Magistra Vitae: электронный журнал по историческим наукам и археологии. 2024. Т. 9, вып. 1. С. 76–87.
Magistra Vitae: online journal of historical sciences and archeology. 2024;9(1):76-87.

Научная статья

УДК 303.4.02

doi: 10.47475/2542-0275-2024-9-1-76-87

ЗАВТРАК «ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИИ». СМЕНА ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ 1970-х ГОДОВ И ЕЁ ОТРАЖЕНИЕ В КИНЕМАТОГРАФЕ

Ольга Владимировна Конфедерат

Челябинский государственный университет, Челябинск, Россия, olga.confederat@yandex.ru, ORCID 0009-0006-1315-2662

Аннотация. Предметом наблюдения в статье является избыточность алиментарных полей в кинематографических нарративах 1970-х гг. Ставится вопрос о фокализации алиментарного в кинематографе этого периода и о возможных причинах такого внимания. В этих целях в статье используется категория нарративно избыточного, принятая в филологии по отношению к сложным описательным пассажам и перенесённая на предметно-семантические единицы визуального поля. Избыточность алиментарного связывается со сменой ценностных ориентаций европейского общества как реакцией на события 1968 г.

Ключевые слова: визуальный источник, кино после 1968 года, фокальный объект, фокальный субъект, алиментарная доминанта, смежные предметно-семантические поля, ценностные ориентиры эпохи 1970-х

Для цитирования: Конфедерат О. В. Завтрак «после революции». Смена ценностных ориентаций в европейской культуре 1970-х годов и её отражение в кинематографе // Magistra Vitae: электронный журнал по историческим наукам и археологии. 2024. Т. 9, вып. 1. С. 76–87. URL: https://www.magistravitaejournal.ru/ru/archive/37-magistra-vitae-1-2024.html. DOI: 10.47475/2542-0275-2024-9-1-76-87

Original article

BREAKFAST “AFTER THE REVOLUTION”. CHANGES OF VALUE ORIENTATIONS IN THE EUROPEAN CULTURE OF THE 1970S AND ITS REFLECTION IN CINEMA

Olga V. Confederat

Chelyabinsk State University, Chelyabinsk, Russia, olga.confederat@yandex.ru, ORCID 0009-0006-1315-2662

Abstract. The subject of observation in the article is the redundancy of alimentary fields in cinematic narratives of the 1970s. The question is raised about the focalization of the alimentary in the cinema of this period and about the possible reasons for such attention. For these purposes, the article uses the category of narrative redundancy, adopted in philology in relation to complex descriptive passages and transferred to the subject-semantic units of the visual field. The excess of nutrition is associated with a change in value orientations of European society as a reaction to the events of 1968.

Keywords: visual source, cinema after 1968, focal object, focal subject, alimentary dominant, related subject-semantic fields, value guidelines of the of the 1970s

For citation: Confederat O. V. Breakfast “after the revolution.” Changes in value orientations in European culture in the 1970s and its reflection in cinema. *Magistra Vitae: electronic journal of historical sciences and archaeology.* 2024;9(1):76-87. (In Russ.). URL: https://www.magistravitaejournal.ru/ru/archive/37-magistra-vitae-1-2024.html. DOI: 10.47475/2542-0275-2024-9-1-76-87

© Конфедерат О. В., 2024

Подход к визуальному источнику с позиций нарратологии предполагает выяснение повествовательной ситуации как содержательно-драматургической части видимого и «точки зрения», определяющей интерпретацию события. Пользуясь терминами нарратологии, назовём «точку зрения» фокализацией: нулевой фокализацией (взгляд всеведущего рассказчика), внутренней (взгляд персонажа) и внешней (мнимо объективный взгляд рассказчика, не допускающего читателя к сокровенным причинам своего внимания) [Женнет, 1998, с. 27].

Когда речь идёт о фильме или фотографии, понятие фокализации приобретает буквальный смысл выделения значимых для фотографа объектов путём фокусировки, наведения резкости. Разумеется, фокусировка при этом дополняется пространственным положением смотрящего (ближе—дальше) и ракурсом, выделяющим важный объект среди других. Так демонстрирует себя субъект фокализации: фотограф или режиссёр, журнал, издательство или студия, имеющие собственную идеологическую программу. А когда речь идёт о больших источниковых базах, представляющих целое десятилетие, таким субъектом становится поколение. Что именно субъект выделяет как достойное взгляда? Что замечает согласно культурной привычке или идеологической установке? Чего не замечает? Что избегает видеть? [Bal, 1997, с. 163]. Эти вопросы кажутся тривиальными и риторическими, когда имеешь дело с политически ангажированными снимками и фильмами, тщательно вычищенными в визуально-содержательном плане. Но они необходимы, когда исследователь работает с массой источников, ангажированность которых только предстоит выяснить.

Ответ на подобные вопросы должен опираться на очевидное. Наиболее очевидным в фильме является предметный референт. Строго говоря, мы имеем здесь дело с оттиском референта, реального объекта, использованного для создания кинообраза, но фотографическая природа фильма допускает их нестрогое различение, тем более, когда речь идёт о вещах или деталях городского и природного ландшафта.

Что можно выяснить об установках субъекта фокализации на основании перечня объектов, которые он предпочитает видеть? Этот вопрос поднимался нами в предшествующей работе, посвящённой «вестиментарной» фокализации кинематографа 1930-х, 1950-х и 1990-х гг. Согласуясь с общими положениями культурологической теории и ряда искусствоведческих исследований, полагающих одежду инструментом идентификации и социализации человека, мы связывали вестиментарную ориентацию этих эпох с «приоритетами стойкости, силы, сопротивления обстоятельствам, персональной дисциплины и рациональной организации жизни для общества 1930-х и 1950-х гг. Катастрофическая же утрата идентичности и социального регламента, моделированная в вестиментарных предметно-семантических полях фильмов, связана с апокалиптическим сознанием 1990-х, а степень вестиментарного хаоса в таких фильмах, как «Бойцовский клуб» Д. Финчера или «Ромео + Джульетта» Б. Лурмена, свидетельствует о том, насколько серьёзной и пагубной представляется эта утрата современникам» [Конфедерат, Дядык, 2024, с. 56].

