

УДК 791.43/.45
С.А. СМАГИНА

**К ТИПОЛОГИИ ЭКРАННОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ:
ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ФИЛЬМЕ Г.В. ПАБСТА
«БЕЗРАДОСТНЫЙ ПЕРЕУЛОК» (1925)**

Смагина Светлана Александровна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры киноведения Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (Москва, ул. Вильгельма Пика, 3), smsval@mail.ru, ORCID ID 0000-0002-8502-5383

Аннотация. Статья посвящена изменениям, происходящим в репрезентации образа *femme fatale* в немецком кино 1920-х гг. Этот период в истории мирового кинематографа является одним из ключевых в становлении кинообразности и формирования экранной концепции «новой женщины». Автор, ставя перед собой задачу определения типологии героинь, представленных в фильме «Безрадостный переулок» (1925) Г.В. Пабста, приходит к выводу, что отклонение от патриархальной морали в репрезентации женского образа в культурно-историческом контексте сигнализирует о тектонических сдвигах, происходящих в общественном сознании. Оно олицетворяет как передовые философские идеи своего времени (Ф. Ницше, Ф. Ведекинд), так и свидетельствует о подготовке общества к грядущим социокультурным переменам.

Ключевые слова: история кино, «новая женщина», *femme fatale*, Ведекинд, Пабст, кино Германии 1920-х гг., репрезентация, гендер, гендерные исследования.

UDC 791.43/.45
S.A. SMAGINA

**TO TYPOLOGY OF SCREEN REPRESENTATION:
FEMALE IMAGES IN THE FILM OF G.V. PABST
«JOYLESS LANE» (1925)**

Smagina Svetlana Alexandrovna, candidate of history of art, senior lecturer of the cathedra of cinematology of the All-Russian state institute of cinematography n.a. S.A. Gerasimov (3, Wilhelm Pik St., Moscow), smsval@mail.ru, ORCID ID 0000-0002-8502-5383

Abstract. The article is devoted to the changes that occur in the representation of the image of *femme fatale* in German cinema of the 1920s. This period in the history of world cinema is one of the key in the formation of cinema imagery and the making of the screen concept of a «new woman». The author, setting himself the task of determining the typology of the heroines presented in the film of G.V. Pabst «Joyless lane» (1925), concludes that the deviation from the patriarchal morality in the representation of the female image in the cultural and historical context signals the tectonic shifts that take place in the public mind. It embodies both the advanced philosophical ideas of its time (F. Nietzsche, F. Wedekind), and testifies to the preparation of society for the coming sociocultural changes.

Keywords: history of cinema, «new woman», *femme fatale*, Wedekind, Pabst, German cinema of the 1920s, representation, gender, gender researches.

Для парадигмы гендерных исследований, вошедших в научный оборот в 60-х гг. XX столетия, базовым становится понятие репрезентации, когда женский образ в любом художественном произведении перестает рассматриваться как устоявшийся (архетипический) и начинает трактоваться как динамический, изменяющийся в зависимости от «духа времени» (нем. *Zeitgeist*). Такой подход позволяет отмежеваться от стереотипного восприятия героинь, наделенных критикой определенного рода коннотациями, и через анализ их типологии говорить о самой эпохе, транслируемой произведением. Кинематограф, с его возможностью визуализации, через экранную репрезентацию имеет возможность наибольшей релевантности в этом процессе, так как женский образ в фильмах наиболее точно и полно отражает социокультурную трансформацию общества:

социальные отношения, полоролевые нормы, культурные традиции, поведенческие стратегии, нормы морали и т.д.

Данная статья посвящена изменениям, происходящим в репрезентации образа *femme fatale* в немецком кино 20-х гг. Этот период в истории мирового кинематографа является одним из ключевых в становлении собственно кинообразности, а также формирует экранную концепцию «новой женщины». Гендерный подход к анализу фильмов не только является малоизученным в отечественном киноведении, но и открывает дополнительные возможности для искусствоведческого исследования, безусловно, важнейшей темы как европейского, так и отечественного кино – появление в обществе «новой женщины», «нового человека» и «нового общества».

Задача исследования – определить типологию героинь в фильме Г.В. Пабста «Безрадостный переулочек» (1925, Германия), обозначив, какие образы соотносятся с понятием «новой женщины», а какие нет. Данная задача подчинена главной цели исследования, заключающегося в определении системы репрезентации женских образов в кино и ее связи с социально-политическими процессами, происходящими в обществе.

