



Deus ex machina как способ построения хеппи-энда в кинематографе

В.А. Шевцов

В статье рассматривается особый тип хеппи-энда, когда финальное благополучие оказывается своего рода сюрпризом, «подарком судьбы», получаемым независимо от совершенных протагонистом усилий. Такой тип финала отклоняется от логики «классического кинонарратива» и сближается с драматургическим приемом deus ex machina. Показано, что обращение к этому приему выглядит оправданно, если в персонажной системе фильма присутствует антропоморфный представитель дарующих героям счастье «высших сил».

хеппи-энд,
драматургия кино,
deus ex machina,
протагонист, Виго,
Капра, Дanelия

¹ Разлогов К.Э. От катарсиса к хеппи-энду: метаморфозы античности в массовой культуре // Катарсис: метаморфозы трагического сознания. СПб.: Алетея, 2007. С. 29.

² MacDowell J. Happy Endings in Hollywood Cinema. Cliché, Convention and the Final Couple. Edinburgh University Press, 2013.

Существует одно обстоятельство, которое дезориентирует не столько непосредственных участников кинопроцесса (сценаристов, режиссеров, продюсеров), но и теоретиков кино, а именно — заведомая убежденность в том, что хеппи-энд по своей природе является всего лишь клише, использование которого исключает возможность оригинального авторского высказывания. Следствием такого подхода со стороны деятелей киноиндустрии часто становится однообразие штампуемых ими хеппи-эндов, а со стороны критиков и киноведов — тот факт, что употреблению этого выражения обычно сопутствует плохо скрытое пренебрежение. Например, хеппи-энд связывается с «компенсаторно-развлекательным началом»¹ и т. п.

Не удивительно, что в отечественной киноведческой литературе хеппи-эндам не посвящено ни одного специального исследования. Но и за рубежом они стали предметом особого внимания совсем недавно: в 2009 году в Университете Кан Нижняя Нормандия (Франция) была проведена международная конференция, посвященная «счастливым концовкам» в литературе и кинематографе, а четыре года спустя в Эдинбурге была опубликована монография Джеймса Макдауэлла — «Хеппи-энды в голливудском кино. Клише, конвенция и финальная пара»².

³ Bordwell D., Thompson K. Film Art. An Introduction. 8th Edition. New York: McGraw Hill, 2008. P. 95.

Отдельный интерес представляют фильмы, в которых способ соединения влюбленной пары отклоняется от логики «классического кинонарратива». Последнее понятие требует уточнения. Согласно Дэвиду Бордуэллу и Кристин Томпсон, базовые установки «классического кинонарратива» выглядят следующим образом: «Часто важной характеристикой, которая позволяет нарративу двигаться вперед, является желание. Герой чего-то хочет. Желание формирует цель, и нарратив развивается главным образом по пути достижения этой цели»³.

Хеппи-энд, таким образом, является наградой, которую главный герой добывает собственными усилиями. Если сюжет фильма строится вокруг любовной интриги, итоговым событием становится создание или воссоединение пары. Этому событию (в случае, когда протагонистом является мужчина) предшествует ряд активных действий: герой должен покорить девушку, добиться ее расположения, превзойти или устранить соперника, вернуть потерянную возлюбленную, убедить начать отношения заново и т. п. Часто внешний сюжет сопровождается внутренним: чтобы прийти к хеппи-энду в объятиях любимой, герой преодолевает собственный эгоизм, становится лучше, добрее, сильнее; другими словами, обретает свое «истинное Я».

Однако совершенно особый случай представляют те варианты развития сюжета, когда хеппи-энд оказывается своего рода сюрпризом, «подарком судьбы», получаемым в значительной степени независимо от совершенных героем усилий. Наша гипотеза состоит в следующем: чтобы такой хеппи-энд не казался неоправданным, в персонажной системе фильма должен присутствовать антропоморфный представитель, дарующий героям счастье «сил судьбы». Как правило, эта его функция в сюжете зашифрована, но интуитивно улавливается зрителем.