В настоящей статье мы намерены обратиться к алиментарным знакам. Теоретически и методически мы опираемся на работы Р. Барта 1950-х гг., в частности, на статью «К психосоциологии современного питания» [Барт, 2003, с. 366–377] и эссе, вошедшие в книгу «Мифологии» («Вино и молоко», «Орнаментальная кулинария» и др.) [Барт, 2000]. В отечественной науке внимание к алиментарным культурным практикам и к «пищевым» знакам в литературных текстах особенно усилилось в 2010–2020-е гг. [Глянц, Пименова, Ивахнюк, 2018; Яковлева, 2016; Мищенко, 2016; Сидорова, 2015; Горбунова, Липская, Ушакова, 2015]. Алиментарные коды и алиментарные модели культуры служат основанием для выводов о специфике социальной модели и социального мышления. При этом алиментарная модель нередко служит идентификации «своего и «чужого» [Алиев, Якушенкова, 2018; Козьякова, 2021].

Подобные исследования в филологии наиболее успешно проводятся посредством выделения и анализа соответствующих лексико-семантических полей. В настоящей статье мы намерены применить некоторые положения нарратологии и методики анализа лексико-семантических полей к областям алиментарных знаков в кинематографических текстах 1970-х гг.

Предметно-семантические доминанты

Мы исходим из типологии наиболее функциональных референтов, представляющих в фильме основу культурной предметности: предметы интерьера, одежда, еда, арт-объекты, книги, игрушки, инсигнии, оружие и т. д. [Конфедерат, 2023]. Это кажется объективной и неизбежной данностью. Во всех фильмах, за небольшими

исключениями, лишь подтверждающими правило, люди так или иначе одеты, действуют в каких-то помещениях или в ландшафтах, в зависимости от сюжета и времени действия имеют дело с оружием или книгами и т. д.

Более внимательное наблюдение, однако, позволяет заметить в предметно-семантических полях кинематографа того или иного десятилетия доминантные области, образованные референтами определённой группы. Положение, сходное с тем, к которому приводит анализ лексико-семантических полей в литературных текстах [Куренкова, Стрекалёва, 2023]. Методика такого анализа хорошо разработана в современной филологии и вполне применима к визуальным источникам. Однако стоит учитывать, что визуальный историк, прибегая к этому методу, вынужден работать только с конкретно-предметными единицами поля. Действия, отношения, качества, метафизические конструкты, лексическими знаками которых уверенно оперирует филология (например, «красота», «одиночество», «гощение» как пребывание в гостях, «санкция», «социальная политика» и др.), требуют предварительной сложной работы с визуальными элементами, из которых складывается в фильме или фотографии подобный абстрактный референт.

Схема лексико-семантического поля просматривается в фильме при том условии, что мы учитываем различие вербального знака, слова, называющего и тем самым уже выделяющего и обособляющего фокальный объект, и знака визуального. В последнем случае статус фокального (выделенного, обособленного, названного) объекта ещё надо доказательно установить. Практика свободной интерпретации фильма, до сих пор принятая в культурной практике, поощряет фокальную инициативу зрителя, замечающего лишь те элементы визуального поля, которые лично он считает важными. Для социального психолога или антрополога это представляет интересную проблему (известны, например, опыты с восприятием европейского фильма представителями родоплеменных культур Центральной Африки и Австралии). Но если мы ставим целью корректно понять послание фильма, необходимо удерживаться от поспешной интерпретации и субъективности взгляда. Как говорит С. Сонтаг, «наша задача — не отыскивать как можно больше содержания в художественной вещи, тем более не выжимать из неё то, чего там нет. Наша задача — поставить содержание на место, чтобы мы вообще могли увидеть вещь» [Сонтаг, 2014, с. 14].

Мы опираемся на принятую в семиологии структуру текста: доминанта, ядро (группа референтов), центр (классы основных референтов), периферия, смежные поля. Учитывая типологию предметных референтов, мы можем определить интерьерную, вестиментарную, ландшафтную или алиментарную доминанту фильма, смежные с ней или периферийные поля. Для визуальной истории важны такие заключения, сделанные на основании исследования относительно большой источниковой базы, например, фильмов того или иного десятилетия или той или иной национальной кинематографии. Так выясняется не ряд отдельных высказываний, а общая интонация времени или специфика менталитета. Сложность в том, что прибегнуть к помощи компьютерных программ, картографирующих лексико-семантические поля неопределённо большого количества вербальных текстов, в случае фильмов технически невозможно и приходится действовать «вручную», опираясь на конечные ряды источников. Результаты, которые при этом получает исследователь, вполне доказательны, если объём источниковой базы оптимален для выбранной темы, а сами источники достаточно представительны. Но всегда остаётся возможность дальнейшей разработки намеченного поля, его периферии и смежных областей.

Смена фокальной установки в европейском кинематографе 1970-х годов

Предметом настоящей статьи являются алиментарные знаки, составляющие семантическое поле «еда» в европейском кинематографе после 1968 г. Исходным будет эмпирическое наблюдение смены фокализации в заметных и важных фильмах этого периода: «Ромео и Джульетта» (1968) Ф. Дзеффирелли, «Диллинджер мёртв» (1968) и «Большая жратва» (1973) М. Феррери, «Смерть в Венеции» (1971) Л. Висконти, «Синдбад» (1971) З. Хусарика, «Скромное обаяние буржуазии» (1972) Л. Бунюэля, «Пикник у Висячей скалы» (1975) П. Уира, «Дуэлянты» (1977) Р. Скотта, «Барышни из Вилько» (1979) А. Вайды и некоторых других. Алиментарная составляющая этих лент слишком демонстративна, чтобы её нельзя было прочесть как знак важного поворота в сознании поколения 1970-х. Хронологически этот поворот связан с мировым протестным движением 1968 г. и разочарованием в его результатах, но мы не ставим своей задачей говорить о ходе революций 1968 г. и об их итогах. Нам достаточно перемены фокальной установки, которая демон-

стрирует себя в фильмах. Тем не менее небольшое свидетельство историков мы приведём.

«16 июня Сорбонна была очищена от революционных студентов. В сентябре студенты вернулись к занятиям. Это было самое бескровное завершение столкновений на баррикадах в истории Франции.

Выборы 23–30 июня привели к поражению левых. Бунтующий народ Франции не хотел голосовать за левые партии, которые показали свою неспособность понять требования студентов и бастующих рабочих. <…> Абсолютное большинство мандатов получила партия де Голля “Союз демократов в защиту республики”. Как пишет биограф де Голля М. Ц. Арзаканян, “французы, совсем недавно выражавшие недовольство властью, теперь сказали ей ‘да’, предпочитая порядок, а не хаос”» [Шубин, 2018, с. 40].

Состояния «после мая» для Европы отмечено переходом от идеалов энергичного интеллектуального и политического преобразования мира к пассивно-чувственной и едва ли не гедонистической модели бытия. Однако свидетельства времени слишком многочисленны и разнообразны, чтобы мы могли претендовать на исчерпывающее заключение. Наша конкретная задача состоит в том, чтобы констатировать изменения в предметно-семантических полях фильмов 1970-х гг. и, по возможности, установить общие значения этих изменений.

