

УДК 791.43.01

5.9.9. Медиакоммуникации и журналистика

[https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-3\(8\)-198-237](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-3(8)-198-237)

ЗАКАТ ЭСТЕТИКИ БУДУАРА. СОВЕТСКИЙ СУБЪЕКТ В ЛАБИРИНТЕ ДЕКОРАТИВНОЙ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ 1990-Х ГОДОВ В РОССИИ



Николай Кедров,
Устюженский
политехнический
техникум
(Устюжна, Россия).

Nickolay Kedrov,
Ustyuzhna Polytechnical
College (Ustyuzhna,
Russia).

ORCID: 0000-0002-5047-8112
e-mail: nk149@yandex.ru

Для цитирования статьи:

Кедров, Н.Г. (2024). Закат эстетики будуара. Советский субъект в лабиринте декоративной истории и культурная революция 1990-х годов в России. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT), 3(8), 198-237.* [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-3\(8\)-198-237](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-3(8)-198-237)

Аннотация. В статье рассматриваются российские телесериалы «Королева Марго» «Графиня де Монсоро» в контексте социокультурных изменений, происходивших в России в 1980 – 1990-е годы. Художественный стиль этих телепроектов исследуется в сравнении с французской и советской

традициями экранизации произведений А. Дюма. Для французского кино и телевидения во второй половине XX века было характерным движение от легких полукомедийных постановок к глубокой реконструкции, погружающей зрителя в исторический контекст эпохи. В Советском Союзе сложился особый художественный стиль экранизаций, в ущерб историчности, подчеркивающий присущие творчеству писателя элементы театральной декоративности. Эти приемы, подобно «эзопову языку» советской литературы, успешно помогали деятелям кино и телевидения обойти существовавшие в советской культуре табу и запреты. В 1990-е годы произошло, сравнимое с революцией, изменение функциональных задач отечественного телевидения. Несмотря на сохранение в течение некоторого времени инерциального движения в прежнем стилистическом русле, свидетельством чему могут служить отмеченные выше телесериалы, происходит постепенный распад основ советской модели визуализации. Российской телевидение все более становилось частью культуриндустрии, теряя при этом свои прежние отличительные особенности.

Ключевые слова: советское телевидение, российское телевидение, экранизации произведений Дюма, телесериал, визуализация, художественный стиль, культурные изменения.

Одной из очевидных черт социокультурного облика современной России является ностальгия по всему советскому. В соответствии со сложившимся в общественном сознании стереотипом, существовавший в СССР социально-политический строй предстает едва ли не идеалом социальной справедливости, равенства и порядка. При этом обычно забывается печальный финал советской истории, когда жившие в этом «идеальном мире» люди стали массово отказываться от ценностей и социальных практик общества «развитого социализма». И если, сегодня, мы всерьез заинтересованы в стабильности российского социума, то должны поставить во главу угла современных гуманитарных исследований изучение эволюции советского субъекта в различных аспектах его социального бытия. Рассматриваемый в настоящей работе сюжет является частью авторского

публицистического проекта, направленного на изучение социокультурных трансформаций и выявление символических доминант культурного пространства 1980 – 1990-х годов. Изучение культурного фона, неотъемлемой частью которого во второй половине XX века стало телевидение, позволяет увидеть социальные, этические и эстетические предпочтения российского обывателя, лучше понять мотивы его экзистенциального выбора, во многом определившего динамику и направление развития событий этой драматической эпохи.

Так от чего все-таки устал советский зритель?

В Советском Союзе телевидение являлось инструментом партийной пропаганды и частью просветительского проекта «строителей коммунизма». Обратной стороной такой функциональной направленности была его монотонность. В справедливости этого тезиса легко убедиться при знакомстве с типичной программой телепередач тех лет. В последней, обращало внимание большое число присутствовавших в эфире откровенно дидактических телепрограмм и сюжетов. Дело доходило даже до того, что демонстрировались целые блоки занятий по учебным циклам средней школы и ПТУ. Для более искушенной публики существовали различные научно-популярные рубрики: «Очевидное-невероятное», «В мире животных», «Клуб путешественников» и т. д. Просветительская функция советского телевидения существенно дополнялась и большим числом документальных фильмов. Ввиду ограниченности развлекательного

контента феноменальный успех знаменитых «КВН» и «Что? Где? Когда?» был во многом обусловлен и тем, что они были едва ли не единственными игровыми шоу на советском телевидении. Огромное количество времени отдавалось трансляциям концертов, однако показывали в основном выступления симфонических ансамблей, коллективов «народного творчества» и художественной самодеятельности. Поэтому на экране чаще можно было лицезреть «бенефис» каких-нибудь колхозно-совхозных дарований нежели хиты звезд тогдашней эстрады. Художественные картины, ежедневно демонстрируемые на ТВ, тоже были обычно пресными. Поэтому, когда в эфир «проскакивал» действительно интересный фильм его анонс в программе, сопровождали эпитетом «остросюжетный».



Даже «интеллигент» Пьер Безухов (Сергей Бондарчук) на фоне военных приготовлений выглядит пафосно и патетично. Кадр из эпопеи «Война и мир» (1965–1967) во многих аспектах определившей развитие советского исторического кино. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/3AahfS>

В 1990-е годы произошла радикальная смена основной функции отечественного телевидения с пропагандистско-просветительской на развлекательную. Первопроходцем шоу нового жанра стала передача «Поле чудес», разработанная В. Н. Листьевым по образцу уже существовавших к тому времени западных аналогов. Первоначально правда суть происходящего на «капитал-шоу» не столь уж отличалось от известных советскому зрителю интеллектуальных игр. Однако, со временем проект превратился в подлинную всероссийскую «ярмарку тщеславия» обывателей. Кто-то из числа участников шоу пытался потчевать ведущего огурцами домашнего засола, кто-то демонстрировал полученные на блошином рынке навыки торговли, кто-то, думая о высоком, декларировал собственные стихи, а кто-то просто хотел увидеть себя по телевизору. В общем люди изгалялись как могли. Продюсеры быстро оценили этот оглушительный успех. Игровые шоу в 1990-е годы стали появляться как грибы: «Счастливый случай», «Звездный час», «Любовь с первого взгляда», «Брейн ринг», «Своя игра», «Устами младенца», «Угадай мелодию» и многие другие. Значительно выросло количество и тематическое разнообразие юмористической телепродукции: «Маски-шоу», «Городок», «Клуб белый попугай», «Сам себе режиссер», «Джентльмен шоу» и т. д.

Широкое распространение в 1990-е годы приобрела реклама, которая, по словам М. Хоркхаймера и Т. Адорно, представляет собой «жизненный эликсир» культуриндустрии [Хоркхаймер & Адорно 1997: 202]. У непривычных к капиталистическим принципам

организации медиасреды зрителей ее засилие вызывало возмущение, а отдельным романтикам, попытавшимся противостоять естественному ходу вещей, последнее могло стоить и жизни. Тем не менее очаги возмущения уходили в пустоту, а запреты держались недолго. Реклама стала неотъемлемой частью телеэфира, а среди множества простеньких, зачастую безвкусных клипов можно было встретить настоящие шедевры, каковой, например, стала серия рекламно-исторических роликов «Банка-империал».



Граф Суворов на пиру у Екатерины Великой все же пригубил «беленькой». Великий полководец в непривычном для классического советского кинематографа амплуа царедворца-манипулятора из ролика «Банка-империал» стал героем многочисленных шуток и мемов.

Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/3CfeGY>

Наконец, в жизнь российского обывателя пришли безжалостные убийцы времени – сериалы. В Советском Союзе за редчайшими исключениями продолжительность телевизионных серий не превышала 4 – 6 эпизодов. Поэтому многосерийные «мыльные оперы» стали для отечественного зрителя настоящим открытием. Вслед за мексиканским телесериалом «Богатые тоже плачут», запустившим шоу этого формата в России (демонстрировавшийся ранее сериал «Рабыня Изаура» на советском ТВ был сокращен до 15 серий), потянулись «Просто Мария», «Дикая Роза», «Тропиканка», ну и конечно же «Санта-Барбара» показ которой на отечественном телеэкране растянулся вообще на целое десятилетие. Популярность сериалов была во многом обусловлена тем, что телезрители наконец-то смогли увидеть на экране обычных людей (то есть, по сути самих себя) со всеми своими заботами и недостатками, ибо «демонстрация одних только положительных образцов не более убедительна, чем фотография на доске почета» [Рапопорт 2013: 28]. Во второй половине 1990-х годов стало заметным жанровое разнообразие транслируемых сериалов. Среди них можно отметить зарубежные детективы: «Коломбо», «Детективное агентство “Лунный свет”», «Пуаро Агаты Кристи» и другие, а также фантастические сериалы: «Горец», «Секретные материалы», «Вавилон 5» и иные, кроме того были и чисто молодежные проекты: «Элен и ее друзья», «Карин и ее собака» и т. д.

Как раз необычайная популярность зарубежного сериального формата в 1990-е годы и подтолкнула отечественных

продюсеров и режиссеров к тому, чтобы заняться освоением нового для них телевизионного жанра. Вполне понятно, что практически сразу же их привлекла историческая тематика. Этому вектору способствовали как богатство русской истории и культуры, (которое могло послужить неисчерпаемым «колодцем» сюжетов), так и уже сложившиеся ранее традиции отечественного кинематографа (в рамках которого уже существовала развитая школа экранизации литературных произведений). Первым российским сериалом большого формата поставленным на условно историческую тему стали «Петербургские тайны» (1994 – 1998), снятые по мотивам малоизвестного романа В. В. Крестовского. Во второй половине 1990-х – начале 2000-х годов зрителю были представлены и ряд других любопытных сериальных проектов. В этом ряду особенно выделяются два сериала снятые по мотивам романов А. Дюма-отца: «Королева Марго» (1996) и «Графиня де Монсоро» (1997), продюсером которых выступил С. В. Жигунов. Более детальное обращение к этим проектам открывает возможность увидеть, в сравнении с французской традицией экранизаций творчества А. Дюма, некоторые особенности художественного стиля отечественного исторического кино и телевидения конца 1970 – 1990-х годов.

Французские экранизации Дюма: от «практики обращения» к «включенному наблюдению»

Любопытно что и французская и российская традиции экранизаций произведений А. Дюма во второй половине XX века

отталкивались от одного кинопроекта. Им стал классический фильм Б. Бордери «Три мушкетера» (фр. «Les Trois Mousquetaires», 1961), который можно считать одним из лучших образчиков европейского приключенческого кино 1960-х годов. В нем режиссер без особого пиетета отнесся как к роману Дюма, так и к историческому контексту и, по-своему же признанию, снимал вестерн, опрокинутый в более отдаленное прошлое [Dumont 2013].

Исторический фон в картине создавался главным образом посредством красивых декораций и костюмов. Тем не менее, исследователи отмечали наличие существенных анахронизмов в деталях. В картине приняли участие великолепные актеры: среди которых Ж. Барре, представивший образ до наглости самоуверенного Д'Артаньяна, а также ослепляющие своей красотой М. Демонжо (Миледи) и П. Прадье (Констанс Бонасье). Однако фильм Бордери не оставлял места психологизму, главным в нем было действие, так что при просмотре порою казалось, что сюжет в картине всего лишь является неким дополнением к «основному блюду» – дракам и фехтовальным поединкам. Сами боевые сцены были весьма далеки от техники реального фехтования и заполнялись прыжками, кувырканиями и прочими цирковыми трюками, что придавало картине комедийный оттенок.

Также, в фильме был значительно переработан сюжет. И если первая часть картины «Подвески королевы» была хоть как-то соотносима с романом Дюма, то дальнейшее развитие книжной истории режиссер и сценарист, по-видимому, сочли скучным. Во второй части фильма – «Мечь миледи» – появилась придуманная

интрига с тайным письмом герцога Бекингема, заключением Д'Артаньяна в Бастилию, его похищением и интрижкой с Миледи. Тем не менее фильм Бордери поразил зрителей своей легкостью, веселостью, карнавальностью. Бесстрашные мушкетеры в нем одного за другим убивали несчастных гвардейцев кардинала, а прекрасные женщины отдавались героям без особых раздумий.



Кажется, Д'Артаньян изобрел новый способ ношения шпаги. Жерар Барре и Перретт Прадье в фильме Б. Бордери. Непринужденный стиль чувствуется даже в деталях.

Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/3AWRBT>

Эта картина была очень популярна у массового зрителя в том числе и в СССР. Вероятно, именно этот фильм указывал в качестве одного из наиболее ярких воспоминаний детства, позже исполнивший роль Шико в российском сериале «Графиня де Монсоро», А. Горбунов, при этом ошибочно полагая что главную роль в этой картине сыграл Ж. Маре [Горбунов 2010]. Свидетельством популярности может служить и тот факт, что спустя десятилетие появились две пародии на него. Уже в картине

Бордери слуги мушкетеров нередко попадали в кадр и выполняли роли куда более значимые, чем у простых статистов. Этом момент в свое время и привлек внимание комик группы «Шарло» и режиссера А. Юнебея, которые совместными усилиями сняли две искрометные комедии (фр. «Les Quatre Charlots mousquetaires». 1974.), (фр. «Les Charlots en folie: À nous quatre Cardinal!», 1974.). Но, разумеется, во Франции среди деятелей кино и телевидения были и те, кто относился к наследию Дюма гораздо с большим пиететом.

В 1975 году режиссер Я. Андреи представил публике семисерийный сериал по мотивам романа «Графиня де Монсоро» (фр. «La Dame de Monsoreau», 1975) Свою экранизацию он выполнил в исключительно драматическом ключе. В целом действие фильма довольно близко к литературному оригиналу, лишь в ряде мест создатели немного сместили акценты и слегка упростили некоторые сюжетные линии. Так король Генрих III, сыгранный в Д. Манюэлем, в сериале приобрел более трагический чем в книге ореол. Если у Дюма он был показан слабым и неспособным правителем, то в постановке Андреи главное несчастье короля состояло скорее в том, что судьбой ему было уготовано править страной раздираемой религиозными и гражданскими распрями, в век лживых братских объятий и таящихся за углом убийц.

Любовь рыцарственного графа Де Бюсси (Н. Сильбер) и прекрасной Дианы Де Меридор (К. Петерсон) в сериале также была буквально «раздавлена» политикой. И лишь один королевский шут Шико, великолепно сыгранный М. Кретоном, умело прибегая как к лицедейству, так и к шпаге, оказался способен противостоять

предательству и несправедливости. В сериале были блестяще продуманы и поставлены фехтовальные поединки. Особенно эффектно смотрелась сцена столкновения Де Бюсси с миньонами короля Генриха на залитой лунным светом парижской улице. Вдумчивому осмыслению зрителем представленной в сериале истории, несомненно, способствовали слегка приглушенные тона экранной картинки и глубокая успокаивающая музыка.



