIO-обмена, имеет фиксируемый вклад в снижение рисков и рост эффективности.

Итоговый сводный документ принимает форму мастер-чек-листа, который интегрирует оборудование, программное обеспечение и организационные процедуры, охватывая все стадии инженерного пайплайна. На этапе препродакш приоритетом становится своевременная закупка аппаратного обеспечения, инсталляция и настройка ПО, а также базовое обучение команды (Preproduction). На этапе продакш центральным узлом становится рабочий процесс DIT (Digital Imaging Technician — специалист по цифровому изображению), обеспечивающий не только структурированное управление метаданными, но и формирование предварительного визуального вида прямо на съемочной площадке, что позволяет оперативно контролировать экспозицию, цветовую согласованность и техническое качество отснятого материала. Он служит интерфейсом между камерой и процессом, сводя к минимуму риск потерь и искажений еще до начала постобработки, сохраняя метаданные, а также экспозицию и согласованность цветов. Постпродакш проходит по четкому циклу: импорт метаданных, создание ежедневных материалов, черновой монтаж, интеграция визуальных эффектов, финальная цветокоррекция — все производственные изменения эстетически и технически точно соответствуют проекту. Этот этап включает создание мастер-файлов для форматов распространения, а также архивного мастер-файла в ACES, который будет применяться в качестве долгосрочного стандарта для обеспечения сохранения качества при любых изменениях технологий и носителей.

Рассматривая предложенный сценореферентный пайплайн, важно изучить его не в вакууме, а на фоне альтернативных организационно-технических стратегий, которые сейчас активно развиваются. На одном полюсе остаются традиционные подходы, в которых весь производственный цикл завязан на пространстве, ориентированном на дисплей, с жестко зафиксированным охватом и набором креативных таблиц преобразований, привязанных к конкретной монтажной программе или камере. Такой контур привлекателен своей кажущейся простотой: минимальный порог входа, отсутствие необходимости в сложной декомпозиции преобразований, возможность выполнять почти все «в одном приложении». Однако по мере

роста доли многоформатной сдачи, виртуального производства и гибридных проектов этот подход начинает проявлять системные ограничения: сложность поддержания единого вида между устройствами, рост числа скрытых цветовых инцидентов на стыке отделов, удорожание переделок. На другом полюсе возникают архитектуры, где сама по себе сценоориентированная модель не является обязательной, но ключевую роль играют распределенные ресурсы и надстроечные сервисы автоматизации, в том числе основанные на методах обучения на данных и современных алгоритмах обработки изображений.

Отдельного рассмотрения требуют инфраструктуры, в которых хранение медиаданных, совместная работа и часть вычислений выносятся на удаленные вычислительные мощности и в распределенные хранилища. Исследования, посвященные практикам отрасли, показывают, что подавляющее большинство специалистов уже так или иначе включили такие механизмы в свои рабочие процессы: в одном из опросов около 90 % опрошенных специалистов по видеопроизводству отметили использование удаленного монтажа и обработки материала, прежде всего для совместной работы и согласования версий с заказчиками (Priestley, 2022).

Параллельно крупные кейсы демонстрируют возможность построения почти полностью удаленного конвейера, где захват, распределение, монтаж, визуальные эффекты и финишнинг подчинены единой схеме доступа к медиаданным через виртуальную студийную инфраструктуру, а управление проектом, хранилищами и выполнением задач выступает связующим звеном между географически разнесенными исполнителями (Movie Labs, 2023). Для малобюджетных команд такие схемы могут быть как спасением, так и источником дополнительных рисков: с одной стороны, они снимают необходимость в собственных дорогих хранилищах, упрощают привлечение удаленных специалистов и дают гибкость масштабирования ресурсов под конкретный проект; с другой — повышают зависимость от качества сетевого соединения и политики поставщика услуг, усложняют контроль над целостностью метаданных и могут порождать скрытые задержки на операциях с крупными пакетами кадров. В этом контексте сценореферентный пайплайн, определенный на уровне проекта, может рассматриваться как стабилизирующий слой: он делает поведение цвета предсказуемым вне зависимости от того, где физически находятся серверы и участники, и тем самым снижает чувствительность производственного процесса к смене инструментов и провайдеров.

