

“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, дэстетизация, 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

³ Дроздова М. Из-за кулис здоровых американизмов // Мнения. 1990, № 3. С. 34

степень компетенции в “американском” монтаже, добропорядочно просчитанной интриге, четких типажах и их типажных отношениях»³.

Таким образом, уже на ранних этапах бодровской режиссуры на себя обращала внимание «прозорительская» направленность его работ. Постепенно Бодров уходит от камерных сюжетов к масштабным и эпическим. Его творчеству всегда была свойственна неоднородность, яркие визуальные свойства выразительности сменялись блеклыми, аскетичными мазками. За 30 лет режиссерской (начиная с картины «Сладкий сок внутри травы», 1984, реж. С. Бодров, А. Альпиев) и почти 40 лет сценарной деятельности (начиная с картины «Баламут», 1978, реж. В. Роговой) арсенал бодровских киноработ вобрал в себя свыше 50 наименований. У этих фильмов разные сюжеты, жанры, бюджеты, страны производства, однако при детальном рассмотрении всего среза творческого пути Бодрова можно заметить очевидные мировоззренческие закономерности.

В этой статье мы бы хотели поделиться нашими наблюдениями.

Условная периодизация творчества Бодрова-старшего

На протяжении всей кинематографической карьеры Бодрову была важна мифологическая составляющая искусства. Если обратиться к определению мифа, обоснованного Ф.Х. Кессиди, то «миф — это чувственный образ и представление, своеобразное мироощущение, а не миропонимание, неподвластное разуму сознание, скорее даже доразумное сознание...»⁴.

Опираясь на выводы О.А. Чижевской об экранной природе мифологии⁵ при анализе творчества Бодрова, мы выделили три условных этапа, которые подразумевают:

1. *Этап мифологизации героев и ситуаций с последующей эстетизацией действительности.* С этим периодом связаны первые сценарные работы Бодрова — фильмы «Баламут», 1978, реж. В. Роговой; «Любимая женщина механика Гаврилова», 1981, реж. П. Тодоровский; «Мой дом на зеленых холмах», 1985, реж. А. Сулеева и др. Примыкает к этому этапу и первая режиссерская работа Бодрова «Сладкий сок внутри травы», снятая совместно с А. Альпиевым (1984). Этот период приходится на конец советской «эпохи застоя» — с 1978 по 1985 год.

2. *Этап демифологизации и дезэстетизации героев и действительности.* Этот период связан с первыми режиссерскими работами Бодрова, снятыми, как правило, по его сценариям. К ним относятся картины «Непрофессионалы» (1985), «Я тебя ненавижу» (1986), «СЭР» (1989), «Катала» (1989), «Я хотела увидеть

ангелов» (1992), «Белый король, красная королева» (1993). Временные рамки не случайно совпадают с «эпохой перестройки» и первыми постсоветскими годами — 1985–1993 годы. Завершение этого периода можно обозначить переездом Бодрова в США, состоявшемся в 1992 году.

3. *Этап абсолютной мифологизации героев, разворачивающийся в условной или сказочной действительности.* Здесь, в отличие от первого этапа, где среда действия была реальной, привязанной к конкретным времени и стране, превалирует условность пространства и транснациональность. Этап этот самый длительный в карьере Бодрова, формируется он постепенно — начиная с середины 1990-х — начала 2000-х годов, на почве российского и независимых американского, а также европейского кинематографов — картины «Кавказский пленник» (1996), «Свободный бег» (1999), «Давай сделаем это по-быстрому» (2001), «Медвежий поцелуй» (2002). К сегодняшнему дню почерк Бодрова как транснационального автора-мифотворца окончательно сложился в крупномасштабном американском («Седьмой сын») и нескольких транснациональных, стилизованных под американские, проектах («Кочевник», совм. с И. Пассером (2005), «Монгол» (2007), «Дочь якудзы», совм. с Г. Омаровой (2010)).

Мифичность многих своих сюжетов подспудно отмечает и сам Бодров в интервью 2012 года: «Я вообще люблю миф за его универсальность... <...> Я стараюсь брать сюжеты с простой и надежной сказочной основой»⁶. И это его признание звучит особенно символично в контексте преобразований творческо-производственной деятельности режиссера.