В начале XX века в Германии, как и во всей Европе, на фоне резкого уменьшения мужского населения вследствие Первой мировой войны происходит модернизация и индустриализация общества, которые приводят к бурному росту производства и возрастанию потребности в новых трудовых ресурсах. Этот социально-экономический фактор влечет за собой важнейшее изменение на рынке труда – женщины покидают свои «кухни» и проходят на производство. И если поначалу они воспринимаются как дешевая рабочая сила, то в скором времени превращаются в серьезных конкурентов для мужчин. В это же время в Германии резко активизируется женское движение, выступающее за равные гражданские права и условия труда с мужчинами.

В немецком кинематографе 20-х гг. под влиянием политических, социально-экономических факторов вместе с трансформацией морально-нравственных ориентиров в социуме, переоценкой понятий «женского» и «мужского», а также под влиянием открытий в сфере медицины и психиатрии, популярности идей Ф. Ницше (о «сверхчеловеке») в западном обществе рубежа XIX-XX веков формируется концепция «новой женщины». В ее основе лежит идея о роковой женщине (*femme fatale*) как выразительницы духа эпохи с множеством ее внутренних проблем. В этот период *femme fatale* выступает в качестве революционного образа, бросающего вызов традиционному укладу жизни, подрывающего устои буржуазного общества и несущего в себе импульс к обновлению общественного уклада. По существу, эти идеи о «новом человеке» грядущего столетия, стоящем над обществом, религией и моралью, оформились в литературном творчестве немецкого писателя и драматурга Франка Ведекинда [1]. Он в своих пьесах вводит новый тип героини, во многом созвучный понятию «новой женщины», – “Freudenmädchen” [нем.: проститутка, публичная женщина, блудница; эвфемизм: девушка дарящая радость или «Дева радости». Этимология – французское выражение “fille de joie” – девушка радости], в котором сексуальность приобретает экзистенциальную интерпретацию. На столкновении “Freudenmädchen” и патриархального мира автор демонстрирует корневой конфликт плоти и духа, чувственности и морали, личности и общества, природы и цивилизации, инстинкта и культуры, хаоса и порядка. Концептуальные положения «духа плоти» Ведекинда, которые легли в основу представлений об идеальном мироустройстве и всеобщем человеческом благоденствии, писателем были успешно реализованы в образе Лулу – героини дилогии «Духа земли» и «Ящичка Пандоры».

Общая тональность фильмов о подтачивающей основы мещанского мироустройства силе роковой женщины в немецком кинематографе 1920-х гг. менялась достаточно быстро. Традиционным в плане трактовки образа *femme fatale* можно назвать фильм Ф.В. Мурнау «Призрак» (1922). В нем главный герой становится жертвой дорожного происшествия, учиненного незнакомкой, и последующего навязчивого влечения к ней.

Это состояние в результате приводит его в объятия к проститутке, как две капли воды похожей на обидчицу. Под влиянием назойливых фантазий о красоте мужчина теряет остатки разума и становится соучастником финансовых преступлений, а затем и убийства. Важен финал: герой, отбыв положенное наказание, получает освобождение. Кадры идут один за другим: в первом дверь закрылась за персонажем, а уже в следующем – открылась, выпуская героя на свободу. То есть оступившемуся на любовном поприще немецкому бюргеру дается шанс на исправление и – что принципиально – дается возможность возвращения в рамки традиционной семьи. За воротами тюрьмы героя поджидает влюбленная в него соседская девушка Мария. Она препровождает героя в их с отцом дом, говоря, что теперь это его новая родина.

Режиссер в фильме использует кольцевую конструкцию: история начинается с момента, когда Мария дает Лоренцо альбом, чтобы тот смог на его страницах излить свою душу, записав все произошедшее с ним, а заканчивается, когда Лоренцо ставит финальную точку, написав, что радуется смерти матери, так и не узнавшей причину помешательства сына. Закольцовывая историю, режиссер словно обозначает четкую границу патриархального мира, которую мужчине не преодолеть. Пройдет всего лишь несколько лет, и в «Асфальте» (реж. Дж. Мэй, 1929) эта драматургическая рамка окажется разомкнутой. Проститутка, появившаяся в немецких фильмах в качестве образа, полярного благопристойной патриархальной матери / жене, сначала маркируется исключительно как демоническая и коварная. Однако постепенно репрезентация аморальной женщины обрастает и другими коннотациями, значительно расширяющими этот кинематографический образ, выводящими его на философское и культурологическое обобщение, подчеркивающими возникновение в обществе нового социального типа человека – «новой женщины».