Малой моделью концептуального перехода является фильм Ж. Л. Годара «Китаянка» (1967), напрямую связанный с протестным движением конца 1960-х. Снятый за год до событий мая 1968 г., он может быть расценён как своего рода предупреждение современникам, в социальном отношении близким самому режиссёру и занимающим примерно то же место в культурном производстве, что и он. То есть интеллигентной части французского общества. Годар не без эмоционального сочувствия ожидает грядущие события. Мрачная «бесовщина» романа Ф. М. Достоевского, лёгшего в основу фильма, выглядит у него как почти эйфорическая игра молодых интеллектуалов в политику. Тем не менее Годар делает бескомпромиссное этическое различение «блуда мысли» и «честности дела». Позже, перенося эту оппозицию на кинематографическое ремесло, он скажет: «не нужно делать политические фильмы, нужно политически делать фильмы. Сегодня я бы убрал слово “политически” и сказал бы: “нужно делать фильмы”. Вот и всё» [Кинематограф сопротивления, с. 26].

В «Китаянке» важный пункт авторского социально-этического манифеста формулируется в финале, на этапе подведения итогов, а точнее, в сцене завтрака Анри (Мишель Семеняко). Собственно, это ещё и интервью для какого-то телеканала, но, заявляя о своём разрыве с группой, о намерении начать новую жизнь, расходящуюся с революционными установками, о планах закончить университет, получить профессию, найти достойную работу и т. д., Анри ест. Его рассуждения о правилах жизни и честности дела соединяются с простыми действиями утренней трапезы. На всём протяжении фильма революционным речам и спорам персонажей аккомпанировали лишь чёрный кофе и сигареты. В сцене завтрака используется как реквизит алиментарный материал: кофе со сливками, масло, джем, хрустящий свежий багет. А подчёркнутое внимание режиссёра к надёжно-чувственной материи референтов говорит в пользу жизненного выбора Анри, во всяком случае, если альтернативой такого выбора будет революционный экстремизм.

Мифологизация еды

Еда на экране не является неизбежным атрибутом действия. Есть множество фильмов, ни разу не включивших съестное в свой визуальный ряд. Но еда и не редкость. Важно, что работа автора с этим материалом может происходить а) в порядке нарратива, б) в порядке мифологизации. Массовое репертуарное кино в популярных жанрах комедии и мелодрамы регулярно использует алиментарный материал как инструмент нарратива, начиная с 1920-х. В ранних фильмах Ч. Чаплина немало скетчей с использованием блинчиков, спагетти, булочек, крутых яиц, тушёных бобов и т. д. В «Больших гонках» Б. Эдвардса (1965) толпа персонажей, оказавшись в кондитерской лавке, устраивает битву тортами и буквально купается в бисквитной мякоти, в джемах и сливочном креме. В российском кино сложился словарь алиментарных идиом: колбаса «была докторская, стала краковская» («Операция Ы и другие приключения Шурика», 1965. Л. Гайдай), «дичь можно руками» («Начало», 1970, Г. Панфилов) «почки заячьи верчёные», «икра заморская, баклажанная» («Иван Васильевич меняет профессию», 1973, Л. Гайдай), «какая гадость эта ваша заливная рыба» («Ирония судьбы, или С лёгким паром», 1975, Э. Рязанов) и т. д.

Однако алиментарные объекты в пределах жанрового кино номинальны, их пластической материи едва хватает для узнаваемого знака,

а порой эта материя вовсе условна и полагается главным образом в речи героев, вроде той самой «заливной рыбы» или «заячьих почек». Скудость феноменологических характеристик оправдана тем, что алиментарный предмет выполняет здесь функцию реквизита, используется как инструмент трюка, аттракциона или анекдота, а потому лишён большинства своих естественных качеств, не ассоциируется с чувственными аспектами еды, как, например, невыразительная масса «баклажанной икры» в фильме Гайдая или кремовые торты в «Больших гонках» Эдвардса, не обладающие ни одним феноменальным качеством настоящих тортов, кроме рассыпчатости и липкости. Или как южные фрукты, которыми соблазняют похищенную героиню в «Кавказской пленнице» того же Гайдая. Способ демонстрации таких референтов в фильме позволяет определить их функцию как служебную, исчерпанную фабульным трюком или характеристикой персонажа.

Феноменологическая репрезентация натюрморта, как отмечают М. Ю. Лотман [Лотман, 2002] и Б. Р. Виппер [Виппер, 2005], стимулирует нашу способность ощущать форму, фактуру, текстуру, нюансы цвета, запах, вкус, температуру и т. д. Такое интенсивно-чувственное представление объекта Р. Барт называет мифологизацией. Главный принцип мифа, согласно Барту, — «превращение истории в природу» [Барт, 2000, с. 289]. Этим объясняется симбиотическая игра интеллектуально-понятийного и сенситивного в мифологическом знаке. Так, облекаясь аурой чувственного, мифологизируются, по Барту, в сознании послевоенного французского общества «ситроен» и марсиане, пластмасса и «Тур де Франс». И тем более легко мифологизируются как константы национального сознания вино, молоко, бифштекс с жареным картофелем [Барт, 2000].

Мифологизация еды в XX в. отмечается лишь дважды. Во-первых, между двумя мировыми войнами, в период, когда модернистская литература щедро вводит алиментарные референты в ткань повествования, используя материю пищи и телесные ощущения еды как панацею от травм первой мировой, как ключ и портал в ритуальном переходе из тяжкой обыденности в истинность бытия. Специфика кулинарно-пищевого кода в прозе 1920–1930-х гг., в романах М. Пруста, Т. Манна, Э.-М. Ремарка [Сидорова, 2015], Д. Г. Лоуренса, Д. Джойса [Горбунова, Липская, Ушакова, 2015], Э. Хемингуэя, а также в прозе советских писателей этого времени Ю. Олеши, И. Бабеля, В. Катаева [Румянцева, 2012] позволяет исследователю-филологу рассматривать проблему в широком диапазоне: от статистики лексико-семантических единиц категории «еда» и «напитки» до алиментарно-метафорического ряда в произведении.

Как и в модернистской прозе, еда становится участником мифологического действа в художественно-экспериментальных фильмах этого времени, разрабатывающих новый визуальный язык. Гроздья бананов, груши в ящиках, черешня, сверхкрупный план куска сахара под струйкой абсента в фильме А. Кавальканти «Только время» (1926). Плоть от плоти земной: хлеб, вино, картофелины в «Конце земли» (1929) Ж. Эпштейна. Молочные стихии в «Старом и новом» (1929) С. Эйзенштейна. Молоко и ломти свежего хлеба, принесённые французскими женщинами на передовую солдатам, в «Новом Вавилоне» (1929) Г. Козинцева и Л. Трауберга, яблоки в фильме А. Довженко («Земля», 1930), а в особенности груша, которую съедает «на прощание» умирающий старик.

