



УДК 791.622:7.071.1

ORCID ID : 0000-0003-1879-2993

Зуев С. П.Сумской государственной педагогический университет
имени А. С. Макаренко**Кинематографический образ наивного художника**

АННОТАЦИЯ

Зуев С. П. Кинематографический образ наивного художника ■ В статье анализируется фильм В. Прохорова «Серафим Полубес и другие жители Земли» (1983). Особенности кинематографического образа наивного художника раскрываются через интертекстуальные связи, обнаруживающие определённое сходство персонажей фильма с оперными персонажами. Отмечено, что общим пластом взаимодействующих элементов кинематографического текста выступает фаустианская модель, реализованная в трёх цитируемых в фильме операх («Пертская красавица» Ж. Бизе, «Фауст» Ш. Гуно, «Риголетто» Дж. Верди). Особенности функционирования наивного искусства в культуре XX века определены с учётом его взаимоотношений с профессиональным искусством, неофициальным искусством, детским творчеством, а также в контексте проблемы личности художника и смысловой оппозиции «подлинное-фальшивое».

■ **Ключевые слова:** наив, опера, кино, интертекстуальность, фаустианская модель.

АНОТАЦІЯ

Зуев С. П. Кінематографічний образ наївного художника ■ В статті аналізується фільм В. Прохорова «Серафим Полубес и другие жители Земли» (1983). Особливості кінематографічного образу наївного художника розкриваються через інтертекстуальні зв'язки, що виявляють певну подібність персонажів фільму до оперних персонажів. Відзначено, що спільним шаром взаємопов'язаних елементів кінематографічного тексту виступає фаустианська модель, реалізована в трьох процитованих у фільмі операх («Пертська красуня» Ж. Бізе, «Фауст» Ш. Гуно, «Ріголетто» Дж. Верді). Особливості функціонування наївного мистецтва в культурі XX століття визначаються



з урахуванням його взаємовідносин з професійним мистецтвом, неофіційним мистецтвом, дитячою творчістю, а також у контексті проблеми особистості художника та смислової опозиції «справжнє-фальшиве».

■ **Ключові слова:** наїв, опера, кіно, інтертекстуальність, фаустіанська модель.

ABSTRACT

Zuiev Serhiy ■ Cinematographic image of a naive painter

Background. The naive art is one of the most actual problems of modern humanitarian knowledge. The high degree of marginality, caused by the intermediate position between folklore and professional art, complicates the analysis of the primitive and at the same time makes it attractive to the researcher. The features of the functioning of naive art in the culture of the twentieth century are defined through its relationship with professional art, unofficial art, children's creativity, the problem of the artist's personality and the semantic opposition "genuine-false". The subjects of the study are stylistic and technological features of naive art, as well as the figure of a naive artist.

The aim of the article is to analyze the film by V. Prokhorov "Seraphim Polubes and other inhabitants of the Earth" (1983), which draws the collective image of a naive artist. This portrait embodies the basic myths associated with the idea of a naive artist.

Results of the research. The features of the cinematic image of a naive painter are disclosed in this film through the intertextual links, which are revealing a similarity between the characters of the film and some opera personages. The intertextual links establish through the operatic citations that are an important part of the film. The overall sense layer links the elements of cinematic text, and the same model is realized in the three operas cited in the film ("Perth's Beauty" by G. Bizet, "Faust" by Ch. Gounod, "Rigoletto" by G. Verdi). It is the Faustian model with the elements of Don Juan image. The operas cited in the film can be combined into an interactive triad, the elements of which can be projected onto the film characters.

The Faustian theme in the film manifests itself in the main character Nikita Zavyalov, when he suddenly was realized that he yet did not lived, did not suffering, and that he exchanged for a comfort life his artistic nature. All his goals turned out to be pseudo-goals, leading him to spiritual emptiness. At the same



time, the main hero of the film (the actor – R. Nakhapetov) absorbed the features of the Duke from Verdi's "Rigoletto". Firstly, this is the high status, which inevitably assigned to a "guest from Moscow" in Soviet province. In the "image of the Duke" Nikita also for the first time tries to speak with a main female personage – Dasha – on the dance floor.

The strong-willed qualities of Dasha and her active life position allow us to consider it through the prism of the image of Carmen. As a result of this refraction, an image appears in which some features of Carmen are inverted.