Ретроспективный взгляд на немецкий кинематограф 1920-х годов позволяет сделать вывод, что происходит уход от однозначной трактовки образа «инстинктивной», чувственной, аморальной женщины на экране. Это в свою очередь говорит об изменениях в отношении женщины, происходящих в самом обществе и сопряженных с пересмотром традиционного, патриархального устоя. В некотором роде – переходе, конечно же, не к матриархату, но какому-то иному социальному мироустройству, связанному с положением женщины в нем. В кинематографе этого периода постепенно вызревает разделение в репрезентации публичной женщины на: социально-обусловленное (нужда толкает на улицу), аморальное (склонность женщины) и сакральное, лежащее в основе трансформации мира. Причем понятие «*femme fatale*» соотносится лишь с двумя последними типами репрезентации, так как социально обусловленный лишен сексуального подтекста. А «новая женщина» – с последним, так как маркирует болезненные, пугающие и, что важно, необратимые, перемены в общественном мироустройстве, связанные с пересмотром фундаментальных патриархальных устоев.

В этом смысле весьма показательным можно назвать фильм Г.В. Пабста «Безрадостный переулочек» (1925). В нем режиссер, опустив аморальный тип, невольно исследует истоки возникновения «новой женщины» в немецком обществе, четко разводя его с женщиной, попавшей в затруднительные жизненные обстоятельства, а оттого готовой на сомнительные подвиги на «улице». Материалом для исследования Пабста становится состояние простых граждан, переживающих крайнее обнищание, которое, в свою очередь, ведет к пробуждению низменных инстинктов, утрате человеческого достоинства и подрыву нравственно-моральных ценностей в обществе. Инструментом стала уже хрестоматийная для немецкого кинематографа 1920-х годов образная система, базирующаяся на оппозиции «семейный очаг / порядок – улица / хаос».

Анализ фильма несколько осложняет тот факт, что он, как пишет Кракауэр, был сильно порезан цензурой: «Реалистическая суровость Пабста, воссоздавшего это обнищание на экране, неприятно поразила многих его современников. В Англии запретили прокат этой картины, ее копии, демонстрировавшиеся в Италии, Франции, Австрии и

других странах, подверглись значительным сокращениям» [2, с. 170]. Однако и сохранившаяся версия дает достаточно материала для того, чтобы в воронке хаоса, куда вслед за социально-политической обстановкой в стране [фильм – экранизация популярного в Германии романа австрийского писателя Гуго Беттауэра, поэтому в данном случае это послевоенная Вена] режиссер погружает своих героев, вновь обнаружить образ «новой женщины», зародившейся на «улице» бушующих страстей и грозящей переделывать существующий патриархальный мир под себя.

Картину принято трактовать как триумф реализма в творчестве Пабста, сумевшего без прикрас, словно документальной камерой, изобразить всю омерзительность существующего порядка вещей: социальное неравенство, нищету, моральное разложение, спекуляцию, разгул порока, злоупотребление властью и т.д. Пабст с такой социальной трезвостью воссоздает ситуацию в послевоенном австрийском обществе, что она выглядит подлинным обобщением, относящимся и к Германии 1920-х годов. Однако в фильме есть то, что Кракауэр окрестил «мелодраматическими мотивами», которые, по его мнению, введены для того, чтобы облегчить усвоение зрителем реализма, и при этом «дискредитируют реалистические устремления Пабста» и даже «посрамляют реализм» [2, с. 173]. То, что Кракауэру виделось как слабость картины, на исторической дистанции в контексте немецких фильмов 1920-х годов сегодня предстает как устойчивая тенденция – смена общественного уклада в кинематографе реализуется через репрезентацию *femme fatale*.

