

DOI 10.33920/nik-01-2309-03

УДК 791.43/45

# Интерпретации усадьбы в советском кинематографе<sup>1</sup>

## Interpretations of the estate in Soviet cinema

© Федосеева (Акимова) Мария Сергеевна,

ФГБУН «Институт мировой литературы имени А.М. Горького

Российской академии наук»

Россия, 121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а

E-mail: makanja@list.ru

ORCID: 0000-0001-6051-3949

**Fedoseeva (Akimova) M.S.,**

PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature

of the Russian Academy of Sciences

E-mail: makanja@list.ru

Статья поступила 11.07.2023.

В статье на обширном материале анализируются особенности, динамика и способы создания образа усадьбы в советском кинематографе. Будучи на периферии культурного контекста эпохи, усадьба тем не менее оказалась востребованной советским кинематографом. В ходе работы выявлены два основных вектора решения образа усадьбы в лентах 1920–1980-х гг. (в том числе хронологических): негативная рецепция усадьбы и ее поэтизация. Если в первой половине XX в. усадьба, как правило, представляла как продукт и оплот классового неравенства, то с 1960-х гг. («оттепели») кинематографический образ усадьбы становится более разработанным, разворачивается в сторону поэтизации. В статье подробно рассмотрена дискуссия вокруг кинофильма «Дворянское гнездо» (1969, реж. А.С. Кончаловский) как один из знаковых этапов процесса «реабилитации» русской усадебной культуры.

**Ключевые слова:** кинематограф, СССР, усадьба, «Дворянское гнездо», образ, интерпретация, «усадебный габитус».

The article analyzes the features, dynamics and ways of creating the image of the estate in Soviet cinema on extensive material. Being on the periphery of the cultural context of the era, the estate, nevertheless, proved to be in demand by Soviet cinema. In the course of the work, two main vectors of solving the image of the estate in the tapes of the 1920–1980s were identified: negative reception of the estate and its poetization. If in the first half of the XX century the estate was presented as a product and a bulwark of class inequality, then since the 1960s (“The thaw”) the cinematic image of the estate becomes more developed, turns towards poetization. The article examines in detail the discussion around the movie “The Noble Nest” (1969, directed by A.S. Konchalovsky) as one of the landmark stages of the process of “rehabilitation” of Russian manor culture.

**Key words:** cinematography, USSR, manor, “Noble nest”, image, interpretation, “manor habitus”.

<sup>1</sup> Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00051, <https://rscf.ru/project/22-18-00051/>.

При изучении образа, художественных интерпретаций усадьбы и проекций усадебной культуры в советский период нельзя обойти вниманием кинематограф. «Пока народ безграмотен, из всех искусств важнейшими для нас являются кино и цирк» [10, с. 579] — слова В.И. Ленина, произнесенные в беседе с А.В. Луначарским, стали крылатыми, обозначили векторы деятельности в сфере культуры, сформулировали роль кинематографа в формировании общественного мнения, а также отразили большой интерес людей к искусству кино.

Хотя усадебная культура оказалась на периферии культурного контекста советской эпохи, тем не менее ряд сторон расщепленного образа усадьбы оказался востребованным советским кинематографом, прежде всего в экранизациях.

В целом можно говорить о двух векторах решения образа усадьбы в кинематографе советского периода: это негативная рецепция и поэтизация. Второй вектор, хронологически более поздний, наметился в период «оттепели».

Важнейшей характеристикой образа усадьбы раннего периода в общественном сознании, транслировавшейся и на кинематограф, была корреляция с классовым неравенством. Примечательна в этом отношении экранизация сценария Н.А. Зархи «Ксюша», вышедшая в 1924 г. под характерным названием «Особняк Голубиных». Режиссер В.Р. Гардин писал: «Тихая, лишенная радости любовь забитой деревенской девушки Ксюши и больного туберкулезом слесаря Скворцова. Тяжелая, гнетущая атмосфера темного, сырого подвала — жилища героя. Обреченность, чувство близкой гибели у Скворцова. Мучения Ксюши из-за наглых приставаний к ней молодого помещика. Но вот наступает Октябрь. Богатый особняк в имении Голубиных превращен в санаторий. Здесь ведется активная борьба против туберкулеза. Житель сырого подвала слесарь Скворцов становится одним из полноправных хозяев особняка, восстанавливает свое здоровье» [5, с. 27–28].

Образ поместья как оплота вырождающегося дворянского рода был создан в одном из самых успешных в прокате фильмов своего времени — мистической драме «Медвежья свадьба, или Последний Шемет» (1925) по пьесе А.В. Луначарского, написанной по мотивам новеллы П. Мериме «Локис» (реж. К.В. Эггерт). Черно-белый монохром<sup>2</sup>, гипертрофированность и театрализованность актерской игры коррелировали с замыслом: образ «полужвериного» дворянского гнезда получился мрачный, мистический.

Частью «усадебного мифа» постреволюционной эпохи стало наличие в усадьбах спрятанных ценностей. Сюжет поиска клада — очень кинематографичный, поскольку обеспечивает напряжение, динамику, зрелищность — был использован в таких лентах, как «На графских развалинах» (1958, реж. В.Н. Скуйбин) и «Бронзовая птица» (1974, реж. Н.А. Калинин).

С 1960-х гг. наблюдается новый период в интерпретации усадьбы, охватывающий разные сферы социокультурного пространства, он находит отражение

---

<sup>2</sup> В сценарии А.В. Луначарского для постановки на сцене: «Внизу роскошный цветник астр, георгин, настурций и иммортелей, выше их ярко-желтый, почти лимонно-золотой кустарник и еще выше трагические лапы до крови покрасневшего клена. Погостее осеннее утро. Брэдис в кожаной куртке, фуражке и высоких сапогах со шпорами. Мария в белом с длинными косами, в оранжевой шали на плечах, на шее у нее янтари» (картина 4) [11, с. 55–57].

и в искусстве, в том числе в кинематографе. На первый план выступает поэтическая сторона усадебной жизни. Этот аспект образа усадьбы проявился в целом ряде картин — в частности, «Гусарская баллада» (1962, реж. Э.А. Рязанов), «Война и мир» (1965–1967, реж. С.Ф. Бондарчук), «Дворянское гнездо» (1969, реж. А.С. Кончаловский), «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1977, реж. Н.С. Михалков), «Несколько дней из жизни И.И. Обломова» (1979, реж. Н.С. Михалков), «Несрочная весна» (1989, реж. В.А. Толкачиков) и др.

Одной из характерных черт 1960-х гг. стал интерес к прошлому, «к вековой национальной культуре» [37, с. 108] и к середине XIX в. в частности и даже в особенности как к эпохе споров славянофилов и западников о путях и судьбах России. Проявлениями этого интереса стали, например, создание ВООПИиК, появление туристского маршрута «Золотое кольцо России» и в целом развитие внутреннего туризма, начало выпуска научно-популярной книжной серии «Дороги к прекрасному», издание мемуаров (К.Г. Паустовский, В.Б. Шкловский, И.Г. Эренбург), разработка исторических сюжетов в рамках «сурового стиля», в кинематографе — обращение к историческим сюжетам («Андрей Рублев», 1966, реж. А.А. Тарковский) и литературной классике. 1960-е гг. остались в истории советского кинематографа «временем экранизации» [19, с. 130].