Первый этап: 1978–1985 годы

Как автор-кинодраматург Бодров начинает работать в конце 1970-х годов, в самый пик «эпохи застоя». В этот период происходит частичный возврат к соцреалистическому мифу об идеальном советском человеке, зародившемся в кинематографе еще в 1930–1940 годы. Главный герой таких фильмов практически всегда оптимистичен, позитивен, почти не имеет физических недостатков, слабостей. Будучи мифическим героем, он не знает сомнений, и путь его, заведомо верный, предначертан свыше. Как правило, основным конфликтом кинолента с подобными персонажами служит постепенное, через противоборство, обретение ими светлых идей и «коммунистических идеалов», то есть нужного вектора развития с последующей физической или нравственной победой над противодействующими им «силами зла». Соцреалистическая условность предполагает существование

⁶ Сергей Бодров-старший: «Всех братьев убили» (интервью с Д. Быковым для электронной версии «Собеседник») // URL: http://sobesednik.ru/interview/bodrov_36_sob_09 (дата обращения: 13.08.2014).

⁴ Кессиди Ф.Х. От мифа к логосу. М.: Мысль, 1972. 312 с.

⁵ О.А. Чижевская «Некоторые аспекты мифологической реальности» («Вестник ВГИК» № 3–4. С. 229, М.: ВГИК, 2010).

таких героев в реальной исторической и культурной среде. В качестве примера можно вспомнить образы: Чапаева («Чапаев», 1934, реж. Братья Васильевы), Максима («Юность Максима», 1934, реж. Г. Козинцев и Л. Трауберг), многочисленных персонажей картин И. Пырьева, Г. Александрова и т. д.

Таким мифическим героем предстает и герой фильма «Баламут», первой картины, снятой по сценарию Бодрова. Студент Петр Горохов, выходец из деревни, приезжает в столицу учиться на экономиста «для того, чтобы родной колхоз поднимать». У Петра нет недостатков и вредных привычек, он бьет все спортивные рекорды института, всегда готов прийти на помощь товарищам, мечтает поднять экономику родной страны, перевыполнить все возможные производственные планы. Рефлексия ему почти не свойственна, а основным драматургическим конфликтом фильма является его паталогическая неспособность к освоению английского языка, но и с ней он справляется и уже «семимильными прыжками» (если судить по последним кадрам картины), через трамплины, щедро расставленные на спортивной институтской площадке, движется к новым достижениям и рекордам во благо своего колхоза, Родины, человечества.

Схожие черты можно найти у механика Гаврилова, героя картины «Любимая женщина механика Гаврилова», снятой в 1981 году по сценарию Бодрова Петром Тодоровским. Сюжетной особенностью фильма является тот факт, что Гаврилов, являясь заглавным героем фильма, появляется лишь в самом конце, для того, чтобы в немой двухминутной сцене встречи с невестой зритель смог убедиться в идеальности, мифичности этого персонажа, действующего без страха и упрека, живущего законами справедливости и опаздывающего даже на собственную свадьбу лишь потому, что вступился за незнакомую женщину перед хулиганами.

Не только заглавные герои бодровских фильмов этого периода, но и сами обстоятельства, в которые они поставлены, взаимоотношения персонажей, внутренняя среда картин — вся атмосфера этих работ заряжена оптимистическим мироощущением. Возвращаясь к определению мифа Ф.Х. Кессиди, примем во внимание, что в заданной Бодровым системе координат нам не требуется «миропонимание» — здесь первично «мироощущение».

Мир картины «Любимая женщина механика Гаврилова», несмотря на лирическую интонацию повествования, абсолютно гармоничен в своей подчас иррациональной оптимистичности. Любовь, вопреки любым внешним факторам, должна восторжествовать, а Гаврилов вернется к своей женщине, предварительно сделав мир чуть лучше. Он, как и герой фильма «Баламут»,



Главный герой фильма «Баламут» Петр Горохов (исп. Вадим Андреев)

⁷ Сергей Бодров-старший говорил об этом в интервью Д. Быкову. — Прим. авт.

является положительным мифологическим героем, поэтому ему не свойственна рефлексия в своем деструктивном подтексте — любые сомнения таких героев несут лишь аполлонический, созидательный заряд. Кинодраматург Юрий Арабов неоднократно отмечал родственность голливудских сюжетов с греческой классической мифологией. Однако ключевой мо-

мент почти всех бодровских сценариев этого периода, и в этом главное несоответствие бодровской мифологизации и голливудской (впоследствии эта черта уйдет из бодровских сюжетов), — практически полное отсутствие отрицательных персонажей. «Силам добра» противостоит лишь нерешительность ситуаций и неверие в их позитивное разрешение. Но тем не менее, пусть с рядом оговорок, всё заканчивается «хэппи-эндом»: Горохову удается сдать английский, любимая женщина дожидается механика Гаврилова, мальчику, главному герою фильма «Мой дом на зеленых холмах», удастся помириться со злым электриком, и его не выгоняют из школы, да и электрик оказывается на самом деле не злым — миф-сказка⁷ работает в творчестве Бодрова.