В картине представлено сразу несколько образов, которые так или иначе связаны с категорией «новой женщины». Индустриализация, модернизация и Первая мировая война в Европе спровоцировали женскую активность в обществе. Это в результате привело к гендерному перераспределению ролей, фактически подрыву патриархального строя. В фильме через бытовую ситуацию «как добыть в лавке мяса» реализуется именно эта модель. В очереди к мяснику встречаются три героини: Грета Румфорт (Грета Гарбо), Мария Лехнер (Аста Нильсон) и Эльза (Герга фон Вальтер), притом что они из разных социальных слоев (это особенно подчеркнуто их местом проживания: Мария с семьей живет в подвале, Грета – на первом этаже в просторной квартире, а Эльза с мужем и новорожденным ребенком – в хлеву, куда их пустили пожить добрые соседи), каждая из них взваливает вину и ответственность за плачевную ситуацию в их семье на себя. А мужчина либо бездействует (советник Румфорт живет иллюзиями, совершает необдуманные поступки и слаб физически, чтобы что-то предпринимать; муж Эльзы нянчит младенца, когда его жена добывает им пропитание ценой собственной чести), либо беспутствует (Эгон Стирнер соблазняет Марию, Регину и богатую жену компаньона, обворовав ее к тому же), либо обвиняет и третирует женщину (отец Лехнер – безработный инвалид). Занимая по отношению к собственной жизни более активную позицию, чем отведено женщине в патриархальном обществе, героини сталкиваются с ситуацией, что единственный актив, которым они могут располагать, – это их собственное тело. Но идя на непростую сделку с собственными моральными установками, женщина вскрывает в себе неведомую бушующую силу, способную снести все на своем пути. И в первую очередь – мужчину, как столпа существующего консервативного порядка. Однако эта характеристика относится только к «новой женщине» – героини «старого мира» принимают ситуацию, жертву или испытание, преодолев которое, они счастливо возвращаются в лоно патриархальной семьи.

Мария Лехнер предстает классической *femme fatale*, таинственной, инфернальной женщиной, несущей разрушение и смерть. Эта героиня в буквальном смысле демонстрирует процесс пробуждения неистовой женской силы, скрывающейся в темных уголках коллективной души. В то время как ее клиент обвиняет в бесчувственности («Твоя холодность и безразличие просто невыносимы. У тебя правда нет никаких желаний?»), Мария раздираема желаниями. Она из-за ревности впадает в безумство и убивает соперницу, с которой проводит ночь ее любовник Эгон Штирнер (Генри Стюарт), ради

которого она согласилась «выйти на улицу». Она не способна сдерживать эмоции и едва не душил щедрого влиятельного клиента, который одаривает ее жемчугами. Рассказывая ему про это убийство, женщина представляет ситуацию так, словно это Эгон расправился с беспутной состоятельной дамой, чем навлекает гнев правосудия на голову легкомысленного любовника. Единственное, на что Мария не готова пойти, – это из-за нужды и куска мяса переспать с лавочником. Она вне социального контекста. То обстоятельство, что в финале картины, осознав ужас совершенного ею преступления по отношению к Эгону, она идет в полицейский участок и кается, позволяет рассматривать ее как положительного персонажа.

Антиобщественное поведение Марии, доведенное до крайности, есть не что иное, как бунт ради любви, то есть во имя подлинной жизни. Это важное замечание в контексте образа «новой женщины», который под влиянием философских, научных, общественных взглядов современников, а также литературных опытов Франка Ведекинда в немецком кинематографе начала 1920-х годов лишь оформляется, пользуясь отчасти клишированными и мелодраматическими понятиями «роковой красотки». Позже, ближе к 1930-м годам, он сформируется в оригинальную концепцию естественной, хтонической женщины – Лулу [хтоническое существо (от греч. *χθών* почва, земля) в мифологии – существо, олицетворяющее собой дикую природную мощь земли, содержащее в себе амбивалентность «рождение – смерть» и вызывающее в человеке первобытный страх перед силами природы. Лулу – героиня дилогии «Ящик Пандоры» и «Дух земли» по сути и есть то самое хтоническое мифологическое существо], за которой стоит идея обновления буржуазного общества, провозглашения новой общественной морали и рождения нового типа человека в результате.