Не менее значимым альтернативным вектором развития является использование методов обучения на данных и более широких технологий

искусственного интеллекта в задачах обработки и анализа изображений. Современные исследования показывают, что алгоритмы подавления шума, основанные на глубоких нейронных сетях, уже превосходят классические локальные фильтры в задачах сглаживания шумовых артефактов и восстановления деталей при стохастическом формировании изображения, и при правильной настройке позволяют уменьшить объем выборки или число повторных итераций обработки без заметного ухудшения визуального качества (Denisova et al., 2025). Обзоры, посвященные «интеллектуальной кинематографии», фиксируют стремительный рост числа исследований, в которых подобные методы применяются для автоматизированного выбора ракурсов, сопровождения движения камеры, оптимизации экспозиции и композиции кадров в режиме реального времени, что прямо влияет на структуру последующего постпроизводства (Azzarelli et al., 2025).

На уровне цветокоррекции и подготовки исходников уже доступны прикладные решения, которые автоматически подбирают основные параметры преобразования под разные камеры, предлагают стартовый вариант вида сцены, выполняют первичный матчнинг между планами, а также используют оценку глубины, сегментацию и другие анализаторы сцены для локальных творческих изменений, которые раньше были возможны только при ручной работе колориста (Tlaskal, 2024).

С точки зрения инженерного проектирования пайплайна эти альтернативы не столько конкурируют с предлагаемой сценореферентной архитектурой, сколько задают дополнительные степени свободы и новые точки риска. Использование распределенных хранилищ и удаленных рабочих мест обостряет требования к формализации цветовых преобразований и мета-данных: в условиях, когда десятки специалистов подключаются к одним и тем же материалам через разные программы и в разных географических точках, даже единичная ошибка в трактовке цветового пространства или в конфигурации преобразований способна размножиться по всему проекту и привести к лавинообразным корректировкам. Методы ИИ, в свою очередь, значительно ускоряют рутинные операции — шумоподавление, выравнивание экспозиции, стартовый цветовой матчнинг, подбор вида, — но их работа всегда опирается на определенную модель исходных данных и может давать систематические отклонения, плохо заметные на предварительном просмотре. Поэтому с инженерной позиции разумно рассматривать сценореферентный пайплайн как стабильную «несущую конструкцию», а удаленную инфраструктуру и алгоритмы искусственного интеллекта — как надстроечные модули, которые вписываются в эту конструкцию через четко определенные интерфейсы: строго заданные форматы файлов и цветовых пространств,

проверяемые точки входа и выхода, регламенты контроля качества, позволяющие однозначно локализовать источник ошибки. Такой взгляд позволяет не противопоставлять альтернативные подходы, а интегрировать их в единую систему, где гибкость облачной архитектуры и ускорение за счет автоматизации сочетаются с устойчивостью и предсказуемостью сценореферентной модели управления цветом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предложенный в исследовании инженерный фреймворк показывает, что внедрение сцено-ориентированного цветового пайплайна ACES в условиях малобюджетного кинопроизводства необязательно требует крупных инвестиций. Его можно реализовать через набор воспроизводимых инженерных задач, регламентированных процедур и четко определенных контрольных точек. Поэтапная декомпозиция функционального пула, начиная от детализированного разграничения ролей IDT, RRT и ODT и завершая предписывающими настройками ACEScct в DaVinci Resolve, позволяет перевести абстрактные достоинства стандарта, такие как future-proofing, внутренняя консистентность и бесшовная совместимость с VFX-средами, в конкретные эксплуатационные практики. Эти решения остаются реализуемыми даже малыми производственными коллективами при условии поддержания дисциплины, методического контроля и базовой технической грамотности.