The other from the main characters of the film, the provincial painter Seraphim Polubes, in the context of the Faustian model assumes the functions of Mephistopheles, who opens the veil for Nikita-Faust to another life, gives him the opportunity to start all over again. Using the charactonym, direct name, the authors of the film enclose to the image of this painter-amateur the clear sign of belonging to the world of the Divine (Seraphim) and demonic – Polubes (Half-daemon).

The symbolism of fiery element also connects the Seraphim-stovemaker with Mephistopheles and the blacksmith Henry Smith from G. Bizet's opera. On another note, the high skill of an operatic artisan can be regarded as a talent of the artist-amateur. In such a manner, naive art acquires the symbolic meaning of a flame – a passion that inflames and cleanses at the same time.

The elements of the Faustian model also one can be traced in the features of shaping Dasha's environment. To enhance the alienness of the main hero to the world of his favored one, real or possible rivals appear in her circumference, as well as secondary characters with a similar function.

The crisis experienced by the Faustian type hero brings the renewal of all life forces, the birth of new goals, which symbolically corresponds to the second youth. The key dramatic decision is the introduction along with the participants of the "dialogue" (Nikita Zavyalov and Serafim Polubes) the character of Dasha, to whom Nikita has a strong feeling. The insight that comes to Nikita due to his acquaintance with Seraphim and his painting awakens in him the ability to love and do acts.

Arrived to the province Nikita put oneself into a completely different life space, where time flows according to its own laws. This space largely determines a face of naive artist, and it is difficult to dissociate the artist from this space. The relationships between professional and naive art, which is traditionally described hierarchically ("high-low"), is also divorced in the "horizontal plane" of the landscape ("a capital – a province").



The Faustian theme with its fundamental problem of seeking the truth are extremely consonant with the general cultural processes of the last third of the twentieth century, stipulated to increased attention to the primitive. The category “genuine” appeared and widely disseminated in the Soviet culture during this period. In the film, the authenticity of the naive painting of Seraphim opposes to the aesthetic principles of his friend Yakov, blinded by the principles of Soviet morality. Leap, which Nikita does at the end of the film from the speed train, one can be considered as a leap from the old, “false” life into the future – into “genuine”.

Conclusions. The interaction between the plot of the film and the opera libretto reveals a similarity of operatic characters and the characters of the film with the inversion of some of their functions and dramaturgy. The emerging parallels allow us to understand more deeply the problem of naive art and the peculiarities of its functioning in the culture of the twentieth century.

The image of a naive artist that created in the film is extraordinarily attractive. Its integrity and simultaneously versatility is due to the inclusion in the cinematographic text of operatic citations, which act as a powerful generator of intertextuality. Faustian theme, which unites the characters of the film with the characters of the operas of Ch. Gounod, G. Bizet, G. Verdi, displays the naive artist and his art in the circle of the eternal philosophical problems of mankind.

■ **Key words:** naive, opera, cinema, intertextuality, Faustian model.



Постановка проблемы. Наивное искусство является одной из наиболее актуальных и проблемных зон современного гуманитарного знания. Высокая степень маргинальности, обусловленная промежуточным положением между фольклором и профессиональным искусством, усложняет анализ примитива и одновременно делает его притягательным для исследователя. Наряду с изучением стилистических и технологических особенностей наивного искусства осуществляется попытка вывести фигуру собственно наивного художника. При этом актуализируются извечные вопросы искусства – о природе творчества, о силе прекрасного, о поисках истинного.

Особый случай рефлексии наива связан с художественной практикой, в частности, игровым кинематографом. Кино способно пре-



вратить описание жизни и творчества аматора в объёмный портрет художника, о чём свидетельствуют такие фильмы, как «Пиросмани» Г. Шенгелая (1969) или «Мой Никифор» К. Краузе (2004).

В отличие от упомянутых кинокартин, главные герои которых имеют своих реальных прототипов, фильм «Серафим Полубес и другие жители Земли» (1983)¹ рисует собирательный образ наивного художника. Картина повествует о том, как в российскую глубинку приезжает столичный искусствовед. Он должен отобрать на зарубежную выставку картины деревенского художника-самоучки. Знакомство с художником, его творчеством, а также встреча с девушкой Дашей становится для Никиты Завьялова откровением и заставляет героя по-новому взглянуть на себя и свою жизнь.