Безусловно, интерес к прошлому был сопряжен с интересом к современности, с самоопределением в условиях «оттепели», с вопросом об «истоках». Обращение к классике позволяло реконструировать определенную художественную действительность, нужную в духовных исканиях эпохи. Одновременно с накоплением эмпирического кинематографического материала накапливались и вопросы для дискуссии, что привело к тому, что «в затяжном конфликте классика — кинематография наступил момент обострения» [38, с. 222].

Характерна дискуссия вокруг картины «Дворянское гнездо» (1969, реж. А.С. Кончаловский)<sup>3</sup>. Фильм стал видным событием в культурной жизни России, в первый год демонстрации его посмотрели 16,6 млн зрителей.

«Жесточайшая полемика» [13, с. 52] вокруг картины, вызвавшая недоумение режиссера, на самом деле была характерной чертой эпохи и касалась «не только самой трактовки романа Тургенева в фильме, но и многих проблем общетеоретического значения: о принципах экранизации классики, о понимании русской культуры середины XIX века, о нашем отношении к прошлому и т.п.» [34, с. 38], о затронутых Тургеневым «основных проблемах нашего исторического бытия, приобретших сейчас особенную остроту. Достаточно указать на современные

<sup>3</sup> См.: *Мачерет А.В.* Чувство красоты // Литературная газета. — 1969. — 12 октября. — С. 11; *Ольгин В.* Фильм и историческая действительность // Искусство кино. — 1969. — № 12. — С. 38–45 (под псевдонимом «В. Ольгин» скрывался, по всей видимости, В.В. Кожин, см. эту же статью с небольшими изменениями: *Кожин В.В.* Классика в жизни народа и на экране // Мосфильм. — Вып. 7. Книга спорит с фильмом. — М.: Искусство, 1973. — С. 11–49); *Рассадин С.Б.* Экскурсия в прошлое России // Советский экран. — 1969. — № 17. — С. 12–13; *Аннинский Л.А.* Смысл красоты // Искусство кино. — 1969. — № 12. — С. 45–52; *Гуральник У.В.* О том, как был потерян роман Тургенева // Искусство кино. — 1970. — № 2. — С. 64–70; *Липков А.И.* Постигание любовью // Искусство кино. — 1970. — № 2. — С. 56–64; *Стариков Д.В.* На rendez-vous с Россией // Искусство кино. — 1970. — № 5. — С. 107–120; *Михалков-Кончаловский А.С.* Подступы к классике // Мосфильм. — Вып. 7. Книга спорит с фильмом. — М.: Искусство, 1973. — С. 50–67; *Ежов В.И.* Почему «Дворянское гнездо»? // Мосфильм. — Вып. 7. Книга спорит с фильмом. — М.: Искусство, 1973. — С. 67–72.

споры о национальных традициях, о классической культуре, о понятиях нравственности и совести и т.п.» [34, с. 44].

Ряд критиков обвинили картину в эстетизме, «безудержном, всепоглощающем бытовизме» [28, с. 23], заслоняющем действие, в недостаточной глубине проработки материала и понимания эпохи [23; 28; 35; 37], в игнорировании проблематики романа. Им противостояли голоса о смыслообразующей роли красоты, этической роли эстетики в картине [30; 20; 32, с. 146–148]. В любовании портретами, пейзажами, натюрмортами, интерьерами доброжелательная критика увидела «частицу облика России, авторскую любовь к ее прошлому, к ее культуре» [30, с. 62], призыв «осознать свою принадлежность России, свою духовную родственную связь с ней» [30, с. 63], попытки «перевести в эмоционально-зрительный ряд <...> общую нашу думу о судьбе родины, о ее величии и красоте» [37, с. 120]. Современный киновед О.А. Ковалов назвал «Дворянское гнездо» «первым плачем по “России, которую мы потеряли”» [27, с. 76].

В этом отношении интересно еще одно «направление» критики ленты — **«идеологическое»**. У ряда зрителей настороженность и неприятие вызвали новый подход к феномену усадьбы, апология старины [37, с. 120] и ее приукрашивание [35, с. 13; 23, с. 69]. Так, Е.А. Евтушенко на съезде писателей выступил против реабилитации режиссером дворянского уклада: «У меня еще не зажили рубцы от плетей и батогов, а в это время режиссер Кончаловский занимается восхвалением помещичье-крепостной России!» [7, с. 90; 16, с. 319]. Д.В. Стариков защищал необходимость «социально-исторического понимания и истолкования старого искусства» [37, с. 113]. Пытаясь разобраться в идеологическом подтексте ленты, он вспоминает «справедливо забытое» дореволюционное издание «Столица и усадьба» «с весьма характерным» подзаголовком «Журнал красивой жизни» и приводит программную задачу этого журнала: «Недавнее русской усадьбы с ее своеобразной жизнью уходит в прошлое <...> Сколько погубило произведений искусства, вдохновения человеческой мысли, благородных традиций, красивой старины <...> Красивая жизнь доступна не всем, но она все-таки существует. Она создает те особые ценности, которые станут когда-нибудь общим достоянием. Хотелось бы запечатлеть эти черточки русской жизни в прошлом, рисовать постепенно картину того, что есть сейчас, что осталось, как видоизменяется, подчеркнуть красивое в настоящем» [17, с. 4]. Критик отказывает такому представлению о красоте в глубине и адекватности современности и напоминает о достижениях революции, которая сделала красоту всеобщим достоянием, сохранила ценности «уходившей в прошлое, погивавшей, разрушавшейся старой культуры» [37, с. 116], вытесняемые «соединенными, хоть и вступавшими друг с другом в противоречивые отношения усилиями старых и новых своих “хозяев” — дворянина и буржуа» [37, с. 117], обусловила современный интерес к истории и культурному наследию.

Однако доброжелательная критика (В.Н. Турбин, Т.В. Иванова, А.В. Мачерет, Л.А. Аннинский, А.И. Липков) не увидела в кинофильме противоречия советским духовным ценностям — прежде всего «нерушимой связи лучших людей России со своей Родиной» [31, с. 73], а также явившемуся в этот период «интересу к тающейся в русской культуре неповторимой и неуниверсальной красоте. <...> стремление к внутренней нравственной организации человека,

к гармонии его духа — все то, что символизируется сегодня в интересе к прошлому русской культуры» [20, с. 48]. Наиболее четко озвучил эту позицию Л.А. Аннинский: «Конечно, для человека 20-х годов, вытягивавшего страну из разрухи, духовность Лизы была ценностью в достаточной мере отвлеченной, а красота старинных усадеб и вовсе кощунственной. Легко себе представить, что в 20-е годы и сам-то такой фильм вообще был бы кощунством. Но не для того ли все эти десятилетия люди строили новое общество, чтобы приблизить красоту к каждому человеку, и не символически, а реально? Нынешняя тяга к красоте старины не противоречит коммунизму, если под красотой старины понимать, конечно, не дворянский строй, а созданные в ту эпоху культурные ценности и если коммунизм трактовать по Марксу — как заверченный гуманизм. Помешать нашему делу красота не может, потому что дело наше по нравственной сути своей родственно красоте» [20, с. 48]. Аннинский назвал показательным сам факт появления такого фильма и интереса к нему зрителей, оговорившись: «Конечно, это не все и даже не главные душевные струны в нас, но это наше» [20, с. 48].