Ключевой практический вывод заключается в том, что студия грейдинга становится технологическим и организационным ядром пайплайна: именно здесь формируется единый «цифровой негатив» и проводится окончательная проверка всех представлений под различные целевые ODT. Параллельно работа показывает, что грамотная минимальная аппаратная конфигурация — видеовыходная плата, корректные средства калибровки мониторов и адекватный дисковый буфер для EXR-материалов — в сочетании с доступными программными инструментами (бесплатная/стандартная версия Resolve, OCIO, DisplayCAL) сводит барьер входа к вопросам знаний и процедур, а не к непреодолимым капитальным затратам.

На инженерном уровне результативность внедрения обеспечивается через три взаимосвязанных блока практических решений. Во-первых, это предписывающая проектная конфигурация, включающая фиксацию единой версии ACES в рамках проекта, выбор рабочего пространства ACEScct,

а также использование режимов No Input и No Output Transform в тех случаях, когда подобная стратегия оправдана и предотвращает преждевременные искажения. Во-вторых, управляемая практика генерации дейлизов и прокси с применением корректных ODT, что обеспечивает надежный офлайн-монтаж без утраты визуальной достоверности. В-третьих, строгий ОСЮ-ориентированный обмен ассетами при работе с VFX и 3D-рендерами, гарантирующий согласованность цветовой информации и непрерывность сцено-ориентированного подхода. Интеграция этих трех блоков минимизирует риск потерь и артефактов при передаче данных между приложениями, сохраняя при этом достаточную степень творческой гибкости на протяжении всего цикла — от монтажа до финального рендера и архивного мастера.

Однако практическая устойчивость пайплайна в малобюджетных студиях напрямую определяется человеческим фактором. Отсутствие в малых студиях специализированных пайплайн-инженеров объективно выдвигает необходимость компенсаторных механизмов, которые берут на себя функцию систематизации и дисциплинирования производственного процесса. В полном виде к таким механизмам относятся расширенные пакеты документации, детализированные чек-листы, унифицированные протоколы именования и жесткий контроль метаданных, формирующие своего рода «каркас» организационной памяти. В условиях реально ограниченных ресурсов эта конфигурация может реализовываться поэтапно и в облегченных версиях (минимальные чек-листы на критических переходах, укороченные инструкции, базовые шаблоны именования), но принципиально важно, чтобы даже такая «облегченная» версия присутствовала в явном, задокументированном виде. Не менее критична выстроенная коммуникация между всеми участниками производственной цепочки: режиссером, колористом, VFX-художником, монтажником, — где каждая роль обязана работать в согласованном информационном поле.

Следуя этой логике, отказ от LUT-решений типа «черный ящик» становится осознанной стратегией в пользу более контролируемых и воспроизводимых инструментов — PowerGrades и LMT органично относятся к парадигме, основанной на сцене. Получается, что как технические сбои (неправильные настройки ОСЮ, неправильное применение LUT, артефакты при обработке насыщенных цветов), так и организационные просчеты (отсутствие коммуникации, непроверенные IDT) могут быть компенсированы относительно простыми инженерными процедурами. Поэтому пошаговая модель внедрения оказывается практически удобной: она позволяет локализовать и устранять ошибки на ограниченных участках процесса и тем самым снижать риски без радикальных сбоев во всем производственном цикле. Таким образом,