Джокер в рукаве короля Генриха III. Гениальное исполнение роли Шико Мишелем Кретоном сделало его персонажа центральной фигурой в сериале «Графиня де Монсоро» Я. Андреи. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/3Cfe08>

Еще одной экранизацией Дюма, настраивающей зрителя на серьезный лад, стал, увидевший свет в 1979 году сериал Дени де Ла Пательера по роману «Граф Монте-Кристо» (фр. «Le Comte de Monte-Cristo», 1979). Главную роль человека, выступившего орудием провидения, в нем великолепно исполнил Ж. Вебер. Сам сериал был настолько близок к литературному первоисточнику, что

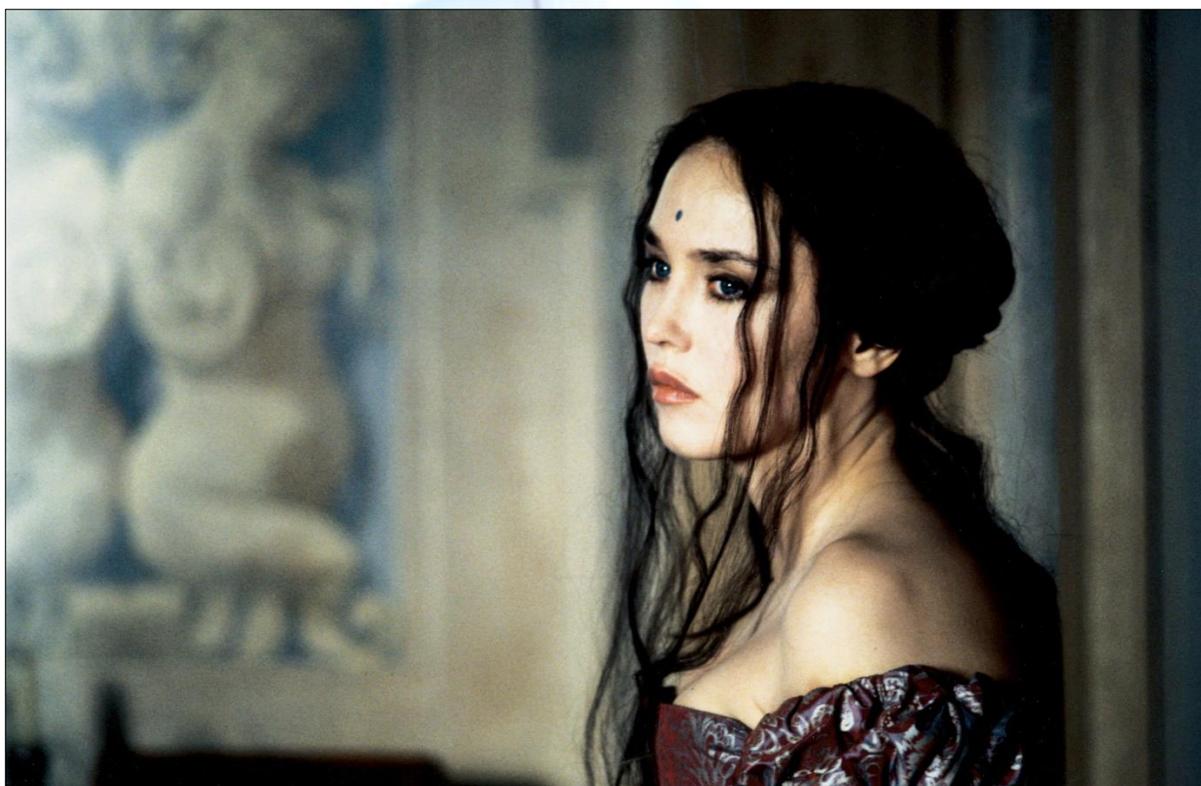
его можно считать одной из самых аутентичных в великом сонме экранизаций произведений знаменитого писателя. Оба проекта со временем стали классикой французского исторического телевидения.

Вместе с тем говоря об историзме экранизаций Дюма следует иметь в виду то, что сам писатель очень свободно относился к «материи» прошлого. А. Моруа весьма иронично замечал по этому поводу: «Дюма мял юбки Клио, он считал, что с ней можно позволить любые вольности при условии, что сделаешь ей ребенка» [Моруа 1986: 165]. Тем не менее французские деятели кино и телевидения со временем задумались о придании своим экранизациям большего реализма. Так уже постановка Я. Андреи упрощала некоторые сюжетные перипетии романа. Например, создатели сократили цепь придуманных Дюма событий с «гласом Господним», предшествующих изгнанию Сен-Люка. По мысли писателя они демонстрировали эффективность Генриха III, но выглядели довольно маловероятно. Исключенной из сериала оказалась и дуэль миньонов и анжуйцев – факт которой действительно имел место в прошлом, но был совершенно переиначен и искажен автором романа на свой лад. Эти изменения не сильно повлияли на развитие сюжета, но способствовали большей интеграции действия в исторический контекст.

Однако, настоящим прорывом на этом пути суждено было стать «Королеве Марго» (фр. «La Reine Margot», 1994) П. Шеро с блистательной И. Аджани в главной роли. В этом фильме режиссер

показал, как должно было бы разворачиваться действие одноименного романа Дюма, если бы оно происходило непосредственно в XVI веке. По мнению специалистов, создатели фильма провели скрупулезную подготовительную работу, подробно ознакомившись с деталями быта и нравов иллюстрируемой ими эпохи, вплоть до мелочей [Фролова & Перевалова 2021: 96]. Прежде всего, Шеро отказался от демонстрации декоративной истории – там, где разодетые в кружева и бархат утонченные кавалеры ведут непринужденные диалоги с обходительными дамами в пышных платьях. Герои «Королевы Марго» Шеро говорят обыденным языком, а их наряды запачканы грязью, а еще чаще человеческой кровью. Хорошо, что кино не способно передавать запахи, а то при просмотре фильма мы неминуемо бы почувствовали зловонья парижских улиц. Создатели фильма добавили действию откровенности. Если персонажи телесериала Я. Андреи в разговорах лишь допускали саркастические намеки на некоторые из нетрадиционных увлечений Генриха III, то Шеро в своей картине показал едва ли не сцену изнасилования им, тогда еще принцем, своей сестры Маргариты Валуа. В «Королеве Марго» Шеро правят бал не куртуазная влюбленность и изысканные манеры, а жестокость и страсть. Развитие сюжета в его экранизации происходит лаконичнее, но при этом режиссер, упрощая присущее роману Дюма хитросплетение интриг, удивительным образом смог расширить исторический контекст. Та же печально знаменитая Варфоломеевская ночь, из набора дуэлей между отдельными

персонажами в изображении романиста, в экранизации превратилась в действительно эпохальную резню, каковой она и была, судя по историческим данным. Парадоксально, но этот прием, связанный с упрощением и минимизацией сюжетных линий героев, помог режиссеру углубить мотивацию последних. В фильме они выглядели уже не книжными репликами исторических фигур, а настоящими детьми своего жестокого века.



Изабель Аджани в роли королевы Марго. Пятна крови на одеждах особенно хорошо заметны на фоне глубоких тонов экранной картинки.

Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/3CfexF>

Фильм Шеро получил многочисленные награды, а созданный им новый художественный стиль исторического кино быстро прижился в европейском кинематографе. С большим или меньшим успехом его пытались повторить М. Хассан в «Графине Де

Монсоро» (фр. «La dame de Monsoreau», 2008), Б. Тавернье в «Принцессе Де Монпансье» (фр. «La Princesse de Montpensier», 2010), Й. Байер в «Генрихе Наваррском» (нем. «Henri 4», 2010) и др. В конечном итоге фильм Шеро существенно повлиял на практику мирового кино и телевидения. Отголоски стилистики фильма можно обнаружить даже в ставшей одним из прообразов сериала нового типа «Игре престолов» (вполне вероятно, что сам Дж. Мартин списывал сюжет Красной Свадьбы именно с истории Варфоломеевской ночи).

Подводя итог этому разделу, мы можем отметить, как менялась стилистика французских экранизаций Дюма во второй половине XX века. Образно сравнивая работу кинематографистов с развитием этнических исследований, можно сказать, что Бордери отнесся к историческому и литературному материалу словно конкистадор, прибывший на вновь открытый материк и интенсивно взявшийся обращать туземное население в свою веру. В творческих подходах Андреи и де Ла Пательера чувствовалась скрупулезность этнографов XIX столетия, которые с точностью до знака описывали попавшую к ним эмпирику, лишь изредка давая себе право голоса для того, чтобы объяснить отдельные нестыковки. Шеро же в таком случае похож на современного ученого-антрополога, рассматривающего культуру в качестве контекста нашей жизни и пытающегося осмыслить доступные нарративы согласно, реконструированной им же самим же, системе ментальных координат исследуемого сообщества.

Любопытно, что практически в одно время со съемками «Королевы Марго» Шеро, С. В. Жигунов запустил в производство свой сериал по тому же роману Дюма. Во время работы над сериалом Жигунов и Шеро встречались, обсуждали свои проекты и пришли к выводу о наличии в них значительных отличий. Французский режиссер, по словам Жигунова, заявил, что он снимает драму в стиле Шекспира, на что первый ответил: «у нас (в России – Н. К.) Дюма любят» [Жигунов 1996].



Оказывается брыжи можно было носить и с расстегнутым воротником...

Кадры из фильма «Королева Марго» (1994) и сериала «Графиня де Монсоро» (1997): отличия в стилистике заметны невооруженным взглядом.

Изображения размещены в свободном доступе на платформах:

<https://lyl.su/rdK6>

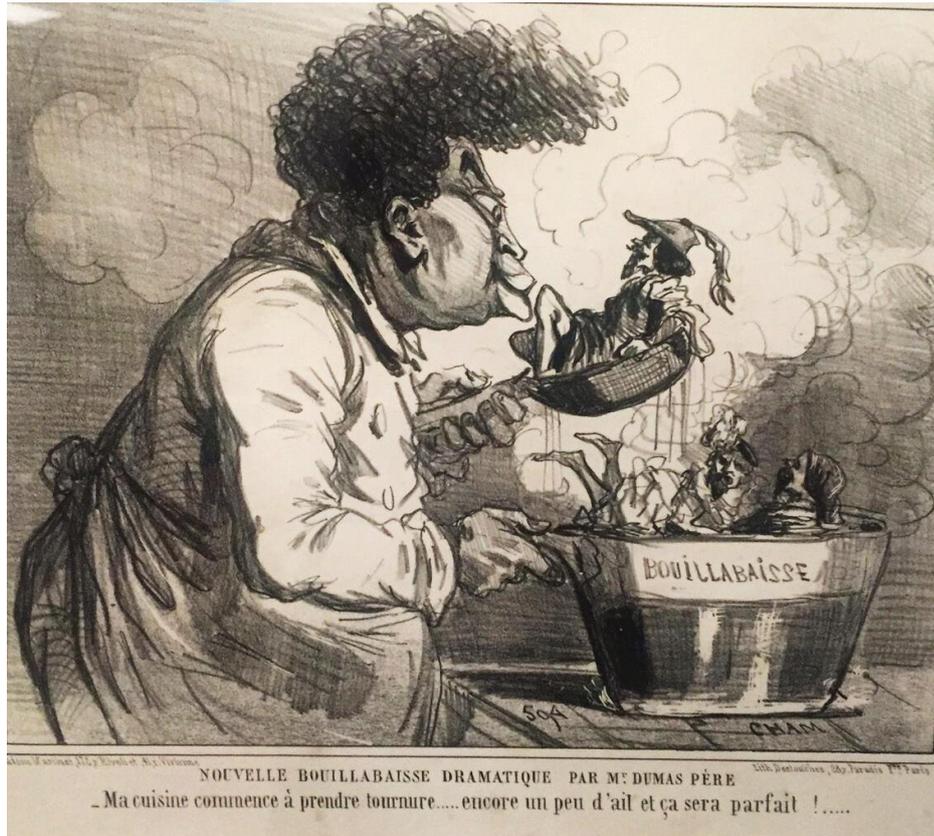
<https://lyl.su/3KOi>

Дюма и советское телевидение: эстетика будуара

Александр Дюма-отец жил в эпоху, когда потрясающая распущенность нравов непостижимым и парадоксальным образом соседствовала со строжайшим морализмом. Победившая в результате Великой французской революции буржуазная мораль вынуждена была скрываться под маской изящных манер и лживого осуждения порока, принесенных Реставрацией. Многие из современников писателя пытались, каждый по-своему, решить это противоречие. Не был исключением и сам Дюма.

По сути дела, оба романа и «Королева Марго» и «Графиня де Монсоро» были посвящены теме адюльтера. Будучи сам известным ловеласом Дюма, однако, не мог прямо пропагандировать последний. Поэтому, начиная еще со своих ранних драматических произведений, он обряжал адюльтер в «одежды» сентиментальных историй, в которых внебрачные связи выставлялись едва ли не эталонами высшей добродетели. Для Маргариты Наваррской любовная связь с Лераком де Ля Модем в изложении писателя превратилась, в своего рода отдушину от политики и придворных интриг, а для Дианы де Меридор чувства к Луи Де Бюсси стали спасением от уз навязанного ей брака с ненавистным человеком. Если учесть печальный исход обоих романов, то в представленных писателем историях сложно не обнаружить критики института клерикального брака.

При этом вряд ли можно обвинить А. Дюма-отца в особой политической ангажированности его художественных произведений. Но ему как стороннику республиканской формы правления, жившему в эпоху реставрации монархии, вероятно доставляло удовольствие изображать августейших особ в своих книгах почти сплошь слабыми и капризными. Разумеется, в воплощении обеих этих интенций Дюма не переходил грани дозволенного светским обществом своего времени. Этому способствовала присущая его романам театральность, в рамках которой плотские отношения описывались при помощи полутонов и намеков, а от интонации или тембра произнесенных на сцене фраз, порою зависел весь смысл сказанного.



Известная карикатура: Дюма варит исторический суп.
Современная публика, как известно, натуральным продуктам предпочитает готовые блюда.
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/3AaTz3>

Советское общество также вышло из «горнила» революции, а к периоду своего заката ему был свойственен суровый морализм. Официальная идеология Коммунистической партии накладывала определенные табу на освещение ряда политических и социальных вопросов. До определенного времени эти установки соответствовали ожиданиям советского общества, преимущественно вышедшего из деревни. Но жизнь всегда сложнее теоретических схем. Поэтому не удивительно, что со временем советские сценаристы и режиссеры также прибегли к испытанному «оружию» классиков.