На стыке *первого* и *второго* периодов, выделенных нами, Бодров снимает свой режиссерский дебют «Сладкий сок внутри травы». Среда этой картины, посвященной взрослению и первой любви девочки, все еще оптимистична, все герои положительны, но ощущается нарастание лирической интонации. Атмосфера картины очень живописна, зеленые казахстанские пейзажи становятся полноправными участниками повествования, но легкие полутона, которыми Бодров деликатно окрашивает историю юношеских переживаний, таят в себе инертность, неразрешенность. Ощущается драматургический надлом, резкая смена идеалов.

И она происходит — уже во второй режиссерской работе Бодрова, знаменуя собой начало нового творческого этапа.

Второй этап: 1985–1993 годы

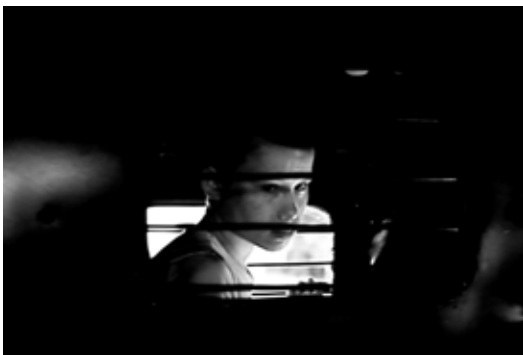
Как отмечалось, на этом этапе Бодров, будучи уже полноправным автором картин, деэстетизирует среду, любовно и тщательно создаваемую им в сценариях предыдущих фильмов. Многие картины первого и второго периодов можно противопоставить друг другу.

Теплые, красочные, воздушные казахстанские пейзажи из «Сладкого сока внутри травы» оборачиваются пустыми, холодными, безжизненными, монотонными дорогами Казахстана, показанными в картине Бодрова «Непрофессионалы» (1985), знаменующей начало второго этапа. Как будто специально, в противовес своему предыдущему фильму, который критики сравнивали с импрессионистскими полотнами, Бодров снимает «Непрофессионалов» в холодном монохроме.

И главные герои «Непрофессионалов», молодые ребята из самодеятельного ансамбля, просто так развезжающие по колхозам и домам престарелых с благотворительными концертами, будто бы являются перевернутым зеркальным отражением Петра Горохова, героя-«баламута». Несмотря на формальные сходства: герои-«непрофессионалы», как и Горохов, не ищут материальных благ, но между ними есть главное, ключевое отличие — у «непрофессионалов», в отличие от Горохова, нет никакой высокой идеи. Равнодушные степные просторы, десяток колхозных работников, пришедших на выступление коллектива, потому что распоряжение сверху поступило, да и идти больше некуда, или же несколько замученных одиночеством, отверженных семьями пенсионеров — вот вся публика их коллектива. Покинутые старухи из «Непрофессионалов» олицетворяют собой суровую реальность эпохи перестройки. Их образы вступают в конфронтацию с неправдоподобно условными, веселыми деревенскими бабушками из картины «Баламут», являющимися частью мифологического советского пространства.

Образ мальчика Армана из фильма «Мой дом на зеленых холмах», постоянно сбегающего из городской школы в степной дом, к отцу-пастуху, можно противопоставить образу Саши Григорьева из фильма «СЭР» (1989), который сбегает из детской исправительной колонии, чтобы добраться до взрослой тюрьмы — к отцу-уголовнику. Мир беззаботного детства, полного добрых и достойных взрослых людей, готовых прийти на помощь, таких как классный руководитель Армана, противопоставлен детству покинутому, уничтоженному еще «в зародыше», в котором взрослые в образе надзирателей и милиционеров олицетворяют собой рычаги болезненного воздействия сверху, рычаги угрозы

Главный герой фильма «СЭР» Саша Григорьев (исп. Александр Буреев)



⁸ Сергей Бодров-старший: «Всех братьев убили» (интервью с Д. Быковым для электронной версии «Собеседник») // URL: http://sobesednik.ru/interview/bodrov_36_sob_09 (дата обращения: 13.08.2014).

⁹ Там же.

и опасности. Красочный и насыщенный мир большого города из фильма «Мой дом...» противопоставлен убогим, холодным, грязным городским пейзажам из фильма «СЭР».

Красочным московским видам, большим и чистым улицам, открытым пространствам, благополучным квартирам, в которых разворачивается любовная история героев фильма «Моя Анфиса» (1979), снятого Э. Гавриловым по сценарию Сергея Бодрова, противопоставлен мир московских темных подворотен и грязных дворов, канализаций и подвалов, в которых выстраивают свои «отношения» парень и девушка в картине «Я хотела увидеть ангелов» (1992).