«Аталанта»: «сострадательный помощник» как орудие высшего гнозиса

Обратимся к «Аталанте» (L'Atalante, 1934) Жана Виго по сценарию Жана Гине, Альбера Риеры и Жана Виго — картине, которая снискала репутацию шедевра поэтического реализма благодаря своему изобразительному ряду. Драматургическую же составляющую фильма принято оценивать не столь высоко. Действительно, герои — молодые супруги Жан (Жан Дасте) и Жюльетта (Дита Парло), которые проводят свой медовый месяц на грузовой барже, — больше похожи на аллегорические фигуры, чем на живых людей. Автор дает понять, что перед нами — молодежные «вообще», архетипические молодожены; у них нет истории, а



«Аталанта». Папаша Жюль чудесным образом находит Жюльетту в музыкальном магазине...

психологические характеристики выглядят предельно обобщенно. Нам известно одно: герои любят друг друга, причем связывающая их любовь имеет метафизическую природу.

Мотив трансцендентной связи супругов впервые вводится задолго до того, как происходит решающий перелом фабулы — разлучение супругов. Напомним ход событий: Жюльетта ночью, тайне от мужа, сбегает с баржи,

чтобы прогуляться по Парижу; однако Жан замечает ее отсутствие и в порыве гнева отчаливает, тем самым обрубая всякую возможность связи с женой, ведь их общий дом — «Аталанта», больше им встретиться негде. Вскоре герой впадает в депрессию. Он понимает, что совершил роковую ошибку, и в момент наивысшего отчаяния прыгает в реку, пытаясь покончить с собой. Однако в водах Сены ему является образ Жюльетты в подвенечном платье — видение становится свидетельством того, что героев действительно связывает таинственная надличностная сила.

В этот момент в фильме возникает момент динамического хаоса, структура которого исследована Н.Е. Мариевской⁴. Будущее предстает как набор равновероятных альтернатив: отправится ли Жан на поиски жены? приложит ли Жюльетта какие-либо усилия, чтобы найти мужа? Однако ничего подобного в «Аталанте» не произойдет — в ситуации кризиса герои бездействуют, отклоняясь от логики «классического кинонарратива». Зато за дело берется папаша Жюль (Мишель Симон) — старый морской волк. Именно он чудесным образом находит Жюльетту и возвращает ее Жану, после чего супруги, не обменявшись ни словом, бросаются друг другу в объятия. Хеппи-энд.

Воссоединяя влюбленных, папаша Жюль, по существу, выполняет функцию «сострадательного помощника». По мнению Уильяма Индика, решение использовать данную фигуру свидетельствует о недостатке драматургического мастерства: «Когда дальнейшее развитие сюжета перепоручается третьему лицу, посреднику, главные герои по сути уходят со сцены как раз в тот момент, когда должны проявить наибольшую активность»⁵. Обратим, однако, внимание на одно обстоятельство: сам Индик связывает образ «сострадательного помощника» с

⁴ Мариевская Н.Е. Сценарий фильма как модель динамического процесса // Вестник ВГИК. 2014. № 20. С. 22–34.

⁵ Индик У. Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете. М.: Альпина нон-фикшн, 2014. С. 145.



... и взваливает ее на плечо, чтобы привести к Жану

точник беспорядка, носитель «низового» комизма; сами герои называют его то «дикарем», то «старым козлом». Однако известно, что природа трикстера двойственна. В разных мифологических традициях он предстает как возмутитель спокойствия, одновременно являясь культурным героем — подателем благ и создателем порядка.

Напомним: вмешательство богов в ход событий в греческой трагедии связано с особым статусом «смертных» персонажей. Они не являются в полной мере индивидуальностями в новоявном смысле этого слова: их судьба вершится в напряжении между волей богов и их собственными страстями. И когда Жан и Жюльетта — влюбленные «вообще» — по нелепости, из глупого самоволия заводят свои отношения в тупик, они тем самым отклоняются от метафизического предначертания. Вот почему папаша Жюль, «святая простота», берет на себя миссию воссоединения молодоженов, выступая в качестве посланника высшего гнозиса. Не будет преувеличением сказать, что в раз-

«Аталанта». Жан и Жюльетта встречаются после расставания



фигурой *deus ex machina* — бога, который вторгается в действие, чтобы восстановить порядок, и тем самым приводит драму к завершению.