Мода на экранизации на советском телевидении распространилась после потрясающего успеха «Д'Артаньяна и трех мушкетеров» Г. Э. Юнгвальд-Хилькевича (1979). Режиссер во многом опирался на отмеченные выше французские экранизации знаменитого романа. Оттуда пришли общая веселость и откровенно цирковой стиль фехтовальных поединков. Но было в постановке и кое-что свое. В картине за фасадом легковесного приключенческого мюзикла скрывалась острейшая политическая и социальная сатира. Например, в советских масс-медиа само собой было невозможно рассказать о том, что КГБ пристально следит за частной жизнью отдельных граждан. А вот спеть игривую песенку о том, что во Франции второй четверти XVII века все тайны «маленького человека» известны всемогущему кардиналу Ришелье оказалось вполне допустимо.

Особенно показательным в этом отношении был сюжет о «союзе» кардинала и галантерейщика Бонасье. Когда последний соглашается шпионить и наущничать за собственной женой, Ришелье произносит реплику о том, что галантерейщик является честным человеком. Этот момент превосходно демонстрирует появление ко времени выхода фильма у советской морали «второго дна». Иначе прозвучавший намек просто не был бы понят зрителем. То же самое можно сказать и о демонстрации сферы личных отношений. Завернутые в обертку показного советского благочиния сцены встреч Д'Артаньяна и Констанции, герцога Бекингема и Анны Австрийской (где влюбленные ограничивались томными взглядами да поцелуями в щечку), а также пошлые намеки

мушкетеров во время попок на любовные похождения друг друга давали возможность советскому зрителю самому додумать то, что осталось за кадром.



*Глядя со стороны, можно подумать они просто коллеги...
Алексей Кузнецов (герцог Бекингем) и Алиса Фрейндлих (Анна Австрийская) изображают вспыхнувшие между их персонажами чувства при помощи доступных художественных средств.
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://lul.su/41bQ>*

Современные исследователи архетипического измерения отечественной культуры отмечают, что в классическом послевоенном советском кино «семья предстает основой бытия, мерилom мира, и единственной формой коллективного существования людей» [Маленко & Некита 2023: 134]. Появившиеся с конца семидесятых годов многочисленные отечественные импровизации на тему «галантного» века: «Собака на сене» (1978), «Стакан воды» (1979), «Летучая мышь» (1979), «Формула любви» (1984), «Дон Сезар Де Базан» (1985), «Узник замка Иф» (1988)

«Сирано Де Бержерак» (1989) каждая по-своему показывали реалии межличностных отношений уже гораздо сложнее, чем они подразумевались советской концепцией человека. Впрочем, определенных границ дозволенной откровенности эти фильмы также не переходили. Ведь нельзя же рассматривать в качестве полноценных эротических сцен эпизод с растягиванием верхней пуговицы на платье, сопровождающей графа Калиостро помещицы Марии Ивановой (актриса Е. Валюшкина) в «Формуле любви» или обворожительный танец цыганки Маританны в исполнении А. Самохиной из фильма «Дон Сезар Де Базан».

Иными словами, советское кино не переносило действие романтических моментов в альков. В результате сложился своеобразный стиль демонстрации интимных отношений, который может быть образно назван эстетикой будуара. В рамках такого подхода человеческие страсти и пороки прятались среди пышных исторических декораций, а сексуальное влечение персонажей друг к другу передавалось с помощью высокопарных пассажей, многозначительных намеков, выразительной мимики и иных приемов из арсенала сценического искусства. Схожие методы визуального минимализма использовались при изображении насилия и брутальности. Несмотря на присутствие боевых сцен в советских проектах исторического жанра, существовало табу на демонстрацию крови, а самим поединкам как правило придавался либо комедийно-гротесковое, либо подчеркнуто изящно-декоративное обрамление [Сальникова 2022].



Уже совершенно полноценная эротическая сцена с Еленой Валюшкиной в фильме «Формула любви» (1984). Создатели картины поместили ее в двойной контекст:

смысловой (греза героя) и визуальный (природное обрамление).

*Изображение размещено в свободном доступе на платформе:
<https://clck.ru/3AWS4T>*

Ко времени завершения советской эпохи к указанным выше чертам визуализации классики добавился еще один мотив – это интерес ко всему сверхъестественному. И если в «Формуле любви» спиритические сеансы графа Калиостро представлялись создателями фильма как фарс и, говоря современным языком, «развод» на деньги недалеких и доверчивых русских помещиков, то уже в «Узнике замка Иф» аббат Фариа, пытаясь понять причины заключения Эдмона Дантеса в тюрьму впадает в мистический транс и узнает правду именно в ходе этого «свидания с астралом». В подобных эпизодах можно зримо обнаружить отголоски кризиса рациональности советского человека, его усталость от всепроникающей естественно-научной эпистемологии окружающего бытия.

Известный исследователь русской культуры XX века С. Волков, полагал, что в поздний период истории СССР помимо «советского»

и «антисоветского» формируется еще один сегмент культурного пространства. Автор обозначил его как «несоветский» и рассматривал как раз в этом ключе творчество А. А. Тарковского, фильмы которого никак не покушались на официальную идеологию, но стилистически были совершенно отличны от присущих советскому искусству моделей визуализации [Волков 2011: 257]. Развивая предложенную исследователем типологию, отечественные исторические экранизации конца 1970 – 1980-х годов можно определить как квазисоветское кино. В них под покровительством верности тексту первоисточников и при общем соответствии общепринятому художественному языку уже проглядывали ценности совсем иного общественного порядка.

Откровение, ставшее нормой: советский визуальный стиль и культурные перемены 1990-х годов

С. В. Жигунов, приступая к самому амбициозному для российского телевидения 1990-х годов сериальному проекту отнесся к делу с должной серьезностью. В качестве одного из базовых принципов в обоих сериалах была положена близость сценариев к тексту романов Дюма. Также, А. А. Муратов и В. М. Попков выступившие режиссерами (первый в «Королеве Марго», второй в «Графине Де Монсоро») отказались от игриво-гротескового стиля советских постановок, сериалам был придан пафосно-торжественный оттенок. С большим вниманием в экранизациях были продуманы фехтовальные сцены, которые по мнению специалистов не только в общих чертах соответствовали технике поединков боевым оружием XVI века, но и способствовали

раскрытию характеров отдельных персонажей [Юн 2022]. Однако во многих других аспектах сериалы были наследниками уже ранее сложившейся традиции. Говоря об этом следует отметить и низкий темп и определенную камеральность и некоторую театральную наигранность во взаимодействии персонажей. В то самое время, когда на родине знаменитого писателя режиссеры пошли путем расширения исторического контекста через упрощение действия, для российских экранизаций Дюма напротив было характерно усложнение сюжетных линий и сгущение драматизма.