Дискуссия вокруг «Дворянского гнезда» наглядно демонстрирует, что реабилитация дворянской эстетики шла осторожно, находя опору и обоснование в реализме — воспроизведении тургеневского мира, «немыслимого без плотной вещной среды, в которую погружено действие» [13, с. 59], фиксации подлинной среды, созданной крепостными, акцентировании «либерально-просветительских позиций» определенной части дворянства, осознающих проблему «драматического несоответствия между образом мысли и образом жизни» (А.С. Кончаловский) (цит. по: [23, с. 64]) и т.д. «Это не эстетизация, а эстетика той жизни, верность изображения которой нельзя нарушать. К тому же все снято “на месте”, в подлинных усадьбах и сохранных временем “интерьерах”. Они прекрасны, и принимать их красоту за красоту, по-моему, глубоко неверно и оскорбительно не столько для авторов фильма, сколько для тех великих творцов, которые создавали эту красоту руками трудового русского народа» [6, с. 70], — писал в защиту фильма сценарист фильма В.И. Ежов, и с ним соглашалась критика: «Ведь ничто в фильме не декорация, но все — сохраненная историей подлинность, дело рук народных и вещественный образ русского художественного гения <...> В те времена, о которых говорится в фильме, красота обслуживала Паншиных. Это горький, но исторический факт. От этого она, однако, не перестала быть красотой» [31, с. 79]. Со временем социологический подход все более преодолевался, что сделало возможным появление, например, соответствующего образа Обломова в экранизации Н.С. Михалкова 1979 г.: «Да, конечно, он помещик, эксплуататор, но нельзя его винить в этом. Это данность. Таким он родился, таково было общее устройство жизни, и другого он себе представить не мог» [12, с. 292].

Апологию картины «Дворянское гнездо», на наш взгляд, стоит рассматривать как проявление мировоззренческого поворота в интерпретации усадьбы в свете духовных достижений «оттепели». На первый план выходили не социальное, а культурное содержание усадьбы, не общественная, а частная жизнь. В фокусе внимания оказались «гармония человека с природой, поэтическое настроение» [18, с. 161], и в этом смысле надо понимать спорное мнение критики о том, что изобразительная сторона фильма находится в близком соответствии

с жизнеторжествующим свойством тургеневского стиля, «чувством высокой любви к жизни как великому и прекрасному дару» [32, с. 147]<sup>4</sup>. То, что «люди интересуют режиссера во вторую очередь, после вещей и ландшафтов <...> и сами порою воспринимаются как вещи» [35, с. 13], «как продолжение старого музейно-узорного быта» [20, с. 47], роднит кинокартину с картинами «певца усадеб» С.А. Виноградова (1869–1938), где человек, пейзаж и интерьер представляют одно целое, объединенное поэтической, ностальгической атмосферой и одухотворенностью.

Смена оптики проявлялась в том числе в «неуемном интересе» [31, с. 97] камеры к, казалось бы, незначительным вещам. Искусствовед И.Е. Светлов вспоминал свое впечатление от кинофильма: «Кинокамера, часто останавливаясь, замедляя свой ход, будто исследовала вещный мир дворянской усадьбы <...> За всем этим возникал неотразимо привлекательный мир, имеющий свои традиции в русской культуре, свою длительность во времени. *Рождался новый стиль, новая концепция жизни, столь отличные от все еще не ушедшего до конца культа суровости* (курсив наш. — М.Ф.)» [36, с. 20–21].

Надо признать справедливость ряда критических доводов, в частности, о том, что «Лаврецким» соответствуют не показанные в фильме «регулярные парки и роскошные, почти неправдоподобные хоромы, которые <...> были бы уместны в фильме о временщиках XVIII века или о непросвещенных русских миллионщиках XIX века» [34, с. 42], в которых они не смогли бы ни сформироваться, ни жить, а Михайловское, Ясная Поляна, Абрамцево, Мураново и т.п., хозяева которых «подчас умели сочетать творчество в сфере культуры с образцовым хозяйствованием» [34, с. 43] (отметим это признание, как и выбор персоналий (А.С. Хомяков, Л.Н. Толстой, Е.А. Боратынский) в рамках советского дискурса). Справедливо отмеченное расхождение экранизации «по мотивам» с текстом подлинника — например, в самом изображении запустения, которое у Тургенева «не кружевная паутина, а старые, вялые мухи с белой пылью на спине» [35, с. 12] и т.д.

Однако в расхождении с буквой романа Тургенева как раз и проявились «потребности нынешнего дня» [37, с. 108], дух современности; отклонения получают мировоззренческий смысл.

Современность и ее нужды по-разному понимались, накладывая отпечаток на интерпретации ленты и данного в ней образа усадьбы. Признавая аргументированность замечаний к фильму, с позиций сегодняшнего дня его философия воспринимается все же не как измельчание кинематографа, а как видоизменение киноязыка. Из-за некоторой поверхностности лента, как и предрекали критики, осталась «частным достижением нашего современного кино» [20, с. 48]. Между тем та «определенная плоскость русской жизни, точнее — наше

---

<sup>4</sup> Аналогично оправданно было документальное воспроизведение быта и уклада XIX в. в экранизации «Войны и мира» (реж. С.Ф. Бондарчук), подчеркнувшее подспудную толстовскую идею о любви к жизни во всех ее проявлениях: «Так, по Толстому, реставрирует С. Бондарчук эту давно прошедшую, полузабытую жизнь <...> в мелочах быта <...> Он восстанавливает эти погасшие интерьеры, эти давнишние липовые аллеи, эти споры о смысле жизни, и торжественность старых храмов, и колдовской перезвон колоколов, и естественную красоту стаи гончих <...> и красоту неба, и земли, и всей жизни, возникающей как непобедимое целое» [19, с. 138–139].

современное ее восприятие» [13, с. 52], которая была выдвинута на первый план, отвечала духовным потребностям общества. В итоге лента, которая сформировалась как сумма множества как субъективных, так и объективных факторов (знакомство с европейским кинематографом (Л. Висконти, Ф. Феллини, И. Бергман) и субъективное желание Кончаловского снять «красивое», «с пониманием красоты XIX века» [7, с. 66] кино, мировоззренческий сдвиг в восприятии «дворянских гнезд» и решение режиссера (позже признанное им ошибочным) «отрезать» финальную сцену, представлявшую негативную интерпретацию помещицкой России, «изнанку» русской жизни [7, с. 80–81], и др.), оказалась «необходимым звеном в <...> раздумье о России» [20, с. 46], отразив смену оптики на усадьбу и реабилитацию ее образа.