Второй период мифологизации алиментарных объектов в кино приходится на 1970-е гг., когда фильм располагает цветом и звуком. При этом феноменологические качества объекта обогащаются и усиливаются благодаря системам качественной цветопередачи, прежде всего системе Eastman, а изменения в синтаксисе кино, связанные с приходом звука и речи, позволяют снимать длинные безмонтажные планы, избавляя пищевые натюрморты от излишней риторики, предоставляя их простому наблюдению. Таковы пышные барочные груды цветов и плодов, обрамляющие действие экстатических сцен «впадения в любовь» в «Ромео и Джульетте» (1968) Ф. Дзеффирелли и «Смерти в Венеции» (1971) Л. Висконти. Таковы затянувшаяся почти на всё действие фильма сцена приготовления ужина в «Диллинджер мёртв» (1968) М. Феррери, долгая, подробно показанная сцена трапезы главного героя в «Синдбаде» (1971) З. Хусарика, провокационная демонстрация алиментарных и обратно алиментарных объектов и действий[1] в «Сладком фильме» (1974) Д. Макавеева. Всё это свидетельства тенденции, имевшей место в европейском кино 1970-х.

[1] Примем этот эвфемизм как обозначение продуктов переработки пищи организмом и актов выделения таких продуктов, а также кинематографическую демонстрацию этих продуктов и актов.

Избыточность алиментарного референта

Любой фильм устроен достаточно сложно для того, чтобы зритель или исследователь мог выбрать аспект, особенно его занимающий, в ущерб остальным составляющим фильма: только историю или только актёра, только предметную среду или только музыку. Наша готовность принимать во внимание алиментарные референты вышеназванных фильмов оправдана тем, что они располагаются режиссёрами демонстративно, в сюжетно важных, узловых точках и, кроме того, имеют не «театральную», согласно Ю. М. Лотману [Лотман, 2002, с. 341], а «кинематографическую» функцию.

Напомним, что в статье Лотмана «Натюрморт в перспективе семиотики» (1986) различаются драматургическая («театральная») функция вещи, представленной для прочтения как знак и символ, и феноменологическая репрезентация вещи, стимулирующая нашу способность ощущать форму, фактуру, текстуру, нюансы цвета, запах, вкус, температуру и т. д. Последнюю особенность живописного натюрморта Лотман называет «кинематографической», подчёркивая тем самым чувственную насыщенность предметного референта, изображённого на холсте. Феноменологическая полнота экранных натюрмортов начала 1970-х существенно превосходит их «театральное» истолкование. По отношению к сюжету она избыточна в том смысле, какой имеет в виду У. Эко, анализируя «повествовательную машину» романов Й. Флеминга, а именно, блоки не-сюжетной информации, отсылающие не к перипетиям бондианы, а к метаязыковому уровню её текстов, связанному с ментальной культурой своего времени, общей для автора, персонажей и читателя [Эко, 2007]. Функционально избыточными называет Эко, в частности, сцены трапез Бонда: «Завтрак превзошёл все ожидания. Простокваша в голубой фарфоровой кружке была с желтоватым оттенком и густая, как сметана. Инжир — зрелым и мягким, а кофе — чёрным как смоль и свежемолотым» («Из России с любовью»).

Подобную приостановку действия ради насыщения зрительского восприятия чувственностью объектов мы наблюдаем и в фильмах 1970-х гг. Она может показаться сюжетно неоправданной, бесцельно гедонистической или декоративной, как, например, в начале «Ромео и Джульетты» Ф. Дзефирелли излишним кажется первый (вслед за титрами и прологом) план-кадр: гора зелёного и красного перца на рыночном прилавке. Чья-то рука на крупном плане выбирает зрелый плод, проверяя на свежесть и плотность. Только вслед за этим в действие вступают персонажи. Ключевая же сцена встречи и объяснения героев на балу Капулетти происходит едва ли не внутри огромного барочно-пышного натюрморта с фруктами, цветами и вином. Точно так же в «Смерти в Венеции» Л. Висконти чрезмерными по отношению к действию кажутся ряды фуршетных столов с грудами фруктов, сладостей, деликатесов в сцене, где Ашенбах ждёт появления Тадзио в ресторанном зале. Таких примеров немало. Но, совмещая карту избыточных алиментарных паттернов и сюжетно-фабульную схему, легко заметить, что конденсация избыточной алиментарности как фона или среды действия происходит в сюжетно важных точках судьбоносных встреч, духовных кризисов, принятия решений, примирений с неизбежным.

Например, З. Хусарик включает важное для сюжета воспоминание Синдбада о любимой Пасьенте в долгую и подробную сцену обеда в кухмистерской Венделина («Синдбад», 1971). При этом сверхкрупные планы съестного (поджаренный хлеб, капли жира на поверхности бульона, мясо фазана в окружении разнообразных гарниров и приправ) не становятся, как предположил бы семиотик, контрастом сердечному чувству. Напротив, детали ретроспективной любовной сцены и даже сцены гибели Пасьенте (золотые волосы, алая шаль, вмёрзшая в речной лёд) входят, порой парадоксальным образом, в широкий диапазон ценности жизни («Жизнь, жизнь, опостылевшая жизнь. И всё же, как хорошо к тебе вернуться»).

А. Вайда, обращаясь в этот время к прозе Я. Ивашкевича, апеллирует, помимо прочего, ещё к алиментарной избыточности 1920–1930-х гг. как паллиативу защиты от травматического опыта войны, как обоснования ценности жизни. Особенно это очевидно в «Барышнях из Вилько» (1979), экранизации новеллы Ивашкевича 1932 г., размеченной так же, как литературный источник, сценами трапез, совмещённых в нарративном плане со сценами наиболее важных сюжетных поворотов. В особенности такова сцена завтрака на траве во время охоты, во время которой хлеб и масло, земляника и ветчина, гладь озера и утренний свет, листва и юная девушка, сидящая напротив, безмолвно декларируют герою как будто неоспоримую программу истинной жизни.