предлагаемая пошаговая модель внедрения (пилотный проект, интеграция визуальных эффектов, полное внедрение) представляет собой практичный способ минимизировать операционные риски и одновременно наращивать компетенции. Следовательно, ACES для независимого и малобюджетного кинопроизводства станет реализуемым инженерным решением, обеспечивающим весьма измеримые стратегические преимущества в долгосрочной ценности медиаконтента, повторяемости творческих решений и совместимости с современными форматами доставки и архивации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Макажанов, Р.Е., Курячий, М.И., Каменский, А.В. (2023). Оценка качества цветовоспроизведения медицинских 3D изображений. *Труды международной конференции по компьютерной графике и зрению “Графикон”*, (33), 669–676. <https://doi.org/10.20948/graphicon-2023-669-676>, <https://www.elibrary.ru/lffngn>
2. The American Society of Cinematographers. (n.d.). *New! Cinematographer Quick Start Guide*. <https://theasc.com/society/committees/aces> (03.08.2025)
3. Autodesk Arnold. (n.d.). *ACES Workflow—Arnold for Katana*. https://help.autodesk.com/view/ARNOL/ENU/?guid=arnold_for_katana_rendering_ka_ACES+Workflow_html (05.08.2025)
4. Azzarelli, A., Anantrasirichai, N., & Bull, D.R. (2025). Intelligent Cinematography: A review of AI research for cinematographic production. *Artificial Intelligence Review*, 58, Article 108. <https://doi.org/10.1007/s10462-024-11089-3>
5. Beier, B. (2025, March 18). ACES 2.0, deinterlacing and Topaz: Mistika’s triple threat update. *Digital Production*. <https://digitalproduction.com/2025/03/18/aces-2-0-deinterlacing-and-topaz-mistikas-triple-threat-update/> (25.10.2025)
6. Blackmagic Design. (n.d.). *DaVinci Resolve 15: Hardware selection and configuration guide*. https://documents.blackmagicdesign.com/ConfigGuides/DaVinci_Resolve_15_Mac_Configuration_Guide.pdf (09.08.2025)
7. Carman, R. (2016, October 1). *Getting to know ACES Part 1: Introduction*. *Mixing Light*. <https://mixinglight.com/color-grading-tutorials/getting-know-aces/> (01.08.2025)
8. Denisova, E., Bocchi, L., & Nardi, C. (2025). Deep learning-based denoising for interactive realistic rendering of biomedical volumes. *Applied Sciences*, 15 (18), Article 9893. <https://doi.org/10.3390/app15189893>
9. Failes, I. (2025, April 16). Getting your VFX head around ACES 2.0. *before & afters*. <https://beforesandafters.com/2025/04/16/getting-your-vfx-head-around-aces-2-0/> (21.10.2025)

10. Finalcolor. (n.d.). *The beauty of ACES with Nucoda Film Master*. <https://www.finalcolor.com/the-beauty-of-aces-with> (07.08.2025)
11. Giardina, C. (2025, April 7). Motion Picture Academy releases version 2.0 of its ACES color encoding system (EXCLUSIVE). *Variety*. <https://variety.com/2025/artisans/news/academy-arts-sciences-aces-color-encoding-2-0-release-1236360406/> (24.10.2025)
12. Hasche, E., Benning, D., & Creutzburg, R. (2020). Using ACES Look Modification Transforms (LMTs) in a visual effects production environment—Part 1: Rec.709 Inputs and outputs. *IS&T International Symposium on Electronic Imaging: Mobile Devices and Multimedia*, 32, 205-1–205-14, art00002. <https://doi.org/10.2352/issn.2470-1173.2020.3.mobmu-205>
13. Hasche, E., Karaschewski, O., & Creutzburg, R. (2021). Using ACES Look Modification Transforms (LMTs) in VFX environments—Part 2: Gamut mapping. *IS&T International Symposium on Electronic Imaging: Mobile Devices and Multimedia*, 33, 108-1–108-14, art00015. <https://doi.org/10.2352/issn.2470-1173.2021.3.mobmu-108>
14. HDR10+ Technologies. (2025). *HDR10+ Technologies, LLC announces latest developments concerning compatible content, devices and services*. https://hdr10plus.org/wp-content/uploads/2025/01/HDR10CESpressreaseD4_Press-release.pdf (09.08.2025)
15. Kaufman, D. (2018, May 7). *ACES for Indies*. The American Society of Cinematographers. <https://theasc.com/articles/aces-for-indies> (30.07.2025)
16. Koutlis, V. (2024, May 22). *The ultimate guide to color space and the advantages of using ACES*. RebusFarm. <https://rebusfarm.net/blog/the-ultimate-guide-to-color-space-and-the-advantages-of-using-aces> (04.08.2025)
17. Lackey, R. (2020, July). *The best low budget resolve monitoring and video color management*. Richard Lackey. <https://www.richardlackey.com/low-budget-davinci-resolve-monitoring-video-color-management-lg-oled/> (09.08.2025)
18. LeGendre, C., Lepicovsky, L., & Debevec, P. (2022). Jointly optimizing color rendition and in-camera backgrounds in an RGB virtual production stage. *DigiPro '22: Proceedings of the 2022 Digital Production Symposium*, 1–12. <https://doi.org/10.1145/3543664.3543681>
19. Miracamp. (2025). *DaVinci Resolve system requirements: What you need in 2025*. <https://www.miracamp.com/learn/davinci-resolve/system-requirements> (20.10.2025)
20. Movie Labs. (2023). *Ready, set, finish! A studio and production workflow in the cloud*. https://movielabs.com/prodtech/case-studies/MovieLabs_AWS_Case_Study.pdf (09.08.2025)
21. Peters, O. (2020, August 24). Is ACES right for you? *ProVideo Coalition*. <https://www.provideocoalition.com/is-aces-right-for-you/> (02.08.2025)