К и без того насыщенной вязи политических и любовных интриг в романе «Королева Марго» российские сценаристы решили добавить спиритуалистики и мелодраматизма. В результате сериал получился о влиянии гороскопов, предзнаменованиях судьбы, фамильных проклятьях, любовной ворожбе и прочей чертовщине. Дело доходило до смешного, так, например, один из планов побега Генриха Наваррского провалился как раз потому, что на, на небе не сошлись звезды, а бесстрашный протестантский воин Де Муи (Н. Караченцев) вдруг открыл в себе тягу к астрологии, да так, что стал учеником мэтра Рене и решил занять «должность» парижской гадалки. Вместо связи Маргариты и де Ля Моля сценаристы решили создать полноценный любовный треугольник, дополнив переживания юной королевы Наваррской возникшими чувствами к своему законному супругу.

Сама же реальная историческая Маргарита Валуа, правда, описывала супружеские отношения при помощи античных

аллегорий о некоей римлянке, которой пришлось скрывать, что муж в постели источал неприятный запах [Маргарита де Валуа 2010: 51].



У Маргариты Валуа (Евгения Добровольская) и Генриха Наваррского (Дмитрий Певцов) семейная размолвка? Чем-то похоже на фильм «Любовь и Голуби» (1984) только в историческом контексте. Кадр из сериала «Королева Марго» (1996).

Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/3AaTFP>

В сериале после проведенной с супругом ночи Марго действительно испытывает некоторую брезгливость и чувство отвращения, но только уже по отношению к себе, поскольку видит в возникших чувствах к Генриху предательство де Ля Моля. Возможно, этот сюжетный ход действительно мог поучиться очень эффективным, вот только Маргарита (Е. Добровольская) в сериале выглядела слишком слабой и податливой, как для своей

исторической, так и книжной визави. А вот Генрих Наваррский (Д. Песков) из загнанного в ловушку благородного рыцаря у Дюма, превратился в полноценного игрока, который без особого сожаления приносит в жертву людей и легко меняет любовниц.

Отечественную экранизацию «Графини Де Монсоро» многие специалисты и зрители по праву считают лучшим российским историческим сериалом. Он отличался более внимательным отношением сценаристов к литературному первоисточнику и практически идеальным кастингом актеров. В итоге зрители увидели блестящего Де Бюсси (А. Домогаров), импозантного Шико (А. Горбунов), одновременно галантного и непосредственного Сен-Люка (Д. Марьянов), подверженного перепадам настроения короля Генриха (Е. Дворжецкий), воплощенное зло в лице герцога Анжуйского (К. Козаков).

Однако совершенно особенно в этом калейдоскопе великолепных образов выделяются граф Б. де Монсоро и его несчастная супруга. В исполнении Ю. Беляева главный ловчий Франции превратился из мелкого самовлюбленного интригана, каким он выглядел в экранизации 1971 года (актер Ф. Мэстр), в настоящего охотника на крупную дичь, у которого вспышки саморазрушающих страстей (вожделение, тщеславие, ревность) соседствовали с острым пронизательным умом. Конечно же К. Петерсон была очень хороша в роли героини печального образа, но Г. Мариани придала своему персонажу совершенно новое качество. Сложность роли заключалась в том, что у ее героини не так много сюжетного действия. Диана не плела козни

подобно королеве-матери и не участвовала в политических интригах двора как Маргарита Наваррская. Воплощение этого образа потребовало от актрисы тонкой, по истине микроэмоциональной игры. В итоге Мариани не только великолепно справилась с этой задачей, но и смогла создать один из самых запоминающихся и прекрасных образов российской экранной женской эстетики 1990-х годов.



Де Бюсси (Александр Домогаров) и Диана (Габриэлла Мариани) ведут беседу о супружеском долге и дворянской чести, похоже им не до низменных страстей.

Кадр из сериала «Графиня де Монсоро» (1997).

Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/3ATNiV>

Однако и в этом сериале не обошлось без усложнения сюжетных линий. В частности, углублению мелодраматизма способствовало появление в экранизации нового персонажа – прекрасной шпионки Генриха Наваррского – Габриэль де Ториньи, которая, получив от влюбленного в Диану де Бюсси, несколько отказов от предложения уединиться, отомстила своему несостоявшемуся кавалеру, скрыв от него информацию о хитро расставленной ловушке. В ряде моментов



Поскольку Герцог Анжуйский (Кирилл Козаков) и Габриэль Де Ториньи (Анна Дубровская) постоянно заняты плетением интриг, времени на плотские утехы у них видимо тоже остается немного. Кадр из сериала «Графиня де Монсоро» (1997).

Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/3ATLBd>

создатели стремились придать и без того излишне театрализованному действию романа Дюма дополнительную декоративность. Эта черта особенно заметна в линиях взаимоотношений Шико – Генрих III, Шико – брат Горанфло. В результате король, из трагической фигуры в исполнении Д. Манюэля французской постановки, превратился в чисто комединого персонажа, а некоторые сцены выглядели совершенно наигранными, несоответствующими духу своего времени. Не отличался российский сериал «Графиня де Монсоро» и какой-либо свехоткровенностью. В соответствии с существующей традицией интимные сцены создатели предпочли спрятать за ширму будуара.

В целом продюсер и режиссеры предложили российскому зрителю продукт очень и очень достойного качества. Вот только художественный стиль российских сериалов «Королева Марго» и «Графиня де Монсоро» ко времени их выхода выглядел уже несколько старомодным. 1990-е годы были временем абсолютной творческой свободы, когда всякий морализм оказался отброшен. На место апробированных в советском кино и телевидении приемов приходили иные модели визуализации. Табу на демонстрацию насилия и секса больше не работали. Разумеется, эти перемены в первую очередь коснулись «современных» жанров и в первую очередь боевиков. Однако не отставало от них и историческое кино. Даже вышедшие ранее продолжения приключений мушкетеров («Мушкетеры двадцать лет спустя», 1992)

и гардемаринов («Виват, гардемарины!», 1991) отличались куда большей степенью экранной откровенности.



Экранная эротика в российских исторических постановках начала 1990-х годов, несмотря на исчезновение запретов, сохраняет определенные рамки приличия, для чего операторы умело используют светотени.

Кадры из фильмов: «Виват, гардемарины!» (1991) и «Мушкетеры двадцать лет спустя» (1992).

Изображения размещены в свободном доступе на платформах:

<https://clck.ru/3AWT8i>

<https://clck.ru/3AWSso>

Отличие революции от переворота состоит в том, что первая охватывает все поры социального организма. Еще одно отличительное качество связано с тем, что революция не одномоментна и как правило развивается в несколько этапов. Все это применимо и к переменам в российской культуре 1990-х годов. К концу десятилетия место вполне невинных интеллектуальных игр на телевидении занимали различные реалити-шоу, такие как: «За стеклом», «Остаться в живых», «Дом 2», в которых на первый план выходили мотивы социального выживания и практически публичного, практически на глазах у всей страны, поиска половых партнеров.

Пропедевтические сериалы, рассказывающие зрителям о принципах ведения бизнеса («Горячев и другие», 1993–1994),

сменились на такие, в которых уже в качестве нормы социального поведения демонстрировался стиль жизни нового предпринимательского класса («День рождения буржуя», 2000). Типологически схожие изменения произошли и в российской исторической литературе. Так, место романов В. Пикуля, в которых за героической патетикой проглядывало любование автора размеренностью жизни при «старом порядке», заняли перенасыщенные действием, как в голливудских боевиках, детективы Б. Акунина, в рефрене которых можно было разглядеть лишь эпикурейские ценности. Подвиги, экзальтированных



В таких ситуациях логичным выглядит предложение «пойти прогуляться». Фильм «Турецкий гамбит» (2005) Д. Файзиева в сравнении с историческими сериалами 1990-х годов отличался уже значительно большей экспрессией.

Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/3AaXds>

утопическими идеями, исторических героев из произведений Л. Ф. Воронковой уступили место любовным похождениям сказочно богатых самаркандских купцов, с большим изяществом описанных

в романах Мастера Чень (Д. Е. Косырев). В российской культуре был налицо процесс повсеместного утверждения буржуазных ценностей.

Российские проекты «Королева Марго» и «Графиня де Монсоро» стали источником непродолжительной моды на исторические сериалы. Вот только у российского зрителя к тому времени появилась возможность сравнивать отечественный телевизионный продукт с западными аналогами. В «Королеве Марго» и «Графине Де Монсоро» выкристаллизовались лучшие черты художественного стиля отечественных исторических телеэкранизаций конца 1970-1990-х годов. Однако культуриндустрии свойственно типологизировать и стандартизировать творческий процесс. Поэтому эфирное время все чаще стали занимать телепроекты, сценарии которых в той или иной степени воспроизводили сюжеты западных кино и сериалов, но, тем не менее, все же были куда более динамичными и экспрессивными по своему стилю. Неслучайно, особенности отечественных адаптаций западного кино и телевидения сегодня уже рассматривается в качестве самостоятельной темы научного исследования [Казючиц 2018].

Очевидно все эти изменения хорошо чувствовал и сам С. В. Жигунов, выступивший главным застрельщиком сериалов «Королева Марго» и «Графиня де Монсоро». Пятнадцатью годами позже, вновь обратившись к бессмертному наследию Дюма, он предложил российскому зрителю уже совсем иной по своей художественной стилистике проект.

**Вместо заключения:
несколько замечаний о диалектике культуры и личности
в позднем СССР**

Отечественным историческим экранизациям конца 1970–1990-х годов был присущ особый художественный стиль, отличный от моделей визуализации, характерных как для классического советского, так и современного российского кино и телевидения. Выпадал он и из общемировых трендов развития кино второй половины XX века. В основе этой специфической модели визуализации, по нашему мнению, лежат особенности эволюции общественно-политического строя в СССР. Устойчивость последнему в классический период советской истории придавала взаимосвязь государства и общества. Обратной стороной этой «медали» было недостаточное внимание к индивидуальным потребностям личности. По мнению современных исследователей, соцреализм «провозглашенный единственно правильным творческим методом, вел к унификации манер и стилей, объективно способствовал единообразию, рождению определенных канонов и догм» [Фетисова 2015: 168]. По мере роста образованности советского субъекта, дифференциации его материальных и духовных потребностей, присущие советской культуре монотонность и цензурные ограничения становилась препятствием на пути дальнейшего его развития.

Очевидно, что эти, сужающие интеллектуальные горизонты личности, свойства художественного стиля социалистического реализма были (возможно одними из первых) обнаружены

деятелями советского кино. А. Г. Некита и С. А. Маленко фиксируют произошедшее уже в послевоенном кинематографе смещение акцентов с социальной на экзистенциальную проблематику [Некита & Маленко 2022: 106]. Но этим трансформация советской культурной системы не ограничилась. Сложившиеся к 1970 годам модели визуализации не позволяли описывать иначе чем в критическом или комическом контекстах отдельные стороны человеческого бытия (сложные коллизии межличностных отношений, насилие и брутальность, отдельные формы духовного опыта людей).

В качестве варианта решения этой проблемы советским телевидением была выработана практика аппликации этих явлений в поле иного культурного пространства, посредством специфического художественного стиля, своего рода аналога «эзопова языка» позднесоветской литературы [Иванова 1989]. Экранизация наследия классиков оказалась весьма хорошим подспорьем на этом пути, так как в случае несогласия цензуры, всегда оставалась возможность сослаться на приверженность аутентичности в отношении литературного оригинала. Табуированные темы при этом визуализировались посредством приемов гротеска, двусмысленности диалогов, минимализма образов и т. п.

Произошедшая в начале 1990-х годов революция в российском медиапространстве привела к утверждению новых телевизионных жанров и изменению функциональных задач самого телевидения. Несмотря на сохранение инерциального движения в

некоторых сегментах российского игрового кино и телевидения, в течение десятилетия происходило их содержательное обновление в соответствии с ожиданиями зрителей. Массовое знакомство отечественного обывателя с западными образцами также способствовало переосмыслению отечественными деятелями кино и телевидения своих прежних подходов. Российское телевидение все более становилось индустрией развлечений. Поэтому к началу 2000-х годов стиль позднесоветских исторических экранизаций, частью которого была эстетика будуара, практически сошел на нет, правда, все же оставив после себя россыпь ярких телевизионных проектов.

Литература

- Волков, С. (2011). *История русской культуры XX века: от Льва Толстого до Александра Солженицына*. Москва: Эксмо.
- Горбунов, А. (2010, 8 октября). «Дюма я обязан жизнью». Знаменитый актер рассказал «МК» о съемках в «Графине де Монсоро». *Московский комсомолец*. Режим доступа: <https://clck.ru/3CfwMT> (дата обращения: 21.04.2024).
- Жигунов, С. (1996, 13 октября). Зачем тебе это надо, Жигунов? *Огонек*, 41(4472). Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/2284196> (дата обращения: 21.04.2024).
- Иванова, Н. (1989). Смена языка. *Знамя*, 11, 221–231.
- Казючиц, М. Ф. (2018). Телесериал в России и проблема форматных трансформаций. *Телекинет*, 3(4), 13–27. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/teleserial-v-rossii-i-problema-formatnyh-transformatsiy> (дата обращения: 21.04.2024).
- Маленко, С. А., & Некита, А. Г. (2023). Гражданская сакральность детства в советской киномифологии. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT)*, 1(2), 109–139. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-1\(2\)-109-139](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-1(2)-109-139).
- Маргарита де Валуа (2010). *Мемуары. Избранные письма*. Документы. Санкт-Петербург: Евразия.
- Моруа, А. (1986). *Три Дюма. Литературные портреты*. Москва: Правда.

- Некита, А. Г., & Маленко, С. А. (2022). Визуальные киномифы советской эпохи в идеологическом созидании «нового» человека. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT)*, 1(1), 99–116. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2022-1\(1\)-99-116](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2022-1(1)-99-116)
- Рапопорт, Е. (2013). Логика сериала. *Логос*, 3(93), 21–36.
- Сальникова, Е. В. (2022). Минимализм крови в динамике от 1970-х к 1990-м: позднесоветский костюмный исторический фильм и сериал. *Телекинет*, 2(19), 6–13. Режим доступа: <https://telecinet.com/wp-content/uploads/2022/11/telecinet.2022.2-19-p.6-13.pdf> (дата обращения: 23.04.2024).
- Фетисова, Т. А. (2015). М. Ф. Казючиц. Поэтика сериала. *Вестник культурологии*, 3(74), 164–172.
- Фролова, А. И., & Перевалова, С. Н. (2021). Образ королевы Марго в романе А. Дюма и французском кинематографе. *Поволжский педагогический вестник*, 9, 3(32), 95–99.
- Хоркхаймер, М., & Адорно, Т. (1997). *Диалектика просвещения. Философские фрагменты*. Москва, Санкт-Петербург: Медиум, Ювента.
- Юн, М. (2022, 18 сентября). Фехтование в кино. Часть 2: Графиня де Монсоро и Королева Марго. *Youtube.com*. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=ikLrUoc5cE4> (дата обращения 21.04.2024).
- Dumont, H. (2013). Encyclopédie du film d'Histoire. *Cinéma & Histoire / Histoire & Cinéma*. Available at: <https://clck.ru/3Cfwut> (accessed: 21.04.2024).