Образ усадьбы становился все более разработанным. Размышляя о фильме «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1976, реж. Н.С. Михалков), М.И. Туровская называет главным героем ленты «усадьбу, одни сутки которой проходят перед нами. Имение Войницевых со всеми, кто его населяет, навещает, проживает, прожигает, оплачивает, оплакивает» [39, с. 54]; «все это еще есть, существует, живет жизнью своих хозяев и их разношерстных гостей, но уже обречено на продажу, на слом, на снос, на исчезновение...» [39, с. 56].

В целом кинематограф редко оставляет усадьбе роль статичной декорации. Напротив, так или иначе воссоздаваемый на экране усадебный мир насыщается разнообразными смыслами, работающими как на рассудочно-логическом, так и на эмоционально-ассоциативном уровне. Так, глубоко содержателен проход Лаврецкого по анфиладе усадьбы в Лавриках и в целом сцена возвращения в имение, призванная не просто показать место действия, но и создать «образ дворянского гнезда, свитого людьми разных характеров и поколений» [31, с. 96], а также дать «символический камертон» [20, с. 46] восприятия фильма. Значимым будет нарушение этого мира чужеродными явлениями — как, например, появление велосипеда (символа прогресса) в экранизации «Несколько дней из жизни И.И. Обломова» (1979): «Длинная, такая русская барская аллея, поля с рожью — и вдруг этот нелепый велосипед с огромными колесами, за которым бежит Обломов» [22, с. 72].

Зачастую усадебный мир наделяется способностью выражать характер и чувства населяющих ее героев. Так, в «Дворянском гнезде» Кончаловского свет, ворвавшийся в отодранное Лаврецким заколоченное, затянутое серой паутиной окно его кабинета, следует интерпретировать как параллель с открывающейся, озаряющейся светом душой героя, подожденную свечой Лаврецкого тюлевую занавеску на мраморной скульптуре — как выгорающую в нем прошлую боль и т.д. [30, с. 63]. В фильме «Дядя Ваня» (1970, реж. А.С. Кончаловский) «единоборство человека с отворяющейся скрипучей дверью превосходно подготавливает зрителя к восприятию меры нервной возбудимости дяди Вани» [31, с. 94]. Да и все действие, как неоднократно отмечали критики, после красивой природы «Дворянского гнезда» «загнано» Кончаловским в «давящее, замкнутое пространство дома» [24, с. 188], необходимое в данной кинематографической интерпретации пьесы Чехова для адекватной передачи переживаний героев. В ленте «Неоконченная пьеса для механического пианино» с драматургическими коллизиями связано изменение освещенности среды, решаемой во многом перемещениями персонажей и следящей за

ними камеры по усадьбе: «В первом акте приехавшие на лето домочадцы <...> и гости их ярким солнечным днем собираются в саду усадьбы; следующий акт разворачивается на залитой солнцем террасе, однако общество, там находящееся, часто фиксируется из помещения, из глубины комнат. Темнота словно притаилась в доме и подступает к людям. <...> Затем хозяева и гости занимают застекленную веранду — здесь уже сумрачно, но двор усадьбы еще светел. Ужин проходит при керосиновых лампах, расставленных по всей столовой — тьма уже окутала окрестности, лампы разгоняют ее лишь в столовой, и наконец в новом акте действие переносится в ночной сад, внезапно и резко освещаемый вспышками фейерверка» [26, с. 158–159]. В картине «Черный монах» (1988, реж. И.В. Дыховичный) цветовое и световое оформление образа усадьбы соответствует психологическому и психическому состоянию героя.

Многочисленные примеры можно продолжать, и неудачи кооперирования оформления «усадебным топосом» той или иной коллизии единичны (см.: [34, с. 39, 45]). Отметим, что такая философия работы с пространством (в частности, усадебным) не была, конечно, открытием советского кино, она наследовала открытиям еще дореволюционного кинематографа и имела продолжение в постсоветскую эпоху. Это демонстрирует внимание к анфиладе как к кинематографически интересному и многозначному пространству. Образцовой стала операторская работа Е.И. Славинского в фильме «Пиковая дама» (1916, реж. Я.А. Протазанов) — эпизод прохода Германна к старой графине: «Германн-Мозжухин, снятый со спины, идет решительной походкой, распахивая одну за другой двери длинной анфилады комнат. Киноаппарат скользит тем же темпом вслед, как бы крадучись, напряженно следуя за героем» [25, с. 255]; движущаяся камера, впервые примененная в русском кино, должна была показать сильное волнение персонажа. В советском кино проход по анфиладе был включен в ленты «Дворянское гнездо», «Дядя Ваня» и ряд других, одним из самых запоминающихся стал бег Наташи Ростовской к князю Андрею в сцене их объяснения. «Какой простор интерьеров и, Боже, какой простор внутри души», — писал Л.А. Аннинский [19, с. 141]. Позже похожий прием был использован в фильме «Барышня-крестьянка» (1995, реж. А.Н. Сахаров) в эпизоде, когда узнанная Лиза убегает по анфиладе комнат, поочередно распахивая двери и как бы «выбрасываясь» из них.

В связи с последним фильмом упомянем, что «снявшиеся» в ленте Братцево и Ярополец, вместе создающие единый образ русской помещицкой усадьбы в ее русском национальном (на самом деле европейском обрусевшем) изводе, имеют собственные функции: усадьба Муромских, уютная, светлая, по-английски компактная, более характерна героине; усадьба Берестовых — более «мужская», распахнутая вширь.

Та или иная интерпретация усадьбы определяла выбор приемов и выразительных средств создания кинообраза, отредактированный техническими возможностями кинематографа, финансовыми ресурсами, цензурой и другими факторами: план, ракурс (показ макромира (например, в «Дворянском гнезде») или, напротив, обзор усадьбы с высоты птичьего полета (в лентах «О бедном гусаре замолвите слово», «Несрочная весна» и др.)), цветовое решение, особенности монтажа и пр. Скажем лишь о цвете, который в значительной степени определяет эмоциональный образ фильма, не просто окрашивая предметы



на экране, но выполняя драматургическую функцию за счет общей «окраски» фильма, смены цвета внутри кадра, ввода в картину цветовых лейтмотивов, наполненных символически-аллегорическими значениями, и т.д. С появлением цветного кино как потенциальной возможности культурно значимым становится выбор черно-белой пленки; по-прежнему будучи зависимым от экономической составляющей, он получает все же значительно бóльшую смысловую нагрузку<sup>5</sup>. Анализируя красочность экранизации «Дворянского гнезда» и причины появления черно-белых кадров в «парижских» сценах, Л.А. Аннинский пишет: «Корыстный, бездуховный мир А. Михалков-Кончаловский как бы отсекает от своего одухотворенного мира, он лишает эту суету цвета, отбрасывает ее в плоскость одноцветного экрана. Духовность человеческая живет в союзе с миром цвета, с миром вещей и природы, красоты души, сплетается с красотой старых деревьев, реки, живописи» [20, с. 51–52]. Художественно обоснованы также переходы цветного изображения в черно-белое в лентах «Дядя Ваня» (см. [7, с. 111–112]) и «Черный монах».