Этому женскому образу будут посвящены две последующие картины Пабста: «Ящик Пандоры» (1928) и «Дневник падшей» (1929). Самое важное изменение, произошедшее с образом Лулу в немецком кинематографе на протяжении 20-х гг., – это его превращение из полумифического демонического существа в фильме «Дух земли», реж. Л. Йесснера (1923) в реальную женщину с четкой жизненной позицией [3, с. 92-99]. Лулу приходит как в европейский кинематограф, заявляя совершенно иной тип героини, так и в европейскую жизнь вне зала кинотеатра, неся с собой предчувствие грядущей сексуальной революции и феминизации общества. В этом смысле чрезвычайно важен выбор на роль Лулу актрисы Луизы Брукс, так как она привнесла на немецкий киноэкран присущее ей типично американское нахальство, свободу нравов и жажду жизни. Именно эти качества окажутся впоследствии востребованными феминистками и станут новым образом жизни европейских женщин в моде, прическах, стиле... Итоговым фильмом довоенного немецкого кинематографа, посвященным торжеству Лулу над консервативными устоями патриархального сознания, можно назвать картину Джозефа фон Штернберга «Голубой ангел» (1930), где из второстепенной героини романа Г. Манна «некой артистки Розы Фрелих» создается центральный персонаж – Лолу-Лолу в исполнении Марлен Дитрих, ставшей впоследствии секс-символом эпохи и олицетворением новой женственности. С приходом национал-социалистов к власти в образной системе немецкого кинематографа произойдет откат к патриархальной модели, и в фильмах начнется культивироваться образ женщины-матери. Возврат к образу Лулу и контексту, что за ним стоит, произойдет после свержения Третьего рейха и ознаменует собой начало эпохи активной феминизации западного общества («Гибель богов» Л. Висконти, 1969; «Лола» Р.В. Фассбиндер, 1981; «Лулу» В. Боровчик, 1980 и т.д.)

Грета Румфорт идет работать в бордель из-за нищеты в семье, усугубленной неразумным поступком отца, вложившим все сбережения в акции, которые прогорели. Ее героиня, при всей своей соблазнительности, представляет собой полярный образ инфернальной проститутки Марии – образ хранительницы очага. Все ее мотивы так или иначе завязаны на пропитании семьи, где она выступает, из-за отсутствия реальной матери, за кормилицу. Пабст невольно повторяет и развивает сцену из фильма Карла

Грюне «Улица» (1923), когда хозяйка дома ставит перед домочадцами супницу с ужином. Только у Грюне на улицу сбегает муж в поисках приключений, а у Пабста «мать» Грета вынуждена выйти на панель в поисках заработка. В случае с этой героиней уместно говорить про вопиющий реализм, подпортивший прокатную судьбу фильма, тяжелую экономическую ситуацию в стране, когда приличная женщина поставлена перед крайне тяжелым морально-нравственным выбором. Существовая в образной системе фильмов о «новых женщинах», Пабсту удается спасти честь Греты от поругания – она то сбегает от клиента, то отбивает в нем чувственный аппетит своим унынием и «домашним» флером: «Я заказал у вас милую подружку, а вы подсунили мне такое! Благодарю покорно. С душевными проблемами мне хватает забот и дома!». Став проституткой лишь наполовину, Грета счастливо возвращается в лоно семьи благодаря вмешательству американского солдата из общества Красного креста, готового составить счастье этой красавицы, и отца, осознавшего последствия своих неудачных инвестиций. Патриархальная модель австро-немецкого общества в этом фильме получает хеппи-энд и триумф.

Регина (Агнесса Эстерхази), дочка богатого дельца, которой также увлекается Эгон Штирнер, на первый взгляд, дублирует образ Марии. Она не торгует, конечно, собой, но чувствует свое превосходство над мужчиной благодаря финансовому благосостоянию своей семьи. Она смеется над признанием Эгона в «безумной любви», подозревая его в меркантильности, и говорит: чтобы добиться ее взаимности, ему надо разбогатеть. Этим она толкает его на преступление! Но по мере развития сюжета с Регины спадает маска наносной эмансипации: она «исправляется», уйдя от богатых и бесчестных родителей, признается в любви Эгону, верит в его невиновность и готова разделить с ним жизнь, полную житейских невзгод. Снова патриархальная модель общества торжествует – женщина соглашается с ролью вedomой, подчиняясь мужчине.