Может показаться, что нарративная избыточность алиментарного референта связана с количественным избытком, но это не так. Её

критерий — функция в структуре нарратива. Избыточный референт приостанавливает ход драматического действия и переводит его в иной план бытия. Действие уступает место состоянию. В качестве примера стоит привести фильмы, неслучайно объединённые одним и тем же алиментарным знаком: «Березняк» (1970) А. Вайды, «Дуэлянты» (1977) Р. Скотта, дилогию «Крёстный отец» 1972, 1974) Ф. Ф. Копполы. Избыточным, то есть превосходящим нарративную функцию во всех четырёх фильмах является всего один референт — апельсин. У Вайды он появляется лишь раз: умирающий от туберкулёза Станислав вдыхает его живой аромат. И почти тут же плод отвергается как напрасное обещание. Р. Скотт даёт своему Д'Юберу апельсин в решающей сцене перед последней дуэлью, и герой неспешно очищает его на сверхкрупном плане, разделяет на дольки и смакует. Это достаточно долгая и нединамичная сцена, медитативная пауза в драматической истории фильма. Спелый плод представляет здесь саму жизнь с её сладостью, щедростью и плодородием, выступает как контраргумент бессмысленным требованиям «кодекса чести». Но благодаря нарративной избыточности сцены поедания этого плода, всё сказанное переходит для зрителя из области понятий в область интенсивного ощущения сладости жизни.

У Копполы же апельсин работает как выразительный знак препинания, маркирующий силу и власть [Попова, 2011]: его бросают и ловят, он размечает яркими точками поле сражения в совете пяти мафиозных кланов, и, наконец, в него буквально впивается, едва содрав кожуру, Майкл Корлеоне в момент своего макабрического триумфа.

И чтобы ещё более прояснить функцию избыточного алиментарного объекта, вспомним австрало-британский фильм «Пикник у Висячей скалы» (1975) П. Уира, где есть всего один заметный алиментарный объект: бриошь с земляничным джемом в сцене пикника. Сияющий ландшафт разломленного хлеба, размеченный вспышками алого свечения, развёртывается Уиром на сверхкрупном плане словно предпространство инобытия, куда через малое время перейдут героини фильма, сейчас занятые обыденной пикниковой трапезой. В эпизоде пикника этот план кажется внезапным, необъяснимым, не отвечающим задаче нарратива. Банальный продукт питания мифологизируется в визуальных аллюзиях к причастию, жертве и воскресению в лучшем мире. Или, напротив, абстрактные понятия приобретают качество чувственной интенсивности. Так действует мифологизирующая функция нарративной избыточности.

Складывающаяся в начале 1970-х апология «одухотворённой плоти» [Аннинский, 1969, с. 52], принимающая вид избыточных алиментарных паттернов, фундирует новую концепцию жизни, жизни пассивно-чувственной, гедонистической, полагающей в качестве истины неоспоримость природной материи и природных инстинктов. Почти одновременно с этим новая концепция подвергается радикальной критике, причём избыточные алиментарные референты и здесь служат доказательством. Между «Китаянкой» Годара и его же «Всё в порядке (1972) — всего пять лет, но позиции режиссёра за это время резко меняются: мирный завтрак «после революции» превращается в чрезмерно долгую по масштабам экранного времени оргию потребления, когда из бесчисленных проволочных корзин покупателями супермаркета безостановочно извлекаются сетки с апельсинами, бананами и яблоками, коробки корнфлекса, банки растворимого кофе, контейнеры с ветчиной и сыром, бутыли вина и оливкового масла и т. д. Рулоны туалетной бумаги тоже входят в этот набор.

«Диллинджер мёртв» М. Феррери ещё не исключает спасительной силы простых вещей: вина, зелени, хорошего куска вырезки, но уже в 1973 г. режиссёр развенчивает эту иллюзию в трагикомическом гиньоле «Большая жратва».

Л. Бунюэль выстраивает сюжет «Скромного обаяния буржуазии» как ряд безуспешных попыток своих персонажей обстоятельно и со вкусом пообедать. Хеппи-энд наступает на кухне перед переполненным холодильником, из которого главный герой извлекает блюдо с ростбифом и наконец-то набивает рот мясом, мыча от долгожданного наслаждения.

Смежные поля

До сих пор мы говорили об алиментарной доминанте европейских фильмов. В кино США она проявляется более, чем скромно, но в советском кино этого же времени такая доминанта заметна почти так же, как в европейском, хотя для этого есть свои причины, в немалой мере связанные с традициями национального культурного мышления. Сама по себе проблема алиментарных полей в советском кино 1970-х нуждается в отдельном обстоятельном исследовании. Сейчас мы всего лишь констатируем развитие избыточной алиментарной составляющей в советском

кино 1970-х («Монолог» И. Авербаха, «Солярис» и «Зеркало» А. Тарковского, «Дядя Ваня» и «Романс о влюблённых» А. Кончаловского, «Сто дней после детства» и «Мелодии белой ночи» С. Соловьёва, «Неоконченная пьеса для механического пианино» и «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» Н. Михалкова и др.).

Тем не менее нам придётся воспользоваться сравнением советского и европейского (французского, британского, итальянского, польского) фильма. Нас занимает в данный момент не сама структура поля, а точки выхода или расширения доминирующего алиментарного паттерна в смежные семантические области. Существующие альтернативы позволяют уточнить смысл алиментарного в общей структуре ценностей человека 1970-х.

Ключевым признаком алиментарных объектов в европейском кино 1970-х гг., как правило, является их плотское начало. Еда и человеческое тело, еда и чувственное наслаждение полнотой жизни соединяются прямым переходом из алиментарного предметно-семантического поля в смежное с ним эротическое. Пластические и смысловые нюансы, перекликаясь и отражаясь друг в друге, составляют порой сложную и тонкую, порой грубую и демонстративно очевидную материю семантического перехода. Примером первого будут уже упомянутые алиментарно-эротические сцены «Ромео и Джульетты» Дзеффирелли, «Смерти в Венеции» Висконти, «Синдбада» З. Хусарика. Ещё более тонкими кажутся переходы от чувственного ощущения еды к чувственному ощущению близости в «Кружевнице» (1977) К. Горетта, тем более, что порталами таких переходов служат немногие невинно-природные или почти детские элементы пищи: очищенный персик, яблоко, листья салата, шоколадное мороженое в вафельном рожке или металлической вазочке. Безусловно, сложны и тонки переходы от алиментарного к эротическому в уже упомянутых фильмах А. Вайды.

Буффонный и даже гиньольный вид принимают такие переходы в острокритических фильмах, авторы которых абсолютизируют пагубность и безвыходность новой чувственно-гедонистической концепции жизни. Гастрономия и секс комбинируются в физиологически откровенных сценах «Большой жратвы» и «Диллинджер мёртв» М. Феррери, «Сладкого фильма» Д. Макавеева, «Я люблю тебя, я тоже нет» (1976) С. Генсбура.

Между этими полюсными выражениями симбиотической связи еды и эротики размещается область жанрового репертуарного кино, где эта связь как бы сама собой разумеется, отвечая гедонистической потребности среднего зрителя 1970-х гг.