Знаком времени, еще одной характерной чертой «оттепели» в кинематографе стала тяга к натуре, к подлиннику с его «искусственно невозпроизводимой <...> фактурой» [31, с. 96]. «Кинематографисты двинулись в среднерусскую провинцию, в ветхие особняки, в домики с геранями, <...> под сень вишневых садов. Они говорили, что это Тургенев и Достоевский, что Толстой, Островский и Чехов “велят” так» [19, с. 130]. Этот процесс был закономерен и объяснялся общей тенденцией «поисков настоящего, поисков правды»; натурность съемки подчеркивала «возможность кинематографа “передать жизнь” средствами самой жизни» [29, с. 207]. По мнению режиссеров, «погружение <...> в натуральную, живую среду» [14, с. 322] «как камертон, позволяет и постановщику, и артисту найти правильную интонацию, более достоверно войти в фильм» [14, с. 97]. В фильме «Гусарская баллада» (1962, реж. Э.А. Рязанов) «подлинная натура» приобретала особое значение, поскольку «исконно русский пейзаж» с его полями, лесами, храмами и усадьбами должен был стать одним из героев фильма: «Я хотел, чтобы у зрителя возникало чувство: за такую прекрасную землю надо драться и умирать!» [14, с. 98].

На территории Советского Союза, в частности, вблизи главных киностудий — в окрестностях Москвы и Ленинграда, в той или иной (соответствующей сценарию) мере сохранялось усадебное наследие. Пользовались кинематографическим спросом Архангельское («Анна Каренина» (1967), «Звезда пленительного счастья» (1975), «О бедном гусаре замолвите слово» (1980), «Веселая вдова» (1984), «Отцы и дети» (1984), «Виват, гардемарин!» (1991)), Кусково («Достояние республики» (1971), «Здравствуйте, я ваша тетя» (1975), «Легенда о Тиле» (1976), «О бедном гусаре замолвите слово» (1980), «Гардемарин, вперед!» (1987), «Виват, гардемарин!» (1991)), Марфино («Дворянское гнездо» (1969), «Драма из старинной жизни» (1971), «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974), «Большое космическое путешествие» (1974), «Женщина, которая поет» (1978), «Стакан воды» (1979), «Тайна Эдвина Друда» (1980), «Веселая вдова» (1984), «Вербовщик» (1991)).

---

<sup>5</sup> О причинах, препятствующих цвету быть мощным средством выразительности, см. [29, с. 191–192].

Между тем кинематографистам не всегда удавалось найти искомое пространство. Так, действие картины С.А. Соловьева «Сто дней после детства» (1975) по сценарию должно было разворачиваться в пионерском лагере на территории старой русской усадьбы [3, с. 12, 22]. Режиссер вспоминает страшную поездку в поисках природы: «Мы увидели, во что превратилась великая усадебная Россия! <...> Усадьбы были разграблены, брошены, необитаемы, окна выбиты, во всех углах по-хамски нагажено <...> многие вообще сожжены, и пожарища развалены. <...> Поездка по усадьбам оставила ощущение истерзанной России — порублены сады, обгажены, спущены великолепные пруды, превратившиеся в зловонную вязкую жижу» [15, с. 105]. Авторы фильма поняли, что не найдут искомого и его необходимо создавать самим — вплоть до разбитых усадебных ворот, которые были разбиты «не так». Решено было строить так, как издревле на Руси: найти идеальный пейзаж и аккуратно, гармонично его обстраивать. В итоге «в картине про пионерский лагерь начинала возникать некая главная, но как бы параллельная вполне бытовому рассказу вторая реальность, которая и есть, наверное, искусство. Казалось бы, таких лагерей, разместившихся в старых усадьбах, повсюду хватало. Зачем эта мучительно складывающаяся новая реальность <...>? Бери и снимай реальность первую, готовую, обыкновенную, натуральную, как бы подлинную. Ничего подобного! Свинская, хамская натура насильника и растлителя, резвившегося в этих украденных усадьбах, даже если они были потом отданы под пионерские лагеря, все равно о себе бы кричала... И тут уж ни про что другое, как про эту сатанинскую природу, снимать нельзя. Но это уже иное, это публицистика, даже слабый привкус которой изначально калечит и убивает любое искусство» [15, с. 105–106].

Со схожими трудностями, с несоответствием мыслимому эталону пришлось столкнуться авторам фильма «Гусарская баллада». В отсутствие искомого небольших поместий, которые были «варварски уничтожены в революционные и послереволюционные годы» [14, с. 98], «в роли» усадьбы Азаровых была занята церковь бывшей усадьбы Удино. Рязанов вспоминал: «После долгих поисков мы набрали на рощу вековых лип — первый признак старого “дворянского гнезда”. Но самого дома уже не существовало. Роща укрывала полуразвалившуюся церквушку и заросший ряской пруд. Мы решили, что церковь перестроим в здание усадьбы, вековые липы станут нашим парком, пруд очистим, установим скульптуры, разобьем клумбы, посадим цветы, возведем ограды, и у нас получится красивое и изящное поместье майора Азарова, дяди героини» [14, с. 98]. В этом воспоминании для нас интересен характерный ход мысли съемочной группы при создании образа усадьбы, неизменными атрибутами которой были классицистический дом и парк со скульптурами, цветами и прудом; этот воссозданный образ мы видим в начале ленты во время прогулки героев по парку. Собственно, подобный образ воспроизводился в советской культуре регулярно — в кинематографе, книжной графике, искусстве плаката и т.д. Так, на афише кинофильма «Дворянское гнездо» были изображены «кукольная усадьба, теряющаяся вдаль среди курчавых деревьев, озеро, белые женские фигурки в длинных платьях — и все это в неясных контурах, в блеклых акварельных тонах. Как будто все размыто, растворено в тумане смутных воспоминаний об ушедшем, потерянном, невозвратимом» [30, с. 56].