22. Plutino, A. (2024). Color systems for motion picture film digitization: A critical review. *Color Research & Application*, 49 (6), 609–617. <https://doi.org/10.1002/col.22946>
23. Plutino, A., & Tarini, M. (2023). Fast ACE (FACE): An error-bounded approximation of automatic color equalization. *IEEE Transactions on Image Processing*, 32, 2786–2799. <https://doi.org/10.1109/tip.2023.3270770>
24. Priestley, J. (2022, April 25). Survey: 90 per cent of video professionals have adopted cloud and remote editing workflows. *TVBEurope*. <https://www.tvbeurope.com/live-production/survey-90-per-cent-of-video-professionals-have-adopted-cloud-and-remote-editing-workflows> (05.11.2025)
25. Puget Systems. (n.d.). *Hardware recommendations for DaVinci Resolve*. https://www.pugetsystems.com/solutions/video-editing-workstations/davinci-resolve/hardware-recommendations/?srsltid=AfmBOoob3od296mzz5ac2dJ6f3TnuOdU03waUDInXq_L_zHMu2OdULRI (22.10.2025)
26. Tlaskal, M. (2024, February 13). *Colour grading meets machine learning*. Creative Cow. <https://creativecow.net/colour-grading-meets-machine-learning/> (09.11.2025)
27. TV Logic. (n.d.). *Rendering*. Retrieved August 6, 2025, from <http://ismini.tvlogic.tv/en/wlp/rendering.html>
28. Weidlich, A., LeGendre, C., Aliaga, C., Hery, C., Aubry, J.-M., Vorba, J., Siragusano, D., & Kirk, R. (2022). Practical aspects of spectral data in digital content production. In *ACM SIGGRAPH 2022 Courses* (pp. i–96). <https://doi.org/10.1145/3532720.3535632>

REFERENCES

1. The American Society of Cinematographers. (n.d.). *New! Cinematographer Quick Start Guide*. Retrieved August 3, 2025, from <https://theasc.com/society/committees/aces>
2. Autodesk Arnold. (n.d.). *ACES Workflow—Arnold for Katana*. Retrieved August 5, 2025, from https://help.autodesk.com/view/ARNOL/ENU/?guid=arnold_for_katana_rendering_ka_ACES+Workflow_html
3. Azzarelli, A., Anantrasirichai, N., & Bull, D.R. (2025). Intelligent Cinematography: A review of AI research for cinematographic production. *Artificial Intelligence Review*, 58, Article 108. <https://doi.org/10.1007/s10462-024-11089-3>
4. Beier, B. (2025, March 18). ACES 2.0, deinterlacing and Topaz: Mistika’s triple threat update. *Digital Production*. Retrieved October 25, 2025, from <https://digitalproduction.com/2025/03/18/aces-2-0-deinterlacing-and-topaz-mistikas-triple-threat-update/>