Нередко смежным полем становится предметно-семантическая область, построенная из ботанических или ландшафтно-ботанических знаков, включающих деревья, травы, воздушное пространство, свет, дождь, туман и т. д. Сохраняя свою плотскую феноменологическую основу, чувство «жизни» варьируется в этом случае от вкуса и аромата еды до свежести и умиротворённости природы, как, например, в «Дуэлянтах» Р. Скотта, «Березняке» и «Барышнях из Вилько» А. Вайды, «Пикнике у Висячей скалы» П. Уира.

Что же касается советских российских фильмов, то ключевым признаком алиментарных объектов здесь является их причастность дому, жилищу, месту трапез, семейной ритуальности таких трапез. Поэтому алиментарные области этих фильмов размыкаются в область интерьерную, в среду человеческой жизни, соединяющей в себе сегодняшний день и культурно-историческое прошлое. Их близость настолько важна, что сложно настаивать на особенной значимости какой-то одной из этих областей.

Пространственно-интерьерное поле фильмов 1970-х гг. («Монолог» И. Авербаха, «Солярис» и «Зеркало» А. Тарковского, «Дядя Ваня» и «Романс о влюблённых» А. Кончаловского, «Сто дней после детства» и «Мелодии белой ночи» С. Соловьёва, «Неоконченная пьеса для механического пианино» и «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» Н. Михалкова и др.) тщательно собирается из аутентичных предметов мебели, мелкой пластики, картин и фотографий, посуды, интерьерного текстиля прошлых эпох, с середины XIX в. вплоть до 1930-х и 1950-х гг. Оно детально прорабатывается художниками, играет важную роль в построении мизансцены и во внутрикадровом монтаже. В целом оно апеллирует к важным духовным процессам в сознании советского общества, к переопределению самого понятия «советский», включающего теперь и более глубокие, генетические уровни, связанные с историей России, с семейной историей и памятью. Пользуясь ключевым образом фильма А. Тарковского «Солярис», лирические персонажи 1970-х находятся в поисках Дома либо в процессе переосмысления этой константы, понимаемой в 1950–1960-е только как место открытого коммунального бытия («Дом, в котором я живу», 1957, р. М. Калатозов).

Чему служит тогда избыточная алиментарность? Обратимся к одному фильму этого времени — к «Зеркалу» А. Тарковского. Имея в виду значение этого фильма и всего творчества режиссёра для русской культуры XX в., мы можем положиться на смысловую важность и презентативность примера. Речь идёт о сцене в середине фильма, когда мальчик, блуждая среди комнат отцовского дома, встречает женщину с профилем и тёмной чёлкой Анны Ахматовой. Женщина сидит за столом, на котором стоят фарфоровая чашка с чаем и блюдце с четырьмя пластинками печенья. Этот натюрморт и монтажная секвенция, в которую он включён, отсылают зрителя не только к серебряному веку русской поэзии, но и к Марселю Прусту, которого, как мы знаем, читал Тарковский, приступая к «Зеркалу» [Тарковский, 1992, с. 28]. Буквально к следующему знаменитому тексту из романа «В сторону Свана»:

«И как только узнал я вкус кусочка размоченной в липовой настойке мадлены, которою угощала меня тётя (хотя я не знал ещё, почему это воспоминание делало меня таким счастливым, и принуждён был отложить решение этого вопроса на значительно более поздний срок), так тотчас серый дом с фасадом на улицу, куда выходили окна её комнаты, прибавился, подобно театральной декорации, к маленькому флигелю, выходившему окнами в сад и построенному для моих родителей на задах, а вслед за домом — город с утра и до вечера и во всякую погоду, площадь, куда посылали меня перед завтраком, улицы, по которым я ходил, дальние прогулки, которые предпринимались, если погода была хорошая, <…> все цветы нашего сада и парка г-на Свана, кувшинки Вивоны, обыватели городка и их маленькие домики, церковь и весь Комбре со своими окрестностями, всё то, что обладает формой и плотностью, — всё это, город и сады, всплыло из моей чашки чаю»[1].

Ситуация, описанная Прустом, не принадлежит к разряду алиментарных, хотя проводником здесь является алиментарная вещь. М. К. Мамардашвили называет её «ситуацией места»: «А именно: где я? Ситуация знания или незнания мной моего действительного положения. Ну, условно говоря, на каком я свете нахожусь? Где я — по отношению к чему-то?» [Мамардашвили, 1997, с. 5]. И развивая мысль, философ говорит о «найденности» в пространстве и времени: «Это радость состояния, которое является твоим свободным состоянием, но возникло оно из твоей же собственной жизни. Значит, истина появляется тогда, когда твоя, действительно тобою испытанная жизнь как бы всплывает в тебе очищенная и ясная. Она — твоя» [Мамардашвили, 1995, с. 15].

Размечая текст фильма, избыточные (не-нарративные) алиментарные объекты служат чувственными проводниками в эмоционально-психологическую и духовную «найденность» героя, в мир Дома, телесно близкого и одновременно уходящего в глубину культурной памяти. Примеров такого перехода достаточно в советских фильмах 1970-х: это деревенский завтрак с малиной, молоком и чёрным хлебом в «Зеркале», чай в гжельской чашке, ягоды и яблоки на веранде отцовского дома в «Солярисе», горсть черешни в «Крыльях» Л. Шепитько, яблоко, молоко, домашний пирог в «Мелодиях белой ночи» С. Соловьёва, домашний суп из старинной супницы, приправленный рубленой зеленью, в «Монологе» И. Авербаха и даже пластинка сухого хлебца, которую разламывают надвое умиротворённые герои в финале «Осени» А. Смирнова. Последний фильм особенно показателен, поскольку, вопреки сложившемуся в критике мнению о чрезмерном для своего времени эротизме, он выдержан в интеллектуально-диалогическом, лишённом чувственности стиле 1960-х. Но когда режиссёру надо привести героев к «исполненности бытия», он прибегает к алиментарному проводнику, актуальному для 1970-х.

Мы приводим столь пространные обращения к текстам советских фильмов 1970-х гг. с тем, чтобы путём сравнения точнее очертить духовно-ценностный выбор европейской культуры 1970-х гг.

Можно было бы далее развивать тему алиментарного референта в кино, отмечая, например, причины усиления интереса к алиментарным объектам в советском кино 1970-х, переход алиментарных знаков в поле религиозно-библейской символики в поздних фильмах А. Тарковского, реактуализацию алиментарности во второй половине 1980-х, особенно в фильме Г. Акселя «Пир Бабетты» (1987), который реабилитирует философский и даже религиозный смысл трапезы, вписывая праздничный ужин, приготовленный героиней фильма, в сюжет спасения и воскрешения, превращая его в эсхатологический пир, на котором «всё частичное совершится, всякая скорбь обратится в радость, всё отчуждённое примирится, всё утраченное обретётся» [Wright, 1997].