Стремление к натурным съемкам (имевшее, конечно, и технические, и эстетические обоснования), «погружение в предметный мир эпохи, соединение себя с пейзажем за окном» [12, с. 192] можно отнести к проявлениям «усадебного габитуса» — совокупности обладающих устойчивостью моделей восприятия и действия, которые индивид приобретает в процессе социализации (см. [21, с. 244]). Подобная практика «погружения» существовала и в дореволюционном кинематографе — в частности, в режиссерской работе В.Р. Гардина. Оператор А.А. Левицкий вспоминал о съемках ленты «Дворянское гнездо» (1914, реж. В.Р. Гардин), происходивших на натуре — в подмосковной усадьбе Новогиреево: «Я особенно остро запомнил тот тихий летний вечер, когда мы сидели за массивным столом с горящей керосиновой лампой под абажуром. <...> Мы все были увлечены съемкой “Дворянского гнезда”. По настоянию Гардина все участники фильма с утра надевали костюмы прошлого столетия, да так и ходили в них до вечера» [9, с. 50–51]. В ходе тщательной подготовки к съемкам ленты «Поэт и царь» (1927, реж. В.Р. Гардин, Е.В. Червяков) Гардин с оператором С.А. Беляевым и художником А.А. Араповым поехали в Михайловское, чтобы «набраться пушкинского духа», «долго ходили <...> по пушкинским заповедным уголкам. Попытались увидеть чудесные пейзажи русской природы “пушкинскими” глазами», делали зарисовки и пр. [5, с. 38, 55]. Интуитивно или сознательно следовал за опытом предшественников Н.С. Михалков в картине «Неоконченная пьеса для механического пианино» по мотивам произведений Чехова [1, с. 6–7; 2, с. 165–169; 12, с. 191–192]. Она снималась в Пущине, на берегу Оки, «где в полукилометре от прекрасной и почти всегда пустой гостиницы стояла заброшенная усадьба с двухэтажным каменным домом, парком из заросших аллей и цветущих прудов» [2, с. 165]. Уже в самом выборе места для съемок (и написания сценария — он, по воспоминаниям, писался здесь же, «с видами на конкретную декорацию и конкретный образ работы» [1, с. 7]), в организации способа существования съемочной группы была режиссура. Актеры все лето жили на одном месте, в хороших и спокойных условиях быта, на репетиции и съемки ходили пешком, неспешно. Михалков просил, чтобы каждый артист независимо от объема его роли весь съемочный период провел в Пущине с семьей, чтобы вместе ходить в лес за грибами, купаться в реке, по вечерам играть в футбол, ходить в гости и за чаем говорить о погоде на завтра, о том, что завтра снимать и как играть, — так эти чаепития переходили в репетиции, четкого разграничения на «дело» и «не дело» не существовало [2, с. 165]. Само пространство усадьбы «обжили капитально, как хорошо знакомый дом» [1, с. 7]: «Сначала просто ходили, разговаривали, сидели, пили чай. Потом постепенно стали обкатывать текст небольшими кусочками. Затем надели костюмы и продолжили жить в этом доме в состоянии “большого погружения”» [12, с. 191]. Все это, даже негласно принятое условие разговаривать друг с другом на «Вы», «помогало ощутить атмосферу этого легкого и вроде бы безмятежного существования чеховских героев длинным летним днем» [2, с. 168]. Возможно, в этом погружении в среду наряду с хорошим сценарным материалом и сильным актерским составом крылся секрет успеха картины, как и в создании теплой, семейной обстановки на съемках (которое мы тоже предлагаем считать проявлением «усадебного габитуса»).

Размышляя о своем детстве, Кончаловский и Михалков подробно пишут об особой атмосфере дома Кончаловских — «большого семейства с сильной

корневой системой» [12, с. 21]<sup>6</sup>. Эта атмосфера оказала огромное влияние на их становление и творчество. «Кончаловские — это прежде всего родовая усадьба, которая своей геометрией, видами из окон, всеми запахами и ощущениями вошла навсегда в мою жизнь. Где бы ни упоминалась усадебная жизнь — у Чехова, Бунина, Толстого, Лескова, Гончарова, Тургенева, — я сразу представляю себе планировку дома, в котором жил дед, мастерскую, где он работал, конюшню, сад... <...> По сути, этот Дом деда — прообраз всех усадеб, которые появлялись затем в моих фильмах. Декорация на все времена!» [12, с. 19–20]; «И “Сибириада”, и “Дворянское гнездо”, и “Дядя Ваня” полны воспоминаний детства» [8, с. 34].

«Усадебный габитус» (в его «дачном» изводе) оказал влияние и на музыкальное оформление экранизации Михалковым «Обломова». Композитор Э.Н. Артемьев вспоминал о создании музыки: «Мы сидели на даче. Был вечер, горел камин. Слушали “Всенощную”. То ли сама атмосфера дома, то ли прекрасное исполнение, но проняло меня основательно. Особенно “Ныне отпускаеши”» [4, с. 172]. Эта музыка и украсила финальную сцену фильма.

\*\*\*

В заключение отметим, что усадьбы (и их составляющие: архитектура, природа и история в их гармонии) оказались востребованными и вне «усадебного» кинематографа, за пределами экранизации классики. К «усадебному топосу» и «усадебному локусу» обращались тогда, когда требовалось создать определенную атмосферу — например, «дать неясное ощущение счастья, гармонии, ожидания чего-то — и вечности», как в фильме С.А. Соловьева «Сто дней после детства» (созданном под значительным влиянием «Дворянского гнезда» Кончаловского). В кинематографе русские усадьбы порой играли роли зарубежных благодаря особенностям архитектуры: к таким усадьбам относится, например, Марфино, готические постройки которой «снялись» в фильмах «Тайна Эдвина Друда», «Стакан воды», «Веселая вдова» и др. Необычное сочетание старины и передовых технологий обнаруживает себя в ленте «Большое космическое путешествие», где постройки усадьбы Марфино (наряду со зданиями Института электронной техники и Научного центра в Зеленограде) «играют роль» Центра подготовки космонавтов.

Кинематограф, в свою очередь, оказал усадьбам немалую услугу, задокументировав состояние усадеб на тот или иной период времени, сохранив память об утраченных впоследствии объектах.

Анализ кинематографических интерпретаций усадьбы представляется необходимым звеном изучения восприятия усадьбы в советский период, поскольку кино как массовое искусство оказывало сильное влияние на общественное мнение. Усадьба оказалась достаточно востребована советским кинематографом, появляясь, как правило, в экранизациях классики, но не только. Условно можно говорить о двух векторах решения образа усадьбы в лентах 1920–1980-х гг. (в том числе хронологических): это негативная рецепция усадьбы и ее поэтизация. В первой половине XX в. усадьба, как правило, представляла как продукт и оплот классового неравенства; неоднократно использовалось в картинах очень

---

<sup>6</sup> О богатых культурных традициях и «помещичьем» укладе жизни семьи Михалковых-Кончаловских см.: [8, с. 27–46; 12, с. 19–22, 161–170; 18, с. 159–162].

«кинематографичное» ответвление этой темы — сюжет поиска спрятанных в усадьбах ценностей. Однако начиная с 1960-х гг., с эпохи «оттепели», кинематографический образ усадьбы становится более разработанным, свободным от устойчивого произвольно-негативного истолкования, разворачивается в сторону поэтизации. Этот процесс не был безболезненным, о чем свидетельствуют дискуссии вокруг ряда экранизаций, в ходе которых поднимались не только вопросы о степени творческой свободы при интерпретации классического текста, но и фундаментальные проблемы индивидуального бытия и национальной государственности, выявлялось духовное состояние современного человека.