Конечно, папаша Жюль не вторгается в нарратив извне, как Аполлон или Афина. Зрителю он представлен с первых кадров, но его место в сюжете — особое. В образе папаша Жюля обращают на себя внимание черты трикстера: он — маргинал, исто-

точник беспорядка, носитель «низового» комизма; сами герои называют его то «дикарем», то «старым козлом». Однако известно, что природа трикстера двойственна. В разных мифологических традициях он предстает как возмутитель спокойствия, одновременно являясь культурным героем — подателем благ и создателем порядка.

Напомним: вмешательство богов в ход событий в греческой трагедии связано с особым статусом «смертных» персонажей. Они не являются в полной мере индивидуальностями в новоявном смысле этого слова: их судьба вершится в напряжении между волей богов и их собственными страстями. И когда Жан и Жюльетта — влюбленные «вообще» — по нелепости, из глупого самоволия заводят свои отношения в тупик, они тем самым отклоняются от метафизического предначертания. Вот почему папаша Жюль, «святая простота», берет на себя миссию воссоединения молодоженов, выступая в качестве посланника высшего гнозиса. Не будет преувеличением сказать, что в раз-

вязке «Аталанты» фактически торжествуют не молодые супруги, а связывающая их надличностная сила. И неслучайно финальным планом фильма становятся не целующиеся влюбленные, а снятая в движении с верхнего ракурса река, по которой проплывает баржа. Взгляд сверху недвусмысленно намекает на то, что за судьбами героев некто продолжает присматривать.

«С собой не унесешь»: бог как метанарративная инстанция

Несколько иначе строится хеппи-энд в эксцентрической комедии Фрэнка Капры «С собой не унесешь» (*You Can't Take It With You*, 1938) по сценарию Роберта Рискина, адаптировавшего для экрана пьесу Джорджа Кауфмана и Мосса Харта. Прежде всего, в фильме параллельно развиваются две взаимосвязанные сюжетные линии: история нравственного перерождения миллионера-банкира Энтони П. Кирби (Эдвард Арнольд) и роман его сына Тони (Джеймс Стюарт) с Эллис Сикамор (Джин Артур). Дедушка Эллис, Мартин Вандерхоф (Лайонел Берримор) — гедонист и бесребреник, обожаемый простыми жителями Нью-Йорка. Именно он помогает Энтони П. Кирби исправиться, дав ему понять, что он живет ложными целями. В итоге тот присоединяется к возглавляемой стариком Вандерхофом коммуне, прибежищу чудаков и маргиналов. Но пока этого не случилось, наметившийся роман Эллис и Тони терпит крах — Эллис отказывает жениху и покидает Нью-Йорк, так как не желает быть невесткой сноба и беспринципного дельца.

Итак, основания для разрыва помолвки находятся не в плоскости отношений двух влюбленных, а за его пределами. Ничто в поведении Тони не указывает на его предрасположенность к классовому чванству, а свою репутацию в глазах возлюбленной он теряет исключительно благодаря действиям своего папаша. Этот, не вполне традиционный для романтической комедии, мотивационный ход оказывается решающим для конструирования финала: исправление отца жениха является условием для соединения влюбленных.

Посмотрим, как строятся финальные сцены фильма. Тони приходит к Мартину Вандерхофу и просит его открыть местонахождение сбежавшей невесты: «Я люблю Эллис. И она меня любит». На что Вандерхоф отвечает: «Вы меня убедили, молодой человек. Но вы ведь не на мне женитесь. В конце концов, Эллис — ваша девушка». Фактически происходит следующее: «мудрый наставник» отсылает героя к логике «классического кинонарратива», протагонистом которого тот и должен стать. В заданной Вандерхофом системе координат предполагается примерно такой ход дальнейших событий: Тони с трудом разыскивает Эллис и убеждает ее, что она не должна жертвовать счастьем, а та, в конце концов преодолев узость собственного мышления, принимает Тони в свои объятия.