Информация об авторах

Кедров Николай Геннадьевич – кандидат исторических наук, методист. Устюженский политехнический техникум (162840, Вологодская область, г. Устюжна, пер. Терешковой, д. 50), ORCID: 0000-0002-5047-8112, nk149@yandex.ru

THE SUNSET OF THE AESTHETICS OF THE BOUDOIR. THE SOVIET SUBJECT IN THE LABYRINTH OF DECORATIVE HISTORY AND THE CULTURAL REVOLUTION OF THE 1990S IN RUSSIA

Nickolay Kedrov

Abstract. The article examines the Russian television series “Queen Margot” and “Comtesse De Montsoreau” in the context of socio-cultural changes that took place in Russia in the 1980s – 1990s. The artistic style of these TV projects is studied in comparison with the French and Soviet traditions of film adaptations of works by A. Dumas. French cinema and television in the second half of the twentieth century was characterized by a movement from light semi-comedy productions

to deep reconstruction, immersing the viewer in the historical context of the era. In the Soviet Union, there was a special artistic style of film adaptations, to the detriment of historicity, emphasizing the elements of theatrical decorativeness inherent in the writer's work. These techniques, like the "Aesopian language" of Soviet literature, successfully helped film and television figures to circumvent the taboos and prohibitions that existed in Soviet culture. In the 1990s, there was a revolution-like change in the functional tasks of domestic television. Despite the preservation of inertial motion in the same stylistic direction for some time, as evidenced by the above-mentioned television series, there is a gradual disintegration of the foundations of the Soviet visualization model. Russian television has increasingly become a part of the cultural industry, while losing its former distinctive features.

Keywords: Soviet television, Russian television, film adaptations of Dumas' works, TV series, visualization, artistic style, cultural changes.

References

- Volkov, S. (2011). *Istorija russkoj kul'tury XX veka: ot L'va Tolstova do Aleksandra Solzhenicyna* [The History of Russian culture of the twentieth century: from Leo Tolstoy to Alexander Solzhenitsyn]. Moscow: Eksmo Publ. (In Russ).
- Ivanova, N. (1989). Smena iazyka [Language change]. *Znamia* [The banner], 11, 221–131. (In Russ).
- Kazyuchits, M. F. (2018). Teleserial v Rossii i problema formatnykh transformatsii [TV series in Russia and the problem of format transformations]. *Telekinet* [Telekinet], 3(4), 13–27. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/teleserial-v-rossii-i-problema-formatnyh-transformatsiy> (accessed: 21.04.2024). (In Russ).
- Malenko, S. A., & Nekita, A. G. (2023). Grazhdanskaia sakral'nost' detstva v sovetskoj kinomifologii [The civic sacredness of childhood in Soviet film mythology]. *Industrii vpechatlenii. Tekhnologii sotsiokul'turnykh issledovanii (EISCRT)* [Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)], 1(2), 109–139. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-1\(2\)-109-139](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-1(2)-109-139). (In Russ).
- Marguerite de Valois (2010). *Memuary. Izbrannye pis'ma. Dokumenty* [Memoirs. Selected letters. Documents]. Saint-Petersburg: Eurasia Publ. (In Russ).
- Maurois, A. (1986). *Tri Diuma. Literaturnye portrety* [Three Dumas. Literary portraits]. Moscow: Pravda Publ. (In Russ).
- Nekita, A. G., & Malenko, S. A. (2022). Vizual'nye kinomify sovetskoj epokhi v ideologicheskom sozidanii «novogo» cheloveka [Visual film myths of the Soviet era in the ideological creation of a «new» person]. *Industrii vpechatlenii. Tekhnologii sotsiokul'turnykh issledovanii (EISCRT)*. [Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)], 1(1), 99–116. (In Russ). [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2022-1\(1\)-99-116](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2022-1(1)-99-116).

- Rapoport, E. (2013). Logika seriala [The logic of the series]. *Logos* [Logos], 3(93), 21-36. (In Russ).
- Salnikova, E. V. (2022). Minimalizm krovi v dinamike ot 1970-kh k 1990-m: pozdnesovetskii kostiumnyi istoricheskii fil'm i serial [Minimalism of blood in dynamics from the 1970s to the 1990s: a late Soviet costume historical film and TV series]. *Telekinet* [Telekinet], 2(19), 6-13. Available at: <https://telecinet.com/wp-content/uploads/2022/11/telekinet.2022.2-19-p.6-13.pdf> (accessed: 23.04.2024). (In Russ).
- Fetisova, T. A. (2015). M. F. Kaziuchits. Poetika seriala [M. F. Kazyuchits. The poetics of the series]. *Vestnik kul'turologii* [Bulletin of Cultural Studies], 3(74), 164-172. (In Russ).
- Frolova, A. I., & Perevalova, S. N. (2021). Obraz korolevy Margo v romane A. Diuma i frantsuzskom kinematografe [The image of Queen Margot in the novel by A. Dumas and French cinema]. *Povolzhskii pedagogicheskii vestnik* [Volga Pedagogical Bulletin], 9, 3(32), 95-99. (In Russ).
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (1997). *Dialektika prosveshcheniia. Filosofskie fragment* [The dialectic of Enlightenment. Philosophical fragments]. Moscow, Saint-Petersburg: Medium, Juventa Publ. (In Russ).
- Dumont, H. (2013). Encyclopédie du film d'Histoire. *Cinéma & Histoire / Histoire & Cinéma*. Available at: <https://clck.ru/3Cfwut> (accessed: 21.04.2024).
- Zhigunov, S. (1996, October 13). Zachem tebe eto nado Zhigunov? [Why do you need this, Zhigunov?]. *Ogonek* [Light], 47(4472). Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/2284196> (accessed: 21.04.2024). (In Russ).
- Gorbunov, A. (2010, October 8). «Diuma ia obiazan zhizn'iu». Znamenityi akter rasskazal «MK» o s"emkakh v «Grafine de Monsoro» [«I owe Dumas my life». The famous actor told «MK» about the filming of «The Comtesse de Montsoreau»]. *Moskovskii komsomolets* [Moskovsky Komsomolets]. Available at: <https://clck.ru/3CfwMT> (accessed: 21.04.2024). (In Russ).
- Yun, M. (2022, September 18). Fekhtovanie v kino. Chast' 2: Grafinia de Monsoro i Koroleva Margo. [Fencing in the cinema. Part 2: Countess de Montsoreau and Queen Margot]. *Youtube.com*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=ikLrUoc5cE4> (accessed: 21.04.2024). (In Russ).

Author's information

Nickolay Gennadievich Kedrov – Candidate of Historical Sciences, methodist, Ustyuzhna Polytechnical College (50, Tereshkova st., Ustyuzhna, Vologda region, 162840, Russia), ORCID 0000-0002-5047-8112, nk149@yandex.ru

For citation:

Kedrov, N. G. (2024). The sunset of the aesthetics of the Boudoir. The Soviet subject in the labyrinth of decorative history and the Cultural Revolution of the 1990s in Russia. *Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)*, 3(8), 198-237. (In Russian). [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-3\(8\)-198-237](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-3(8)-198-237)