[1] Пруст М. В поисках утраченного времени: В сторону Свана / пер. с фр. А. А. Франковского. СПб. : Советский писатель, 1992. С. 50.

Однако сказанного достаточно для обоснования некоторых выводов:

1. Подход к визуальному источнику (фильму, фотографии) как к культурному нарративу позволяет говорить о фокализации тех или иных объектов в предметном поле видимого. Системный анализ таких фокальных закономерностей даёт возможность поставить вопрос о причинах внимания отдельного автора или целого поколения к отдельным аспектам реальности.

2. Исходя из типологии предметных референтов визуального источника, можно констатировать в разные десятилетия XX в. фокализацию интерьерных, вестиментарных, алиментарных и т. д. референтов. Благодаря этому в фильмах выделяются предметно-семантические поля с определённой доминантой.

3. Рассматривая представительный корпус фильмов европейского кино 1970-х гг., мы наблюдаем в предметно-семантических полях этого времени заметную алиментарную доминанту и связываем её с духовным состоянием, получившим в культурной истории определения «после революции» (то есть протестных движений 1968 г.), «после мая».

4. Констатируя факт алиментарной доминанты для ряда европейских фильмов 1970-х, мы связываем его с ценностной системой поколения, с приоритетом феноменологии, сменившим интеллектуально-аналитический подход к действительности, с приоритетами состояния (ментального и чувственного), сменившими концепцию активного действия. Кроме того, мы связываем это с переосмыслением самой среды бытия человека, понимаемой теперь как ближайшая к нему сенситивная предметность тела, ландшафта, пищи. Сделать это заключение позволяет анализ алиментарных знаков как избыточных по отношению к нарративу (У. Эко) и мифологических (в терминах семиотики Р. Барта).

5. Устанавливая смыслосодержательные различия между европейской и советской (российской в первую очередь) алиментарными доминантами, необходимо отметить характер предметно-семантических полей, смежных с алиментарным и соединёнными с ним прямым переходом. Для европейского кино, ориентированного на плотское качество жизни, такими смежными полями будут эротическое (сексуальное) и в меньшей степени — ландшафтно-природное. Для советского кино характерны прежде всего интерьерные поля, охватывающие алиментарный образ и включающие его в сложное понятие Дома, места «исполненности» человеческого бытия, связанного с историей, культурой, памятью, переживаемых как глубоко личный, интимный человеческий опыт.

Список литературы

1. Алиев Р. Т., Якушенкова О. С. Алиментарные модели воображаемого Чужого // Каспийский регион: политика, экономика, культура. 2018. № 4 (57). С. 160–166.

2. Аннинский Л. Смысл красоты // Искусство кино. 1969. № 12. С. 45–52.

3. Барт Р. К психосоциологии современного питания // Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. 512 с.

4. Барт Р. Мифологии / пер. с фр. и вступ. ст. и коммент. С. Н. Зенкин. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2000. 320 с.

5. Виппер Б. Р. Проблема и развитие натюрморта. СПб. : Азбука-классика, 2005. 384 с.

6. Глянц М., Пименова М. А., Ивахнюк Г. К. Трапеза в отечественной живописи — зеркало социального бытия // Национальные приоритеты России. 2018. № 1 (28). С. 47–60.

7. Горбунова Н. В., Липская Л. И., Ушакова О. М. Поэтика трапезы в литературе и кинематографе: от викторианства к модернизму // Гуманитарные исследования. Humanitates. 2015. Т. 1, № 2 (2). С. 60–69.

8. Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. Т. 2. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 472 с.

9. Кинематограф сопротивления : беседа Жана-Люка Годара с Франсуа Альбера и Михаилом Ямпольским // Жан-Люк Годар. Страсть: между чёрным и белым / сост. и пер. М. Ямпольский. М., 1991. 155 с.

10. Козьякова М. И. Гастрономическая культура как фактор идентичности // История еды и традиции питания народов мира : материалы V Междунар. науч.-практ. симпозиума. М., 2021. С. 220–227.

11. Конфедерат О. В., Дядык Н. Г. Вестиментарная стратегия фильма и этические ценности времени // Социум и власть. 2024. № 1 (99). С. 46–60. DOI 10.22394/199-0522-2024-1-46-60. EDN ELHZSQ.

12. Конфедерат О. В. Предметные референты фильма: основания типологии и анализа // Magistra Vitae. 2023. № 1. С. 126–135. URLЖ https:// library.csu.ru/ru/rbooks2/view2?code=vch/magistravitae/2019/01/010 (дата обращения: 28.02.2024)

13. Куренкова Т. Н., Стрекалёва Т. В. Микрополе «Wines» лексико-семантического поля «Food» в произведении Э. Хемингуэя «A Moveable Feast» («Праздник, который всегда с тобой») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2023. Т. 16, вып. 4. С. 1167–117.

14. Лотман Ю. М. Натюрморт в перспективе семиотики // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике искусства. СПб. : Акад. проект, 2002. С. 340–348.

15. Мамардашвили М. К. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). М. : Ad Marginem, 1995. 547 с.

16. Мамардашвили М. К. Психологическая топология пути // Пруст М. В поисках утраченного времени. СПб. : Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1997. 473 с.

17. Мищенко Д. Ф. Пища в индивидуальной и культурной памяти // Шаги. 2016. № 2 (4). С. 162–172.

18. Попова И. А. Символ как средство реализации ключевых концептов креолизированного текста (на примере символа «апельсин» в трилогии Ф. Ф. Копполы «Крёстный отец» // Вестник ТГУ. 2011. Вып. 11 (103). С. 257–261.

19. Румянцева Л. И., Функционирование кулинарно-пищевого кода в прозе 1920-х // Вестник ЧитГУ. 2012. № 1 (80). С. 111–115.

20. Сидорова С. Ю. Кулинарная метафора как культурная модель мира в литературе XX века // Международный журнал исследований культуры. 2015. № 2 (19). С. 150–160.

21. Сонтаг С. Против интерпретации // Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 8–14.

22. Тарковский А. А. Уроки режиссуры. М. : Всесоюзный институт переподготовки и повышения квалификации работников киноискусства, 1992. 92 с.

23. Шубин А. В. «Красный май»: что это было? // Новое прошлое. 2018. № 4. С. 28–45. DOI: 10.23683/2500-3224-2018-4-28-45

24. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. СПб. : Симпозиум, 2007. 502 с.