Однако тут же в доме дедушки неожиданно появляется сама Эллис — намеченное продолжение сюжета схлопывается. Впрочем, диалога между ней и Тони не получается: девушка продол-



«С собой не унесешь». В объятиях Тони Кирби Эллис смотрит не на него, а на его отца. Энтони П. Кирби исправился, теперь влюбленные могут быть вместе. Справа в кадре — Мартин Вандерхоф, инициатор исправления

жает бросать в лицо молодому человеку обвинения и запирается в комнате. Удастся ли герою уговорить свою возлюбленную хотя бы выслушать его? Нет, не удастся. Конфликт будет разрешен иначе, ведь именно к этому моменту отец Тони, Энтони П. Кирби, прозревает. Поняв, что погоня за богатством не принесла ему счастья и отдалила от сына, он приходит к Вандерхофу и словно нехотя соглашается сыграть с ним дуэтом на губной гармошке — так происходит символическое приобщение старшего Кирби к анархическим ценностям Вандерхофа, его друзей и родственников.

Подчеркнем: примирение Эллис и Тони, как и примирение Жана и Жюльетты из «Аталанты», происходит независимо от их личных усилий. Пять минут назад Эллис даже слышать не желала своего жениха, а теперь кидается ему в объятия. Но ведь Тони за эти пять минут не сделал ничего, что могло бы растопить лед ее презрения. Более того, Эллис не получила новой информации, которая заставила бы ее переоценить его личность.

Случилось другое: явившись в доме Вандерхофа подобно *deus ex machina* и продемонстрировав произошедшую с ним трансформацию, старший Кирби фактически благословил Эллис на брак со своим сыном. Воссоединение влюбленных, как и в «Аталанте», происходит у Фрэнка Капры благодаря высшей — в данном случае, если воспользоваться психоаналитическим жаргоном, — «отцовской» легитимации. Однако отметим, что подлинный источник преобразования Энтони П. Кирби — это старик Вандерхоф; он-то и исполняет в сюжете функцию «божественного посланника», разрубающего узлы и в конечном счете соединяющего Тони и Эллис.

Мотив «божественной заботы» о героях звучит уже в первых сценах фильма. В разговоре с банковским служащим Поппинсом, уставшим от скучной работы, Вандерхоф предлагает ему бросить службу и присоединиться к коммуне. «Но кто же о вас заботится?» — спрашивает ошеломленный Поппинс. «Тот же, кто заботится о лилиях в поле», — отвечает Вандерхоф. Таким образом, «Бог» фильма помогает тем, кто ему симпатичен, а главным героям он может даже подарить счастливый финал, в нужный момент выпустив на арену действия своего представителя. Как

и папаша Жюль, Вандерхоф оказывается орудием метанарративного («небесного») творца. Однако способ его действий меняется. Если в «Аталанте» «божественный посланник» напрямую сводил разлученных влюбленных, то в фильме Капры он прибегает к более изощренной технике: устраняет препятствие к их соединению, заставляя измениться третью сторону конфликта — отца жениха.

«Афоня»: трансформация сюжета об ангеле и грешнике

Рассмотрим третий случай — когда «божественный посланник» является одной из сторон финальной пары, а условием для хеппи-энда становится изменение взгляда героя, его точки зрения. Речь о фильме Георгия Данелия «Афоня» (1975) по сценарию Александра Бородинского, финал которого в свое время был неоднозначно воспринят критиками. Режиссер вспоминает: «Умные люди написали в рецензиях, что фильм мог бы быть не таким примитивным, если бы не финал. Появление Кати на летном поле — банальный хеппи-энд...»⁶.