5. Blackmagic Design. (n.d.). *DaVinci Resolve 15: Hardware selection and configuration guide*. Retrieved August 9, 2025 from https://documents.blackmagicdesign.com/ConfigGuides/DaVinci_Resolve_15_Mac_Configuration_Guide.pdf
6. Carman, R. (2016, October 1). *Getting to know ACES Part 1: Introduction*. Mixing Light. Retrieved August 1, 2025, from <https://mixinglight.com/color-grading-tutorials/getting-know-aces/>
7. Denisova, E., Bocchi, L., & Nardi, C. (2025). Deep learning-based denoising for interactive realistic rendering of biomedical volumes. *Applied Sciences*, 15 (18), Article 9893. <https://doi.org/10.3390/app15189893>
8. Failes, I. (2025, April 16). Getting your VFX head around ACES 2.0. *before & afters*. Retrieved October 21, 2025, from <https://beforesandafters.com/2025/04/16/getting-your-vfx-head-around-aces-2-0/>
9. Finalcolor. (n.d.). *The beauty of ACES with Nucoda Film Master*. Retrieved August 7, 2025, from <https://www.finalcolor.com/the-beauty-of-aces-with>
10. Giardina, C. (2025, April 7). Motion Picture Academy releases version 2.0 of its ACES color encoding system (EXCLUSIVE). *Variety*. Retrieved October 24, 2025, from <https://variety.com/2025/artisans/news/academy-arts-sciences-aces-color-encoding-2-0-release-1236360406/>
11. Hasche, E., Benning, D., & Creutzburg, R. (2020). Using ACES Look Modification Transforms (LMTs) in a visual effects production environment—Part 1: Rec.709 Inputs and outputs. *IS&T International Symposium on Electronic Imaging: Mobile Devices and Multimedia*, 32, 205-1–205-14, art00002. <https://doi.org/10.2352/issn.2470-1173.2020.3.mobmu-205>
12. Hasche, E., Karaschewski, O., & Creutzburg, R. (2021). Using ACES Look Modification Transforms (LMTs) in VFX environments—Part 2: Gamut mapping. *IS&T International Symposium on Electronic Imaging: Mobile Devices and Multimedia*, 33, 108-1–108-14, art00015. <https://doi.org/10.2352/issn.2470-1173.2021.3.mobmu-108>
13. HDR10+ Technologies. (2025). *HDR10+ Technologies, LLC announces latest developments concerning compatible content, devices and services*. Retrieved August 9, 2025 from https://hdr10plus.org/wp-content/uploads/2025/01/HDR10CESpressreaseD4_Press-release.pdf
14. Kaufman, D. (2018, May 7). *ACES for Indies*. The American Society of Cinematographers. Retrieved July 30, 2025, from <https://theasc.com/articles/aces-for-indies>
15. Koutlis, V. (2024, May 22). *The ultimate guide to color space and the advantages of using ACES*. RebusFarm. Retrieved August 4, 2025, from <https://rebusfarm.net/blog/the-ultimate-guide-to-color-space-and-the-advantages-of-using-aces>
16. Lackey, R. (2020, July). *The best low budget resolve monitoring and video color management*. Richard Lackey. Retrieved August 9, 2025, from <https://www.richardlackey.com/low-budget-davinci-resolve-monitoring-video-color-management-lg-oled/>