Важной составляющей кинокартины являются оперные цитаты, устанавливающие определённые интертекстуальные связи. Взаимодействие сюжета фильма и оперных либретто обнаруживает определённое сходство оперных персонажей с персонажами фильма при инверсии некоторых их функций и драматургии. Возникающие параллели позволяют глубже осознать проблему наивного искусства и особенностей его функционирования в культуре XX века.

Связь с предыдущими исследованиями. Исследованию наива в области изобразительного искусства посвящена книга К. Богемской, где автор рассматривает примитив в контексте явлений художественной культуры, находящихся вне рамок профессионального искусства [1]. В исследовании А. Рылевой наив предстаёт как фундаментальное первоначальное действие, свойственное каждому человеку, положенное в основу акта «вижу-делаю». Автор приходит к выводу о том, что основной ключ к пониманию наива лежит в личности художника [6]. Анализу комплекса философско-эстетических проблем, связанных с наивным искусством, посвящен сборник «Философия наивности» [7]. Особенности взаимодействия оперного искусства и кинематографа изучаются в статье В. Панасюка [3].

¹ Автор сценария А. Александров, режиссер-постановщик В. Прохоров, оператор-постановщик П. Лебешев, художник-постановщик Л. Кусакова, композитор А. Рыбников. В ролях: Р. Нахапетов, Э. Бочаров, Д. Михайлова.



Целью статьи является определение особенностей образа наивного художника в кино путём анализа взаимодействующих элементов кинематографического текста и возникающих в результате этого взаимодействия интертекстуальных связей.

Изложение основного материала. В центре кинокартины В. Прохорова находится вымышленный персонаж Серафим Полубес, определённый тип провинциального художника-аматора. Его основная профессия – печник, однако он оставляет ремесло во имя искусства, параллельно обучаясь в ЗНУИ (Заочном народном университете искусств г. Москвы²). В фильме в качестве работ Серафима Полубеса фигурируют картины двух выпускников ЗНУИ – И. Селиванова и П. Леонова. Роль художника-аматора играет Э. Бочаров, внешние данные которого и актёрское амплуа совпадают с типажом жителя советской деревни. Интересно также, что на роль наивного художника пригласили режиссёра с репутацией специалиста по детским и юношеским фильмам, знатока детской психологии (вспомним его «Орлёнка», «Недопёска Наполеона III», «Семерых солдатиков»). В этом можно усмотреть соответствие с тем искусствоведческим дискурсом, который рассматривает примитив в тесной связи с детским творчеством.

В образе Серафима Полубеса воплощены основные мифологемы, связанные с представлением о наивном художнике. Его деревенская речь наполнена тавтологиями, неправильными окончаниями и избытком фразеологизмами. Он прямолинеен до бестактности (например, когда говорит о своей жене в присутствии малознакомого Никиты: «Вот я, например. Женился на Марфе. Прямо скажем, не Бог вещь что»). Его фантазия сродни детскому выдумыванию, что напоминает о народной мудрости «что стар, что млад». Он свято верит в существование реальной женщины, прототипа своей картины «Вероника», пишет «Автопортрет в Африке», натопив летом избу и обернувшись в простыню для создания соответствующей обстановки. Однако при

² С деятельностью этого учебного заведения по выявлению народных талантов, их обучению и организации выставок связан подлинный расцвет русского примитивизма в 1960–1980 гг.



этом он не научился плакать (когда Никита из соображений профессиональной этики не принимает в дар его картину) и притягивает людей душевной чистотой.

По контрасту с «простым, наивным» Полубесом в исполнении Э. Бочарова, роль энергичного и преуспевающего московского искусствоведа-карьериста Никиты Завьялова играет популярный актёр Р. Нахапетов. Герой Р. Нахапетова живёт в бешеном столичном темпе, когда человек не принадлежит себе. Всё распланировано наперёд и по минутам: французский приходится учить во время управления автомобилем, командировочная поездка рискует сорваться, если Никита не впрыгнет в отходящий поезд. Эти «тараканьи бега» делают из бывшего художника столичного сноба, для которого вынужденные походы с иностранцами в Большой театр давно превратились в пытку скукой. Показательно, что первый же кадр, изображающий «летащего» на работу Никиту, озвучен путём наложения ритмического рисунка ударных и шума города: в суетном мире героя нет места Мелодии и Гармонии.