### **Библиографический список**

#### *Источники*

1. *Адабашьян А.А.* На съемочной площадке Никита Михалков. — М.: Союзинформкино, 1980. — 16 с.
2. *Адабашьян А.А.* Плюс к тому, о чем пишут другие // Никита Михалков: сборник / Сост. А.М. Сандлер. — М.: Искусство, 1989. — С. 165–169.
3. *Александров А.Л., Соловьев С.А.* Сто дней после детства. Киносценарий. Вступ. ст. Л.О. Арнштама. — М.: Искусство, 1976. — 104 с.
4. *Артемьев Э.Н.* Духовное родство // Никита Михалков: сборник / Сост. А.М. Сандлер. — М.: Искусство, 1989. — С. 169–175.
5. *Гардин В.Р.* Воспоминания. Т. 2. Написан при участии Т.Д. Булах-Гардиной. — М.: Госкиноиздат, 1952. — 276 с.
6. *Ежов В.И.* Почему «Дворянское гнездо»? // Мосфильм. — Вып. 7. Книга спорит с фильмом. — М.: Искусство, 1973. — С. 67–72.
7. *Кончаловский А.С.* Возвышающий обман. — М.: Коллекция «Совершенно секретно», 1999. — 352 с.
8. *Кончаловский А.С.* Низкие истины. — М.: Коллекция «Совершенно секретно», 1998. — 336 с.
9. *Левицкий А.А.* Рассказы о кинематографе. — М.: Искусство, 1964. — 248 с.
10. *Ленин В.И.* Полное собрание сочинений. — 5-е изд. — Т. 44. — М.: Издательство политической литературы, 1970. — 726 с.
11. *Луначарский А.В.* Медвежья свадьба. Драма. — М.: Государственное издательство, 1924. — 161 с.
12. *Михалков Н.С.* Территория моей любви. — М.: Эксмо, 2015. — 416 с.
13. *Михалков-Кончаловский А.С.* Подступы к классике // Мосфильм. — Вып. 7. Книга спорит с фильмом. — М.: Искусство, 1973. — С. 50–67.
14. *Рязанов Э.А.* Неподведенные итоги. — М.: Вагриус, 1995. — 512 с.
15. *Соловьев С.А.* Борисов: «Все нужно строить». Портрет художника Александра Борисова // Искусство кино. — 2007. — № 8. — С. 91–112.
16. *Соловьев С.А.* Странный Тургенев // Асса и другие произведения этого автора. Книга третья: Слово за слово. — СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. — 436 с.
17. *Столица и усадьба.* — 1913. — № 1. — 24 с.
18. *Тышкевич Б.* Не все на продажу // Искусство кино. — 2007. — № 8. — С. 150–174.

#### *Исследования*

19. *Аннинский Л.А.* Лев Толстой и мы с вами // Мосфильм. — Вып. 7. Книга спорит с фильмом. — М.: Искусство, 1973. — С. 130–142.

20. Аннинский Л.А. Смысл красоты // Искусство кино. — 1969. — № 12. — С. 45–52.
21. Боданова О.А. Семиотика аллеи, «где кружат листья»: Тургенев, Гумилев, Бунин // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17, № 2. — С. 233–254. — DOI 10.15393/j9.art.2019.6542.
22. Громов Е.С., Золотусский И.П. Диалог // Никита Михалков: сборник / Сост. А.М. Сандлер. — М.: Искусство, 1989. — С. 70–84.
23. Гуральник У.В. О том, как был потерян роман Тургенева // Искусство кино. — 1970. — № 2. — С. 64–70.
24. Демин В.П. В городе Ч. // Мосфильм. — Вып. 7. Книга спорит с фильмом. — М.: Искусство, 1973. — С. 160–195.
25. Желябужский Ю.А. Мастерство советских операторов. Краткий очерк развития // Киноведческие записки. — 2004. — № 69. — С. 246–260.
26. Иванова В.С., Михалкович В.И. Романтика пространства // Никита Михалков: сборник / Сост. А.М. Сандлер. — М.: Искусство, 1989. — С. 152–164.
27. Ковалов О.А. Кончаловский Андрей // Новейшая история отечественного кино. Кино и контекст / Сост. Л.Ю. Аркус. — М.: Сеанс, 2004. — Т. 4. — С. 76–78.
28. Кожин В.В. Классика в жизни народа и на экране // Мосфильм. — Вып. 7. Книга спорит с фильмом. — М.: Искусство, 1973. — С. 11–49.
29. Куманьков Е.И. // Мосфильм. — Вып. 5. Ваше слово, товарищ автор. — М.: Искусство, 1965. — С. 189–210.
30. Липков А.И. Постыжение любовью // Искусство кино. — 1970. — № 2. — С. 56–64.
31. Мачерет А.В. Художественность фильма. — М.: Искусство, 1975. — 256 с.
32. Мачерет А.В. Целостность фильма // Мосфильм. — Вып. 8. Размышления о фильмах / Редкол.: А.В. Мачерет и др. — М.: Искусство, 1980. — С. 142–165.
33. Мачерет А.В. Чувство красоты // Литературная газета. — 1969. — 12 октября. — С. 11.
34. Ольгин В. Фильм и историческая действительность // Искусство кино. — 1969. — № 12. — С. 38–45.
35. Рассадин С.Б. Экскурсия в прошлое России // Советский экран. — 1969. — № 17. — С. 12–13.
36. Светлов И.Е. Михаил Ромадин. — М.: Белый город, 2004. — 48 с.
37. Стариков Д.В. На rendez-vous с Россией // Искусство кино. — 1970. — № 5. — С. 107–120.
38. Туровская М.И. И мое мнение об экранизации // Мосфильм. — Вып. 7. Книга спорит с фильмом. — М.: Искусство, 1973. — С. 222–233.
39. Туровская М.И. Пьеса без названия // Никита Михалков: сборник / Сост. А.М. Сандлер. — М.: Искусство, 1989. — С. 54–59.

## References

### Sources

1. *Adabash'jan, A.A.* Na s'emochnoj ploshhadke Nikita Mihalkov [On the Set Nikita Mikhalkov]. Moscow, Sojuzinformkino Publ., 1980. 16 p. (In Russ.)
2. *Adabash'jan, A.A.* Plus k tomu, o chem pishut drugie [Plus to What Others Write About]. Nikita Mikhalkov: sbornik [Nikita Mikhalkov: Collection], comp. A.M. Sandler. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989, pp. 165–169. (In Russ.)
3. *Aleksandrov, A.L., Solov'ev, S.A.* Sto dnei posle detstva. Kinoscenarij [One Hundred Days after Childhood. Screenplay]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 104 p. (In Russ.)