17. LeGendre, C., Lepicovsky, L., & Debevec, P. (2022). Jointly optimizing color rendition and in-camera backgrounds in an RGB virtual production stage. *DigiPro '22: Proceedings of the 2022 Digital Production Symposium*, 1–12. <https://doi.org/10.1145/3543664.3543681>
18. Makazhanov, R., Kuryachij, M., & Kamenskij, A. (2023). Otsenka kachestva tsvetovosproizvedeniya meditsinskih 3D izobrazheniy [Assessment of the quality of color reproduction of 3D medical images]. *Trudy Mezhdunarodnoy Konferentsii po Komp'yuternoy Grafike i Zreniyu "Grafikon"*, (33), 669–676. (In Russ.) <https://doi.org/10.20948/graphicon-2023-669-676>, <https://www.elibrary.ru/lffngn>
19. Miracamp. (2025). *DaVinci Resolve system requirements: What you need in 2025*. Retrieved October 20, 2025, from <https://www.miracamp.com/learn/davinci-resolve/system-requirements>
20. Movie Labs. (2023). *Ready, set, finish! A studio and production workflow in the cloud*. Retrieved August 9, 2025 from https://movielabs.com/prodtech/case-studies/MovieLabs_AWS_Case_Study.pdf
21. Peters, O. (2020, August 24). Is ACES right for you? *ProVideo Coalition*. Retrieved August 2, 2025, from <https://www.provideocoalition.com/is-aces-right-for-you/>
22. Plutino, A. (2024). Color systems for motion picture film digitization: A critical review. *Color Research & Application*, 49 (6), 609–617. <https://doi.org/10.1002/col.22946>
23. Plutino, A., & Tarini, M. (2023). Fast ACE (FACE): An error-bounded approximation of automatic color equalization. *IEEE Transactions on Image Processing*, 32, 2786–2799. <https://doi.org/10.1109/tip.2023.3270770>
24. Priestley, J. (2022, April 25). Survey: 90 per cent of video professionals have adopted cloud and remote editing workflows. *TVBEurope*. Retrieved November 5, 2025, from <https://www.tvbeurope.com/live-production/survey-90-per-cent-of-video-professionals-have-adopted-cloud-and-remote-editing-workflows>
25. Puget Systems. (n.d.). *Hardware recommendations for DaVinci Resolve*. Retrieved October 22, 2025, from https://www.pugetsystems.com/solutions/video-editing-workstations/davinci-resolve/hardware-recommendations/?srsltid=AfmBOob3od296mzz5ac2dJ6f3TnuOdU03waUDInXq_L_zHMu2OdULRI
26. Tlaskal, M. (2024, February 13). *Colour grading meets machine learning*. Creative Cow. Retrieved November 9, 2025, from <https://creativecow.net/colour-grading-meets-machine-learning/>
27. TV Logic. (n.d.). *Rendering*. Retrieved August 6, 2025, from <http://ismini.tvlogic.tv/en/wlp/rendering.html>
28. Weidlich, A., LeGendre, C., Aliaga, C., Hery, C., Aubry, J.-M., Vorba, J., Siragusano, D., & Kirk, R. (2022). Practical aspects of spectral data in digital content production. In *ACM SIGGRAPH 2022 Courses* (pp. i–96). <https://doi.org/10.1145/3532720.3535632>

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

МИХЕИЛ ВЛАДИСЛАВОВИЧ ЗИБЗИБАДЗЕ

кинорежиссер, оператор

Нью-Йорк, США

ResearcherID: PFJ-6719-2025

ORCID: 0009-0001-1365-122X

e-mail: info@mikecerber.com

ABOUT THE AUTHOR

MIKHEIL V. ZIBZIBADZE

Filmmaker, Cinematographer

New York, USA

ResearcherID: PFJ-6719-2025

ORCID: 0009-0001-1365-122X

e-mail: info@mikecerber.com

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 21 (4), 2025
Научный журнал

Главный редактор — Г.Р. Консон

Ответственный секретарь, редактор — О.Б. Хвоина

Редактор — А.Г. Степанова

Компьютерная верстка — М.А. Казачкова

Подписано в печать 30.12.2025

Усл. печ. л. 13,63. Тираж 200 экз.

Отпечатано в Издательском центре
Института кино и телевидения (ГИТРа)

Контактная информация

8 (495) 787-65-11

www.gitr.ru, e-mail: mail@gitr.ru

125284, Россия, Москва,

Хорошевское ш., д. 32А

THE ART AND SCIENCE OF TELEVISION
Volume 21, Issue 4, 2025

Editorial Team

Editor-in-Chief: Grigoriy R. Konson
Executive Secretary, Editor: Olga B. Khvoina
Associate Editor: Alina G. Stepanova
Layout & Design: Maria A. Kazachkova

Production Information

Approved for print: December 30, 2025
Length: 13.63 standard printer's sheets
Print run: 200 copies
Printed at the Publishing Centre
of the GITR Film & Television School

Contacts

32A, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia
Phone: +7 (495) 787-65-11
E-mail: mail@gitr.ru
Website: www.gitr.ru