Оперный текст вводится авторами фильма в сцене возле дома Даши, когда Никита, проводив девушку с танцев домой, назначает ей первое свидание. Незримым свидетелем их диалога становится отец Даши, имеющий привычку общаться с людьми посредством оперных арий, которые он воспроизводит на проигрывателе грампластинок. Видимо, умудрённый опытом, для подобных случаев он подготовил музыкальное оформление – своеобразную сюиту, в которой с большой иронией продуманы драматургия, паузы и эффектные контрасты. Сентиментальная Серенада Смита из «Пертской красавицы» Ж. Бизе доносится из окон дома во время первой, невинной стадии прощания. Однако попытка Никиты в образовавшейся тишине поцеловать Дашу прерывается злорадным смехом Мефистофеля из «Фауста» Ш. Гуно, поющего известные слова Серенады «Мой совет: до обручения ты не целуй его». Наконец, когда Никита предлагает увидеться ещё раз, звучит Песенка герцога «Сердце красавиц склонно к измене» из оперы Дж. Верди «Риголетто».

Эта остроумная «серенадная сюита» иронически раскрывает традиционную ситуацию «заботливый отец – ухажёры дочери» и создаёт



ярко выраженный комический эффект в фильме. Однако, сопоставленные непосредственно, эти оперные произведения обнаруживают общий смысловой пласт. Таковым является фаустианская тема, которая, «тесно увязанная с героцентристской концепцией, сыграла важную роль в сюжетообразовании и внутренних коллизиях целого ряда наиболее популярных опер XIX века» [8, с. 301]. Используя архетипы бессознательного в качестве методологического инструментария для анализа оперных текстов, М. Черкашина-Губаренко прослеживает метаморфозы трёх конфликтно увязанных между собой персонажей – Фауста, Мефистофеля, Маргариты. При этом, в частности, обнаруживается слияние дон-жуановской и фаустианской моделей в «Риголетто», где наблюдаются «следы фаустианской модели на фоне преобладающих в фигуре Герцога дон-жуановских черт» [8, с. 298]. Дон-жуановский мотив и функции персонажей роднят также оперу Д. Верди с «Пертской красавицей» Ж. Бизе. Таким образом, цитируемые в кинокартине оперы можно объединить во взаимодействующую триаду, элементы которой могут быть спроецированы на персонажей фильма.

По мнению М. Черкашиной-Губаренко, «герои фаустианского типа, а к ним можно отнести Летучего Голландца и Тангейзера у Вагнера, Онегина и Германна у Чайковского, вердиевского Отелло и уникальный женский вариант – Кармен Бизе, в экспозиционных сценах находятся в кризисной ситуации окончания жизненного цикла, истощения прежних целей» [8, с. 297]. Именно таков Завьялов, вдруг осознавший, что он не жил ещё, не страдал, а своё призвание художника променял на комфорт. Все его цели («хата», «тачка», «деньги») оказались псевдоцелями, приведшими его к духовной пустоте. В этом контексте звучащая в фильме фраза «Люди гибнут за металл» в исполнении Серафима и Якова, помимо своего комического эффекта (смеются над соседом – оперным меломаном), имеет и определённый подтекст, указывающий на образ жизни, который ведёт Никита.

Одновременно герой Р. Нахапетова вобрал в себя черты вердиевского Герцога. Это выражается, во-первых, в том высоком статусе, который неминуемо присваивается «гостю из Москвы» в глубокой провинции. Во-вторых, «дон-жуанство» советского столичного фран-



та проявляется в эпизоде в гостинице, где Никита вальяжно, как бы по инерции, оказывает знаки внимания администратору гостиницы. В «образе Герцога» Никита всё ещё находится, когда пытается впервые заговорить с Дашей на танцплощадке. При этом он становится в скульптурную позу, скрестив руки на груди для усиления производимого эффекта.

Примечательно, что первой встрече Никиты и Даши на шумной танцплощадке предшествует момент, когда он мельком увидел её сквозь окошко дома Серафима. Такой кадр созвучен «видению» Маргариты, явленному Фаусту Мефистофелем. И хотя мы не видим Дашу за прялкой, на вторую встречу с Никитой она – студентка Московского текстильного института по специальности «художник-модельер» – приходит в платье, которое сшила сама³.