Деэстетизировав среду и демифологизировав героев до предела, Сергей Бодров начинает пробовать себя за рамками отечественной кинематографии, уже в качестве транснационального режиссера и сценариста. Для этого он переезжает в Лос-Анджелес, США. Здесь мы можем обозначить и начало третьего периода его творчества.

Третий этап: 1993–2015 годы

Этот этап достаточно продолжителен и неоднороден, но можно вывести общую закономерность сюжетного и стилистического решения всех работ, созданных Бодровым в это время, — условность, присущая всему, что происходит на экране. От скрытия пороков и язв своей страны и эпохи Бодров приходит к общечеловеческим темам, он возвращается к мифологизации и эстетизации пространства, но возводит на этот раз условность в абсолют. Подобный переход Бодров объясняет в вышеупомянутом интервью веяниями наступившего времени: «Искусство вообще просовывается в щели — между тем, что говорят, и тем, что делают. <...> Сейчас нет лицемерия, время очень откровенное, плоское. Идеологии нет, так никто и не делает вид, что есть. <...> Боюсь, что эта эпоха в искусстве не отразится вообще. <...> Предстоит научиться добывать все необходимое не из воздуха, а либо из истории, либо из воображения»⁸.

Условен мир картины «Кавказский пленник», которую Бодров намеренно не хотел привязывать ни к какой конкретной эпохе или войне. Во многих интервью автор замечает, что война, о которой рассказывается в фильме, могла бы быть любой: «Мы снимали не про конкретную чеченскую, а вообще про кавказскую войну и пытались взглянуть на нее чуть объективней, чем смотрел, например, Толстой. <...> Она о другом мире, с которым приходится сосуществовать»⁹.

Возможно, ключевым опытом создания абсолютного условного пространства были съемки первой американской картины Бодрова «Свободный бег» (1999) — о зарождении племени диких африканских лошадей. Рассказ идет от лица коня, главного героя всей истории. Бодров окончательно переходит в пространство мифа-сказки. Историческая, психологическая и социальная логики перестают для него быть основополагающими векторами, теперь он снова играет в пространстве «мировосприятия», а не «миропонимания». В этом пространстве лошади и люди могут поменяться функциями, люди становятся лишь фоном для разворачивающейся «лошадиной истории».

Окончательный переход в область «притчевости» и «сказочности», по-своему продолжая «животную линию», но все-таки уже в антропоцентрической среде, знаменует картина Бодрова «Медвежий поцелуй» (2002). Здесь автор создает уже собственный миф, в котором чувствуются ориенталистические тенденции. В своей «тяге к востоку» Бодров неоднократно признается в интервью. Еще в 1996 году, задолго до своих казахстанских «блокбастеров», он заявляет: «Честно говоря, меня интересует восточная фактура. Под фактурой я подразумеваю мир, людей, лица, природу. <...> Я больше азиат. Во мне какая-то далекая татарская кровь, которая оказалась чрезвычайно сильной»¹⁰.

Соответственно, уже в новом веке становится закономерным появление следующих картин режиссера: «Кочевник» (2005, совместно с И. Пассером) и «Монгол» (2007).

Основанные на историческом материале, рассказывающие в зрелищном, «голливудском» стиле об этапах истории Казахстана и степных народов, эти фильмы, тем не менее, продолжают условную, мифическую линию автора. Это отмечает и критик Г. Абикиева, анализируя фильм «Кочевник»: «Вообще сюжет картины укладывается в два предложения... <...> Очевидно, что такой пересказ свойствен не исторической драме, где важны подлинный персонажи, точность места и времени действия и т. д. Здесь мы имеем дело с чистой мифологией, легендой»¹¹.

Итак, на рубеже веков Бодров постепенно переходит от «камерных драм», в любви к которым он признавался Виктору Матизену в интервью 1997 года¹², к эпическим крупнобюджетным полотнам или же легким, развлекательным, не претендующим на высокую художественность поделкам, вроде «Дочери якудзы» (2010, совм. с Г. Омаровой). Работу над этой картиной можно воспринимать как попытку выразить себя в жанре эксцентрической комедии. Попытку спорную, не самую удачную и неоднозначно принятую в среде кинокритиков. Также неоднозначно были приняты



Кадр из фильма «Кочевник» (2005)

«Кочевник» и «Монгол». Но на этом поле у него раскрывается весьма ценная в Америке профессиональная черта — емкое, техническое и грамотное умение рассказать историю, которая,

как и миф, будет адресована всем и сразу — представителям любой нации, возраста, социальной группы. Таким образом, подталкиваемый личными мировоззренческими установками, продолжая существовать в транснациональном пространстве, Бодров плавно переходит из ниши камерного европейского кинематографа («Белый король, красная королева» (1993), «Давай сделаем это по-быстрому» (2001), «Медвежий поцелуй» (2002) в сторону масштабного голливудского «мейнстрима».