4. *Artem'ev, Je.N.* Duhovnoe rodstvo [Spiritual Kinship]. Nikita Mihalkov: sbornik [Nikita Mihalkov: Collection], comp. A.M. Sandler. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989, pp. 169–175. (In Russ.)
5. *Gardin, V.R.* Vospominanija [Memoirs]. Vol. 2. M.: Goskinoizdat, 1952. 276 p.
6. *Ezhov, V.I.* Pochemu "Dvorjanskoe gnezdo"? [Why is the "Noble Nest"?]. Mosfil'm. Vypusk 7. Kniga sporit s fil'mom [Mosfilm. Issue 7. The Book Argues with the Film]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973, pp. 67–72. (In Russ.)
7. *Konchalovskij, A.S.* Vozvyshajushij obman [Uplifting Deception]. Moscow, Kollekcija "Sovershenno sekretno" Publ., 1999. 352 p. (In Russ.)
8. *Konchalovskij, A.S.* Nizkie istiny [Low Truths]. Moscow, Kollekcija "Sovershenno sekretno" Publ., 1998. 336 p. (In Russ.)
9. *Levickij, A.A.* Rasskazy o kinematografe [Stories about Cinema]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. 248 p. (In Russ.)
10. *Lenin, V.I.* Polnoe sobranie sochinenij [Complete Works]. 5th ed., Vol. 44. Moscow, Izdatel'stvo politicheskoy literatury Publ., 1970. 726 p. (In Russ.)
11. *Lunacharskij, A.V.* Medvezh'ja svad'ba [Bear Wedding]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1924. 161 p. (In Russ.)
12. *Mihalkov, N.S.* Territorija moej ljubvi [The Territory of my Love]. Moscow, Jeksmo Publ., 2015. 416 p. (In Russ.)
13. *Mihalkov-Konchalovskij, A.S.* Podstupy k klassike [Approaches to the Classics]. Mosfil'm. Vypusk 7. Kniga sporit s fil'mom [Mosfilm. Issue 7. The Book Argues with the Film]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973, pp. 50–67. (In Russ.)
14. *Rjazanov, Je.A.* Nepodvedennye itogi [The Unsubstantiated Results]. Moscow, Vagrius Publ., 1995. 512 p. (In Russ.)
15. *Solov'ev, S.A.* Borisov: "Vsjo nuzhno stroit". Portret hudozhnika Aleksandra Borisova [Borisov: "Everything Needs to Be Built". Portrait of the Artist Alexander Borisov]. Iskusstvo kino, 2007, no. 8, pp. 91–112. (In Russ.)
16. *Solov'ev, S.A.* Strannyj Turgenev [Strange Turgenev]. Assa i drugie proizvedenija jetogo avtora. Kniga 3: Slovo za slovo [Assa and Other Works of This Author. Book Three: Word for Word]. St. Petersburg: Seans Publ.; Amfora Publ., 2008. 436 p. (In Russ.)
17. *Stolica i usad'ba* [The Capital and the Estate], 1913, no. 1. 24 p. (In Russ.)
18. *Tyshkevich, B.* Ne vsjo na prodazhu [Not Everything is for Sale]. Iskusstvo kino, 2007, no. 8, pp. 150–174. (In Russ.)

#### Research

19. *Anninskij, L.A.* Lev Tolstoj i my s vami [Leo Tolstoy and You and Me]. Mosfil'm. Vypusk 7. Kniga sporit s fil'mom [Mosfilm. Issue 7. The Book Argues with the Film]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973, pp. 130–142. (In Russ.)
20. *Anninskij, L.A.* Smysl krasoty [The Meaning of Beauty]. Iskusstvo kino, 1969, no. 12, pp. 45–52. (In Russ.)
21. *Bogdanova, O.A.* Semiotika allei, "gde kruzhat listy": Turgenev, Gumilev, Bunin [Semiotics of the Alley, "Where the Leaves are Circling": Turgenev, Gumilev, Bunin]. Problemy istoricheskoy pojetiki, 2019, vol. 17, no. 2, pp. 233–254. DOI 10.15393/j9.art.2019.6542. (In Russ.)
22. *Gromov, E.S., Zolotusskij, I.P.* Dialog [Dialog]. Nikita Mihalkov: sbornik [Nikita Mihalkov: Collection], comp. A.M. Sandler. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989, pp. 70–84. (In Russ.)
23. *Gural'nik, U.V.* O tom, kak byl poterjan roman Turgeneva [About how Turgenev's Novel was Lost]. Iskusstvo kino, 1970, no. 2, pp. 64–70. (In Russ.)

24. *Demin, V.P.* V gorode Ch. [In the City of Ch.]. Mosfil'm. Vypusk 7. Kniga sporit s fil'mom [Mosfilm. Issue 7. The Book Argues with the Film]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973, pp. 160–195. (In Russ.)

25. *Zheljabuzhskij, Ju.A.* Masterstvo sovetskih operatorov. Kratkij ocherk razvitiya [Mastery of Soviet Operators. A Brief Outline of the Development]. Kinovedcheskie zapiski, 2004, no. 69, pp. 246–260. (In Russ.)

26. *Ivanova, V.S., Mihalkovich, V.I.* Romantika prostranstva [Romanticism of Space]. Nikita Mihalkov: sbornik [Nikita Mikhailkov: Collection], comp. A.M. Sandler. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989, pp. 152–164. (In Russ.)

27. *Kovalov, O.A.* Konchalovskij Andrej [Konchalovsky Andrey]. Novejshaja istorija otechestvennogo kino. Kino i kontekst [The Latest History of Russian Cinema. Cinema and Context], comp. L.Ju. Arkus, vol. 4. Moscow, Seans Publ., 2004, pp. 76–78. (In Russ.)

28. *Kozhinov, V.V.* Klassika v zhizni naroda i na jekrane [Classics in the Life of the nation and on the Screen]. Mosfil'm. Vypusk 7. Kniga sporit s fil'mom [Mosfilm. Issue 7. The Book Argues with the Film]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973, pp. 11–49. (In Russ.)

29. *Kuman'kov, E.I.* Mosfil'm. Vypusk 5. Vashe slovo, tovarishh avtor [Mosfilm. Issue 5. Your Word, Comrade Author]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965, pp. 189–210. (In Russ.)

30. *Lipkov, A.I.* Postizhenie ljubov'ju [Comprehension by Love]. Iskusstvo kino, 1970, no. 2, pp. 56–64. (In Russ.)

31. *Macheret, A.V.* Hudozhestvennost' fil'ma [The Artistry of the Film]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 256 p. (In Russ.)

32. *Macheret, A.V.* Celostnost' fil'ma [The Integrity of the Film]. Mosfil'm. Vypusk 8. Razmyslenija o fil'mah [Mosfilm. Issue 8. Reflections on Films], edit. A.V. Macheret, etc. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980, pp. 142–165. (In Russ.)

33. *Macheret, A.V.* Chuvstvo krasoty [The Feeling of Beauty]. Literaturnaja gazeta. 12.10.1969, p. 11. (In Russ.)

34. *Ol'gin, V.* Fil'm i istoricheskaja dejstvitel'nost' [Film and Historical Reality]. Iskusstvo kino, 1969, no. 12, pp. 38–45. (In Russ.)

35. *Rassadin, S.B.* Jekskursija v proshloe Rossii [Excursion to the Past of Russia]. Sovetskij jekran, 1969, no. 17, pp. 12–13. (In Russ.)

36. *Svetlov, I.E.* Mihail Romadin [Mikhail Romadin]. Moscow, Belyj gorod Publ., 2004. 48 p. (In Russ.)

37. *Starikov, D.V.* Na rendez-vous s Rossiej [On Rendez-Vous with Russia]. Iskusstvo kino, 1970, no. 5, pp. 107–120. (In Russ.)

38. *Turovskaja, M.I.* I moe mnenie ob jekranizacii [And My Opinion about the Film Adaptation]. Mosfil'm. Vypusk 7. Kniga sporit s fil'mom [Mosfilm. Issue 7. The Book Argues with the Film]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973, pp. 222–233. (In Russ.)

39. *Turovskaja, M.I.* P'esa bez nazvanija [The Play without a Name]. Nikita Mihalkov: sbornik [Nikita Mikhailkov: Collection], comp. A.M. Sandler. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989, pp. 54–59. (In Russ.)

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Финансирование.** Статья написана при поддержке гранта Российского научного фонда.

**Conflict of interests.** The author declares no conflicts of interest.

**Financing.** The article was written with the support of a grant from the Russian Science Foundation.