Волевые качества и активная жизненная позиция Даши, проявляющиеся на фоне дефицита таковых у окружающих её мужчин, позволяют рассматривать её типаж сквозь призму образа Кармен. В результате такого преломления возникает образ, в котором некоторые черты архетипа инверсированы. Так, внешность Даши (светловолосой, с типичными славянскими чертами лица) является «негативом» Кармен. Однако неизменной остаётся главная идея образа Кармен – право и свобода самой выбирать возлюбленного. Эмансипированная советская девушка, лихо едущая на мотоцикле, сама приглашает Никиту на белый танец.

В имени Серафима Полубеса авторы фильма заложили причастность образа художника-аматора миру божественного и демонического⁴. В контексте фаустианской модели он принимает на себя функции Мефистофеля, который открывает для Никиты-Фауста завесу в другую жизнь, дарит возможность начать всё заново. При этом образуется пара «ведущий-ведомый», где Серафим на правах хозяина показывает гостю местные достопримечательности, ведёт на танцы, где

³ Дочь перчаточника, Кэтрин Гловер также вовлечена в ремесленное творчество. Так, по В. Скотту, она вышивает перчатки.

⁴ Намёк на эту особенность содержится в раздражённой реплике Никиты, который вынужден ехать в командировку «к этому вашему Полубогу-Полубесу».



Никита знакомится с Дашей, увлекает за собой на вечернюю прогулку по кладбищу.

Огненная стихия связывает печника Серафима с Мефистофелем и кузнецом Генри Смитом, героем оперы Ж. Бизе «Пертская красавица». В то же время, высокое мастерство оперного героя-ремесленника выдаёт в нём художника-аматора – так, в знак любви он дарит Катерине на память золотой цветок, который выковал сам. Именно этот продукт самодельного художественного творчества становится в оперном либретто той деталью, вокруг которой закручивается сюжет со сценами ревности, переодеваниями, потерей рассудка и счастливым концом. Сюжетобразующим же фактором кинокартины становится само наивное искусство, приобретающее символическое значение пламени – зажигающего страсть и очищающего одновременно.

Элементы фаустианской модели прослеживаются также в том, как сконструировано окружение Даши. По определению М. Черкашиной-Губаренко, «для усиления чуждости героя миру его избранницы в её окружении появляются реальные либо возможные соперники, а также второстепенные персонажи с аналогичной функцией» [8, с. 297]. В фильме таким соперником является музыкант танцплощадки Николай, по-видимому, первая любовь Даши, к которому она потеряла интерес. Сходство с Зибелем из оперы Ш. Гуно проявляется в сцене на дискотеке, когда Николай тщетно пытается объяснить с Дашей, но пришедший вместе с Серафимом Никита лишает его этой возможности. Второстепенный персонаж (даже не появляется в кадре), функции которого аналогичны функции гётевского Валентина – это отец Даши Алексей, сочинитель «охранной» оперной сюиты.

Показательно, что единственный в деревне ценитель оперного искусства, как уже было сказано, имеет манеру общаться с людьми не вербальным языком, а посредством оперных арий. Такая специфическая модель коммуникации определила отношение к нему односельчан как к чудаку, вокалисту «с приветом». Упоминание его имени за столом вызывает безусловную смеховую реакцию Серафима и его друга Якова, которые дуэтом поют прочно заученные Куплеты Мефистофеля из «Фауста» Ш. Гуно. Дьявольский смех Мефистофеля, который Дашин «папаша» включает на проигрывателе, может



быть интерпретирован как принадлежащий также другому заботливому отцу – Риголетто. Возникает предположение, которое, возможно, не совпадает с замыслом авторов фильма, однако, несёт в себе определённый интертекстуальный потенциал. В игровом, шутовском (ироничном) обращении с оперными текстами и организацией специфичной коммуникации угадывается «почерк» концептуального художника. По мнению Д. Пригова, «если обычного исповедального поэта (чья поза по разным причинам в нашей культуре и читательском сознании идентифицируется с единственно истинной поэтической позой) в его отношении с текстом можно уподобить актёру, в идеале совпадающим с текстом, то отношение поэтов нового направления к тексту можно сравнить с режиссёрским, когда автор видимо отсутствует на сцене между персонажами, но имплицитно присутствует в любой точке сценического пространства» [5]. В таком контексте Дашин отец – это концептуалист, который, с одной стороны, своим наличием в структуре фильма указывает на тесные взаимоотношения концептуального и наивного искусства. С другой стороны, он не только способен иронично использовать классические оперные тексты, но также создаёт концептуальное ядро фильма – оперную триаду – как бы изнутри художественного текста.