Насколько приживется Сергей Бодров в американской среде развлекательного кино, станет понятно по результатам проката картины «Седьмой сын», которая стартовала в январе 2015 года.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кессиди Ф.Х. От мифа к логосу. — М.: Мысль, 1972. — 312 с.
2. Кокарев И.Е. Российский кинематограф: между прошлым и будущим. — М.: Российский фонд культуры, 2001. — 485 с.
3. Чижевская О.А. Некоторые аспекты мифологической реальности // Вестник ВГИК, 2010, № 3–4. — С. 229.
4. Кинословарь // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000: в 7 т., т. 1. — СПб.: Сеанс, 2001. — 504 с.
5. Головской В.С. Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 1970-х. — М.: Материк, 2010. — 390 с.

REFERENCES

1. Kessidi F.H. Ot mifa k logosu [From myth to logos]. — M.: Thought, 1972. — 312 p.
2. Kokarev I.E. Rossiyskiy kinematograf: mejdu proshlym i budushim [Russian cinematography: between past and future]. — M.: Rossiyskiy fond kultury, 2001. — 485 p.
3. Chizhevskaya O.A. Nekotorye aspekty mifologicheskoi realnosti [Some Aspects of Mythological Reality] // Vestnik VGIK, 2010, № 3–4. — P. 229.
4. Cinema dictionary // Noveishaya istoriya Otechestvennogo kino. 1986–2000. [The latest history of Russian cinema. 1986–2000]: in 7 vol., vol. 1. — SPb.: Seance, 2001. — 504 p.
5. Golovskoy V.S. Mejdu Otpepel'yu i Glasnost'yu. Kinematograf 1970-h. [Between Ottepel and Glasnost. Cinematography of 1970-s.]. — M.: Materik, 2010. — 390 p.

¹⁰ Бодров С. «Я хотел сделать гуманную картину». Интервью В. Прутуленко // Искусство кино. 1996, № 6. С. 13.

¹¹ Абикиева Г. «Старая любовь не ржавеет» // Искусство кино. 2010, № 4. С. 125.

¹² Бодров С. «Брат мой, враг мой, мой продюсер...». Интервью В. Матизена // Искусство кино. 1997, № 11. С. 99–103.

Evolution of Mythological Narrative in Sergey Bodrov's Work

Grigory Kurdiayev

post-graduate, VGIK

UDC 778.5c/p(092)1 «Bodrov S.-st.»

ABSTRACT: In the end of 2014 the international run of S. Bodrov's Hollywood epic blockbuster *Seventh Son* 3D started. Sergey Bodrov, whose long-term method, with all its heterogeneity, has found application in Hollywood, thus urging re-vision of the author's creation. In Soviet cinema industry Bodrov was one of the first to begin experimenting in the "genre area" following American rules of storytelling. It was repeatedly noted by contemporary critics who called Bodrov's pictures "The first Soviet American movies". In nowadays space of mass culture, which firstly, with the help of American film industry, has become increasingly dependent on expensive technical refinements, the attempt to identify patterns in method of the person who came from the Soviet traditional school to the Hollywood epic "fantasy" seems extremely relevant.

Having considered all the Bodrov's formation mode in cinema, the author identifies a number of laws, primarily philosophical. In Soviet, Russian, Kazakh and American cinema industries - everywhere Bodrov works in the space of a myth, mythologizing or, conversely, de-mythologizing narrative environment. That mythological foundation of his work suddenly finds application in the genre of "fantasy", which rules influenced on *The Seventh Son's* production. Finding a common mythological maxims, that collect all Bodrov's movies in a common socio-cultural space despite the fact of genre and style difference - this method could provide answers to a number of issues. Firstly, issues related to the current demands of American Hollywood majors - attempt to determine the location and opportunities reserved for Russian authors in a Hollywood transnational cinema community.

Analysis of Bodrov's creative line, in this case, is only an overview, but has introductions for further more in-depth study, which we expect to hold in our future thesis.

KEY WORDS: mythologizing, anti-aesthetics, Sergey Bodrov, Perestroika, epoch of stagnation

ПЕРФОРМАНС
ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

Фото А. Нешина