25. Яковлева М. В. Феномен «модной еды» в контексте телесных практик современности // Вестник СПбГУКИ. 2016. № 1 (26). С. 92–96.

26. Bal M. Narratology Introduction to the Theory of Narrative. Toronto, Buffalo, London : University of Toronto Press Incorporated, 1997. 254 p.

27. Wright Wendy M. Babette's Feast: A Religious Film // Journal of Religion and Film. 1997. Vol. 1, no. 2. URL: http://www.unomaha.edu/jrf/BabetteWW.htm (дата обращения 28.02.2024)

References

1. Aliev RT, Jakushenkova OS. Alimentary models of the imaginary Alien *Kaspijskij region: politika, jekonomika, kul'tura = Caspian region: politics, economics, culture*. 2018;(4(57):160-166. (In Russ.).

2. Anninskij L. The meaning of beauty. *Iskusstvo kino = The art of cinema.* 1969;(12):45-52. (In Russ.).

3. Bart R. K psihosociologii sovremennogo pitanija = On the psychosociology of modern nutrition. In: *Bart R. Sistema Mody. Stat'i po semiotike kul'tury.* Moscow; 2003. Pp. 366–377. (In Russ.).

4. Bart R. *Mifologii = Mythologies*. Moscow; 2000. 320 p. (In Russ.).

5. Vipper BR. *Problema i razvitie natjurmorta = The problem and development of still life*. St. Petersburg*;* 2005. 384 p. (In Russ.).

6. Gljanc M, Pimenova MA, Ivahnjuk GK. Meal in Russian painting is a mirror of social existence. *Nacional'nye prioritety Rossii = National priorities of Russia*. 2018;(1(28):47-60. (In Russ.).

7. Gorbunova NV, Lipskaja LI, Ushakova OM. The poetics of meals in literature and cinema: from Victorianism to modernism. *Gumanitarnye issledovanija. Humanitates = Humanities studies.* 2015;2(2):60-69. (In Russ.).

8. Zhenett Zh. *Figury = Figures*. Vol. 2. Moscow; 1998. 472 p. (In Russ.).

9. Kinematograf soprotivlenija Beseda Zhana-Ljuka Godara s Fransua Al'bera i Mihailom Jampol'skim = Cinema of Resistance A conversation between Jean-Luc Godard and François Albert and Mikhail Yampolsky. In: *Zhan-Ljuk Godar. Strast': mezhdu chernym i belym. Sost. i per. M. Jampol'skij.* Moscow; 1991. 155 p. (In Russ.).

10. Koz'jakova MI. Gastronomic culture as a factor of identity *Materialy simpoziuma «Istorija edy i tradicii pitanija narodov mira*» = Materials of the V International. scientific-practical symposium "History of food and

food traditions of the peoples of the world". Moscow; 2021. Pp. 220–227. (In Russ.).

11. Konfederat OV, Djadyk NG. The vestimental strategy of the film and the ethical values of time. *Socium i vlast' = Society and power.* 2024;(1(99):46-60. (In Russ.).

12. Konfederat OV. Subject referents of the film: foundations of typology and analysis. *Magistra Vitae: electronic journal of historical sciences and archaeology. 2023*;(1):126-135. URL https:// library.csu.ru/ru/rbooks2/view2?code=vch/magistravitae/2019/01/010 (accessed: 28.02.2024) (In Russ.).

13. Kurenkova TN, Strekaljova TV. Mikropole "Wines" leksiko-semanticheskogo polja "Food" v proizvedenii Je. Hemingujeja "A Moveable Feast" ("Prazdnik, kotoryj vsegda s toboj") = Microfield "Wines" of the lexical-semantic field "Food" in E. Hemingway's work "A Moveable Feast" ("A holiday that is always with you") *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki = Philological sciences. Questions of theory and practice.* 2023;16(4):1164-1170. (In Russ.).

14. Lotman JuM. Still life in the perspective of semiotics. In: *Ju. M. Lotman Stat'i po semiotike iskusstva = Yu. M. Lotman. Articles on the semiotics of art.* St. Petersburg; 2002. Pp. 340–348. (In Russ.).

15. Mamardashvili MK. *Lectures on Proust (psychological topology of the path).* Moscow; 1995. 547 p. (In Russ.).

16. Mamardashvili MK. Psychological topology of the path. In: *Proust M. "In Search of Lost Time"*. St. Petersburg; 1997. 473 p. (In Russ.).

17. Mishhenko DF. Food in individual and cultural memory. *Shagi = Steps.* 2016;(2(4):162-172. (In Russ.).

18. Popova IA. Symbol as a means of implementing key concepts of a creolized text (using the example of the "orange" symbol in F. F. Coppola's trilogy "The Godfather". *Vestnik TGU = Bulletin of TSU.* 2011;(11(103): 257-261. (In Russ.).

19. Rumjanceva LI. The functioning of the culinary and food code in prose of the 1920s. *Vestnik ChitGU = Bulletin of ChitSU.* 2012;1(80);111-115. (In Russ.).

20. Sidorova SJu. Culinary metaphor as a cultural model of the world in literature of the 20th century. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury = International Journal of Cultural Studies.* 2015;2(19):150-160. (In Russ.).

21. Sontag S. Protiv interpretacii = Against interpretation. In: *S' juzen Sontag. Protiv interpretacii i drugie jesse.* Moscow; 2014. P. 8–14. (In Russ.).

22. Tarkovskij AA. Uroki rezhissury = Directing lessons. Moscow; 1992. 92 p. (In Russ.).

23. Shubin AV. "Red May": what was it? *Novoe proshloe = The New Past.* 2018;(4):28-45. (In Russ.).

24. Jeko U. Rol' chitatelja. Issledovanija po semiotike teksta = The role of the reader. Research on text semiotics. St. Petersburg; 2007. 502 p. (In Russ.).

25. Jakovleva MV. The phenomenon of "fashionable food" in the context of modern bodily practices. *Vestnik SPbGUKI = Bulletin of SPbSUKI.* 2016;(1(26):92-96. (In Russ.).

26. Bal M. Narratology Introduction to the Theory of Narrative. University of Toronto Press Incorporated. Toronto Buffalo London; 1997. 163 p.

27. Wright Wendy M. Babette's Feast: A Religious Film. *Journal of Religion and Film.* 1997;1(2). Available from: https://web.archive.org/web/20090416233214/http://www.unomaha.edu/jrf/BabetteWW.htm (accessed: 28.02.2024)

Информация об авторе

О. В. Конфедерат — кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры истории России и зарубежных стран.

Information about the author

O. V. Confederate — Candidate of Cultural Studies, Associate Professor.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.