Напомним, как заканчивается картина: сантехник Афанасий Борщов (Леонид Куравлев), переживая кризис самоидентификации, едет в деревню, однако сталкивается там с еще большим опустошением и в конце концов оказывается на заштатном провинциальном аэродроме. Ему все равно, куда лететь: жизнь потеряла смысл. Единственная надежда на будущее — это влюбленная в него медсестра Катя Снегирева (Евгения Симонова). Афанасий знает, что она ждет его звонка, однако ему не удается до нее дозвониться; судя по всему, он опоздал, и Катя приняла предложение о работе в Африке. И в тот момент, когда герой находится на краю отчаяния, его окликает Катя. Наезд на лицо Афанасия, который не верит собственному счастью, сопровож-

дается зрительским вздохом облегчения, а неожиданное появление Кати напоминает сошествие *deus ex machina*.

Думается, «умных людей» смутила вовсе не «банальность», а как раз напротив, нестандартность этого хеппи-энда, которая заключается в смелом отказе давать реалистично-бытовую мотивировку для появления Кати. Однако и в первоначальном литературном, и в окончательном



«Афоня». Афанасий оборачивается, услышав голос Кати

⁷ Макки Р. История на миллион долларов. Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. 3-е изд. М.: Альпина нон-фикшн, 2011. С. 90.

режиссерском сценарии финал выглядел иначе: фильм должен был закончиться на печальной ноте. По воспоминаниям Георгия Данелия, решение снять именно такую концовку было спонтанно-интуитивным. И, как мы полагаем, абсолютно оправданным. Чтобы прояснить смысл финала «Афони», нужно четко понимать, что он, строго говоря, не является завершением любовной истории. Жанр фильма — не мелодрама, тем более не романтическая комедия. Перед нами драма личного кризиса; с известной степенью условности жанр фильма можно отнести к «сюжету искупления вины» по классификации Роберта Макки⁷. Соответственно, и хеппи-энд является здесь воссоединением любящей пары лишь на самом поверхностном уровне. По сути же итогом фильма становится прозрение героя, его прорыв от ложного самосознания к истинному. В исходном пункте Афанасий полностью доволен собой, хотя позволяет себе неблагоприятные поступки: «Я хороший, но веду себя плохо». Ближе к финалу самооценка полярным образом меняется: «Я плохой, но отныне буду вести себя хорошо». Именно в этой точке предлагалось остановиться в сценарии, но режиссер справедливо ощущал здесь нехватку финального синтеза — примирения героя с собой на новом уровне.

Появление Кати на аэродроме знаменует собой окончательное возвращение Афанасия к «истинному себе»; оно является необходимым звеном в становлении «сюжета искупления», подтверждением того, что искупление действительно состоялось. В финальных кадрах герой обретает готовность к перерождению, потому что убеждается: он не так плох, если душевно чистая девушка любит его настолько, что способна бросить все и отыскать его на краю земли.

Впрочем, только ли в этом дело? О любви ли идет речь? Точнее говоря, какова природа этой любви? Отсутствие финальных объятий — очень важный сигнал. С первого появления Кати на экране явно читается, что она испытывает к Афанасию платонический интерес: наивная и доверчивая девушка предлагает герою, скорее, дружбу и моральную поддержку. Катя хочет довести Афанасия до знания о том, что он лучше, чем кажется, —

⁶ Данелия Г. Тостуемый пьет до дна. Вторая серия // Дружба народов. 2005, № 8. С. 58.

«Афоня». Катя появляется на провинциальном аэродроме, как «бог из машины». Отсутствие финальных объятий — важный сигнал



но стать лучше фактически, актуализовать заложенную в нем потенцию он может, лишь приняв ее дружбу-любовь. Однако герой долгое время оказывается не готов к восприятию новой, «высшей» правды о себе. По сути, в «Афоне» мы сталкиваемся с сюжетом об ангеле-хранителе, которого отталкивает грешник; и «неотмирность» Кати дополнительно работает на такую трактовку.