Эльза – самая бескомпромиссная из представленных героинь и наиболее погруженная в послевоенные реалии. Через репрезентацию именно этого образа режиссер вскрывает истоки женской активности в обществе, беспощадной в своем праведном гневе, неуправляемой феминной энергии. Тем самым фактически он признает бессилие и обреченность маскулинного мира вперед лицом нужды и бесправия, загоняющих человека в угол. Метафорой послевоенной жизни, обнажившей внутренние связи между экономическим упадком мещанского общества и крушением его морального облика и нравственных ценностей, становится Малахитовая улица, где институтом власти (или тирании) представлена лавочка мясника (Вернер Краус), а единственным действующим «производством» оказывается бордель госпожи Гряйфер, существующий под вывеской «ателье». Женщина в такой ситуации становится разменной монетой и куском мяса в системе существующих товарно-денежных отношений. Причем, что любопытно, менталитет женщины из патриархальной системы, но с активной жизненной позицией демонстрирует устойчивую двойственность: с одной стороны, осуждает, а с другой, признает неизбежность этой меры. Эльза оказывается в очереди в лавочку к мяснику по той же причине, что и все, – голод. Она так же, как и все, видит, что мясник, разгоня толпу бедняков, находит кусок вожделенного мяса для двух разбитных девок, которые готовы расплатиться с ним своим телом. Но если толпа бедняков осуждает – нет, не поведение героя Крауса, а девушек, – то Эльза берет этот прием добычи пропитания на вооружение и решительно идет в лавочку. Только в первый раз, обслужив мясника и получив заветную вырезку, она по инерции возвращается к безвольному мужу, а во второй – это униженное состояние уже пробуждает в ней неуправляемую ярость. На отказ продать мясо для ее грудного ребенка она, разъяренная, врывается в лавочку и убивает мясника «его же тесаком».

Экономическая ситуация в стране вынуждает женщину занимать более активное положение, и это порождает чудовищ – «новых женщин», которые своим отказом существовать в рамках заданных морально-нравственных координат подрывают устой

консервативного общества. Поступок Эльзы словно сдергивает с безмолвного народа оковы, и уже бушующая толпа громит и бордель, и лавку мясника. Эльза кончает жизнь самоубийством, словно беря на себя все грехи традиционного жизненного уклада, подавляющего женщину, лишаящего ее самоценности, очищая мир и от тирана мясника, и от своего безвольного мужа, умирающего вместе с ней в огне. Но что важно, после себя она оставляет ребенка, которого они вместе с мужем передают в руки толпы перед смертью, как бы знаменуя рождение на руинах старого мира «нового человека», способного на активные действия. Если Мария предстает перед зрителем как идеологический выразитель концепции «новой женщины» в кинематографе, апеллирующей к образу Лулу, то Эльза становится проводником этих теоретических импульсов в жизнь на практике.

Подводя итоги данного исследования, можно с уверенностью подтвердить, выдвинутый в начале статьи тезис о том, что подобные экранные героини становятся выразительницами эпохи. На примере четырех женщин (Греты Румфорт, Марии Лехнер, Регины и Эльзы) Г.В. Пабст говорит не просто о типологии различных современных женских образов, но о трансформации женской гендерной модели в европейском обществе рубежа веков от патриархальной к феминистской как маркере глубинных социокультурных перемен в обществе.

Литература

1. *Придорогина Е.А.* Гендерная проблематика в драматургии Ф. Ведекинда: дис. ... канд. филол. наук. Санкт-Петербургский государственный университет. СПб., 2016. 270 с.
2. *Кракауэр З.* Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М., 1977. 320 с.
3. *Смагина С.А.* Влияние произведений Ф. Ведекинда на немецкий кинематограф начала XX века // Вестник ВГИК. № 4 (38). С. 92-99.

References

1. *Pridorogina E.A.* Gender issues in the dramaturgy of F. Wedekind: diss. ... cand. of philology. Saint Petersburg, 2016. 270 p.
2. *Krakauer Z.* Psihologicheskaya istoriya nemetskogo kino. Ot Kaligari do Gitlera [Psychological history of the German cinema. From Caligari to Hitler]. Moscow, 1977. 320 p.
3. *Smagina S.A.* Vliyanie proizvedeniy F. Vedekinda na nemetskiy kinematograf nachala XX veka [Influence of F. Wedekind's works on the German cinema of the early XX century] // Vestnik VGIK. № 4 (38). P. 92-99.

УДК 782

Т.Ф. ШАК, В.А. ЗАМИХОВСКАЯ

СОТВОРЧЕСТВО РЕЖИССЕРА И КОМПОЗИТОРА В АСПЕКТЕ СТИЛЯ КИНОМУЗЫКИ

Шак Татьяна Федоровна, доктор искусствоведения, профессор, завкафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), shaktat@yandex.ru

Замиховская Виктория Александровна, магистрант Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), viktoria-110692@mail.ru

Аннотация. В статье на материале анализа фильмов режиссера Н. Михалкова с музыкой Э. Артемьева поднимается вопрос о стилевых аспектах музыки кино, реализуемых через сотворчество режиссера и композитора.

Ключевые слова: музыка кино, тандем, режиссер, кинокомпозитор, периоды творчества, Н. Михалков, Э. Артемьев.