Кризис, который переживает герой фаустианского типа, «несет с собой обновление всех жизненных сил, рождение новых целей, что символически соответствует второй молодости. Именно любовь – внезапная, исключительная – приносит чувство обновления и возвращения в молодость» [8, с. 297]. Сюжет фильма фактически обрисовывает ситуацию встречи профессионального академического и наивного искусства в лице двух художников. При этом ключевым драматургическим ходом является введение наряду с участниками «диалога» Никитой Завьяловым и Серафимом Полубесом персонажа Даши, к которой у Никиты вспыхивает сильное чувство. Прозрение, которое наступает у Никиты вследствие знакомства с Серафимом и его творчеством, пробуждает в нём способность любить и совершать поступки.

Описывая взаимоотношения героя фаустианского типа со своей избранницей, М. Черкашина-Губаренко подчёркивает значение нера-



венства, усугубляющегося конфликтом сред обитания: «Все героини, избираемые фаустианским героем, укоренены в своей среде, но эта среда не является привычным местом обитания их избранника, который для окружения возлюбленной – всегда в той либо иной мере пришелец, чужой» [8, с. 297]. Приехав в провинцию, Никита оказывается в совершенно ином пространстве. Заезжего москвича больше не преследует внутреннее звучание секундомера. Он слышит на фоне пения птиц разливающуюся над рекой мелодию частушек и исполняемую тем же хором свадебных гостей песню А. Пугачевой – в провинциальной глуши и фольклор и современная эстрадная музыка без особой дифференциации присваиваются и обживаются.

Это также пространство, которое во многом определяет наивного художника, и от которого этого художника сложно отмежевать. Время здесь течёт по своим законам. Режиссёр фильма уравнивает художественное и реальное время в кадре, где из неисправного самовара долго наливается кипяток. Эпизод словно иллюстрирует тезис о том, что в наивном искусстве процесс создания картины важнее результата.

Взаимоотношения профессионального и наивного искусства, которые традиционно описываются иерархически («высокое-низкое»), разведены также и в «горизонтальной» иерархии ландшафта («столица-провинция»). Академические каноны от наивного «произвола» отделяет ночь пути в поезде. Перемещение главного героя фильма из одного фрагмента культурного ландшафта в другой, маркированный более низким уровнем семиотической насыщенности, соответствует и изменению параметров художественного творчества, а именно, степени его «искусственности» и авторства.

Так, по мнению Т. Вархотова, в случае наивного искусства мы имеем дело с художественным произведением, в информационной структуре которого культурный код стремится к нулю. Профессиональный автор «в значительной мере детерминирован в своей работе системой культурных кодов – результатами воспитания, воздействия среды, образованием и т. п. ... в значительно меньшей степени представлен в собственном произведении, поскольку значительную часть этого произведения составляют универсальные культурные коды,



не имеющие непосредственного отношения к личной истории автора» [2, с. 119–120]. Напротив, «автор-наив, не обремененный детерминирующим присутствием культурного кода, ... создает в точном смысле авторское произведение, попросту проецируя свои немногочисленные Я-предикации в художественное пространство» [2, с. 120].

Фаустианская тема и её фундаментальная проблема поиска истины оказываются крайне созвучны тем общекультурным процессам последней трети XX ст., которые обусловили повышенное внимание к примитиву. Так, по мнению В. Панасюка, «как раз в этот период в советской культуре появилась и получила широкое распространение ... оценочная категория “подлинный”. Определить её содержание довольно сложно, очертания лексического значения размыты. Смысл проясняется лишь только тогда, когда оно образовывало антонимическую пару с “фальшивым”, “наносным”, “официальным”. Те, кто производил культурную продукцию, и те, кто её потреблял, обнаруживали “подлинность” и в прозе “писателей-деревенщиков”, и в спектаклях Театра драмы и комедии на Таганке, и в неумелом пении бардов, и в аутентичном исполнении фольклора (например, ансамблем под руководством Д. Покровского)» [4, с. 60]. В кинокартине подлинность наивного искусства Серафима противопоставлена эстетическим принципам его друга Якова, зашоренного установками советской морали. Прыжок же, который совершает Никита в конце фильма из набравшего скорость поезда, можно считать прыжком из прежней, «фальшивой» жизни в будущую, «подлинную».