Герой должен спуститься в бездну отчаяния, чтобы принять помощь ангела-хранителя — разглядеть свое спасение в Кате. Это и случается в финале, почти чудесном, почти сказочном. Представляя Катю в качестве божественного делегата, Дanelия освобождает себя от необходимости специально готовить зрителя к ее появлению: скажем, объяснять, каким (в любом случае маловероятным) способом она нашла Афанасия. Героиня и должна была появиться «ниоткуда», как «бог из машины» (и показательно, что это происходит именно на аэродроме — месте связи земли и неба), а герой — наконец-то ощутить ее появление как важное событие в своей жизни.

Итак, мы убедились: чтобы обращение к дискредитированному драматургическому приему *deus ex machina* казалось современному зрителю оправданным, в структуре фильма тем или иным способом должны быть представлены дарующие счастье «высшие силы». Они могут либо напрямую ассоциироваться со сверхъестественными сущностями («бог», «ангел»), либо соотноситься с ними косвенным образом — как внеположная имманентному миру персонажей метанарративная инстанция.

В случае же, когда трансцендентное измерение в фильме отсутствует, попытка немотивированно одарить героя счастливым финалом будет восприниматься как явная натяжка. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Дanelия Г. Тостуемый пьет до дна. Вторая серия // Дружба народов. — 2005, № 8. С. 9–69.
2. Индик У. Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете. — М.: Альпина нон-фикшн, 2014. — 348 с.
3. Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. — 3-е изд. — М.: Альпина нон-фикшн, 2011. — 456 с.
4. Мариевская Н.Е. Сценарий фильма как модель динамического процесса // Вестник ВГИК. — 2014, № 20. — С. 22–34.
5. Разлогов К.Э. От катарсиса к хетти-энду: метаморфозы античности в массовой культуре // Катарсис: метаморфозы трагического сознания. — СПб.: Алетейя, 2007. — 384 с., [8] с.: ил. — С. 28–32.

6. Bordwell D., Thompson K. *Film Art. An Introduction. 8th Edition.* — New York: McGraw Hill, 2008. — 506 p.
7. MacDowell J. *Happy Endings in Hollywood Cinema: Cliché, Convention and the Final Couple.* — Edinburgh University Press, 2013. — 218 p.

REFERENCES

1. Daneliya G. *Tostuemyj pjet do dna. Vtoraya seriya [The person who is toasted drinks to the dregs. Second series]* // *Druzhiba narodov.* — 2005, № 8. — P. 9–69.
2. Indick W. *Psikhologiya dlya scenaristov. Postroenie konflikta v syuzhete [Psychology for screenwriters. Building conflict in your script].* — М.: Aljпина non-fiction, 2014. — 348 p.
3. McKee R. *Istoriya na million dollarov. Master-klass dlya scenaristov, pisateley i ne toljko [Story. Substance, structure, style, and the principles of screenwriting]. 3th Edition.* — М.: Aljпина non-fikshn, 2011. — 456 p.
4. Marievskaya N.E. *Scenariyj filjma kak modelj dinamicheskogo processa [The film's script as a model of the dynamic process]* // *Vestnik VGIK.* — 2014, № 20. — P. 22–34.
5. Razlogov K.E. *Ot catharsisa k happy-endu: metamorfozy antichnosti v massovoy kuljture [From catharsis to a happy ending: metamorphosis of antiquity in popular culture]* // *Catharsis: metamorfozy tragicheskogo soznaniya [Catharsis: metamorphosis of tragic consciousness].* — SPb.: Aleteyjya, 2007. — 384 p., [8] p.: il. — P. 28–32.
6. Bordwell D., Thompson K. *Film Art.: An Introduction. 8th Edition.* — New York: McGraw Hill, 2008. — 506 p.
7. MacDowell J. *Happy Endings in Hollywood Cinema: Cliché, Convention and the Final Couple.* — Edinburgh University Press, 2013. — 218 p.

“Deus ex Machina” as a Method of Constructing a Happy End in Film Art

Vasily Shevtsov

Postgraduate, VGIK

UDC 778.5.04.072:8.01-2

ABSTRACT: Happy end in movies has only recently begun to attract attention of scholars. This article is one of the first approaches to the analysis of this fundamental element of the dramatic structure of the film.