Выводы. Созданный в фильме образ наивного художника необычайно притягателен. Его цельность и одновременно многогранность связана с включением в кинематографическую ткань оперных цитат, выступающих мощным генератором интертекстуальности. Фаустианская тема, объединяющая героев фильма с персонажами опер Ш. Гуно, Ж. Бизе, Дж. Верди, выводит наивного художника и его искусство в круг извечных философских проблем человечества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богемская К. Г. Понять примитив. Самодетельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. СПб. : Алетейя, 2001. 185 с.



2. Вархотов Т. Интерпретация, психоанализ и наивное искусство. *Философия наивности* / Сост. А. С. Мигунов. М. : Изд-во МГУ, 2001. С. 117–121.
3. Панасюк В. Німе кіно та опера: специфіка взаємодії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 33: *Музика у просторі культури*. Київ, 2010. С. 79–86.
4. Панасюк В. Радянський музей у дзеркалі мистецтв. *Курбасівські читання : Науковий вісник Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса ; редкол.: Н. Корнієнко (голова) та ін.* Київ, 2008. № 3. Ч. 1. С. 54–73.
5. Пригов Д. А. Что надо знать о концептуализме [Электронный ресурс]. URL : <http://azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm/>.
6. Рылева А. О наивном. М. : Академический проект: Российский институт культурологии, 2005. 272 с.
7. *Философия наивности* / Сост. А. С. Мигунов. М. : Изд-во МГУ, 2001. 384 с.
8. Черкашина-Губаренко М. Фаустианская модель и архетипы бессознательного в опере XIX века. *Оперный театр в пространстве меняющегося мира: страницы оперной истории в картинках и лицах : монография*. Киев : Акта, 2013. С. 295–303.

REFERENCES

1. Bogemskaya K. G. (2001). Ponyat' primitiv. Samodeyatel'noe, naivnoe i autsayerskoe iskusstvo v XX veke [To understand the primitive. Amateur, naive and outsider art in the twentieth century]. St.-Petersburg : Aleteyya. 185 s.
2. Varhotov T. (2001). Interpretatsiya, psihoanaliz i naivnoe iskusstvo [Interpretation, psychoanalysis and naive art]. *Filosofiya naivnosti* [The philosophy of naivety]. Moscow : Izd-vo MGU [Moscow State University edition]. 117–121.
3. Panasiuk V. (2010). Nime kino ta opera: spetsyfika vzaiemodii [Silent movie and opera: specificity of interaction]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Vyp. 33: *Muzyka u prostori kultury* [Scientific Herald of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Issue 33: Music in the cultural space]. Kyiv. 79–86.
4. Panasiuk V. (2008). Radianskyi muzei u dzerkali mystetstv [Soviet Museum in the Mirror of the Arts]. *Kurbasivski chytannia : Naukovyi visnyk Natsionalnoho tsentru teatralnoho mystetstva imeni Lesia Kurbasa* [Kurbas' Read-



ings: Scientific Bulletin of the National Center for Performing Arts named after Les' Kurbas]. Kyiv. № 3. Part 1. 54–73.

5. Prigov D. A. Chto nado znat' o kontseptualizme [What one need to know about conceptualism] [Electronic resource]. URL : <http://azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm/>.

6. Ryleva A. (2005). O naivnom [About the naïve]. Moscow : Akademicheskii proekt: Rossiyskiy institut kul'turologii [Academic Project: Russian Institute of Cultural Studies]. 272 s.

7. Filosofiya naivnosti (2001) [The philosophy of naivety]. Moscow : Izd-vo MGU [Moscow State University edition]. 384 s.

8. Cherkashina-Gubarenko M. (2013). Faustianskaya model' i arhetipy bes-soznatel'nogo v opere XIX veka [Faustian model and archetypes of the unconscious in the opera of the XIX century]. Opernyy teatr v prostranstve menyayuschegosya mira: stranitsy opernoy istorii v kartinkah i litsah : monografiya [Opera theater in the space of a changing world: pages of opera history in pictures and faces : a monograph]. Kiyev : Akta. 295–303.