The article deals with a special type of a happy end when the final well-being is a kind of a surprise or ‘godsend’ provided not by the protagonist’s efforts. This type of ending deviates from the logic of the ‘classical film narrative’ which is based on the desire of the protagonist, of his setting goal and his moving to achieve this goal. In the case that we examine, a happy end is much closer to the dramaturgical technique of ‘deus ex machina’, which was used in ancient Greek tragedy and is now considered to be a vestige of an archaic tradition.

The author assumes, that an appeal to this technique, however, seems satisfying to the viewers in case if in the system of characters an anthropomorphic representative of some higher power that bestows happiness to the heroes is present. This anthropomorphic representative can be either directly associated with supernatural beings (‘god’, ‘angel’), or relate to them indirectly – as a hyper- or metanarrational instance which is transcendental to the world of the film’s characters.

The article includes three case studies of films in which the final reunion of couples in love happens miraculously, without any effort on the part of the protagonist: *L’Atalante* by Jean Vigo (1934), *You Can’t Take It With You* by Frank Capra (1938) and *Afonya* by Georgiy Daneliya (1975). It is shown that a happy ending in all three cases is created due to the intervention of the characters, which are the instruments of the higher power. These characters can either directly reduce separated lovers (as in *L’Atalante*), or remove an obstacle to their connection, forcing the third party of the conflict to change (as in *You Can’t Take It With You*), or they are themselves one of the parties of the final pair, and then the reason for happy ending is the change of the protagonist’s point of view (as in the *Afonya*).

KEY WORDS: happy ending, screenwriting, deus ex machina, protagonist, Vigo, Capra, Daneliya



Эволюция мифологического нарратива в картинах Сергея Бодрова-старшего

Г.И. Курдяев

В статье анализируется творческий путь Сергея Бодрова-старшего в контексте выхода на большой экран фэнтези-блокбастера «Седьмой сын», снятого им в США, обосновывается причина органической адаптации творческого кредо российского кинорежиссера в зарубежном кинематографе.

АННОТАЦИЯ УДК 778.5 с/р (092) «Бодров С-ст.»

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

мифологизация, дестеттизация, Сергей Бодров, перестройка, застой

¹ Здесь и далее вся информация по бюджетам картин основана на материалах портала www.kinopoisk.ru — Прим. авт.

² Кагарлицкая А.В. Особая зона // Советский экран. 1989, № 10. С. 10.

В январе 2015 года состоялась мировая премьера американской кинокартины «Седьмой сын», снятой в жанре «эпическое фэнтези» Сергеем Бодровым-старшим. Событие это знаковое для отечественной кинорежиссуры. Бюджет фильма в 100 млн долларов — до этого выходям из России в американской киноиндустрии не доверяли. Предыдущий рекорд в финансировании был поставлен Тимуром Бекмамбетовым картиной «Особо опасен» (2008), ее бюджет составил 75 млн долларов¹. Участие отечественных кинорежиссеров в создании кинопродукции для зарубежного проката означает, что советской и постсоветской киношколам окончательно доверили игру в американском пространстве высокобюджетного «жанрового фильма».

При этом еще в конце 1980-х — начале 1990-х годов, в громкий и неоднозначный период так называемого «перестроечного кино», задолго до первых опытов работы Бодрова в США, многие отечественные кинокритики отмечали беспрецедентную «жанровость» его режиссерского почерка. Об этом немало писали периодические издания того времени. Приведем лишь два примера, характеризующих данный факт. Из аннотации к фильму «СЭР» (1989): «Кажется, в нашем советском кино появился первый американский фильм»². Из аннотаций к картине «Катала» (1989): «Из мелодраматической истории по мотивам перипетий “теневого” картежной среды, описываемой в фильме “Катала”, вполне можно вычлениить почти настоящий американский фильм, в котором постановщик проявил определенную