



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2025 г. М.Л. Зайцева
г. Москва, Россия

© 2025 г. В.С. Гурова
г. Москва, Россия

**СУДЬБА И ТВОРЧЕСТВО АНАТОЛИЯ ЗВЕРЕВА
В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ФИЛЬМЕ «АЗ» (2009)
АЛЕКСАНДРА ДОЛГИНА И ИРАИДЫ ЮСУПОВОЙ**

Аннотация: В данной статье обобщены результаты исследования концептуального подхода режиссера А.К. Долгина и композитора И.Р. Юсуповой к раскрытию образа выдающегося художника-шестидесятника А.Т. Зверева. Обоснована гипотеза о гетерогенной природе фильма «АЗ», в котором документалистика обогащена приемами анимации. Основой кинонarrатива здесь являются не воспоминания современников, друзей, а архивные фотографии, хроники, рисунки художника и полотна его картин, кадры из популярных фильмов 1960 гг. В результате соединения кадров хроники и художественных фильмов, внутрикадрового монтажа формируется «текст в тексте», возникают интертекстуальные связи, позволяющие раскрыть художественную концепцию «АЗ». Благодаря приемам анимации однобразие смены кадров документального фильма нарушается, что приводит к активизации у зрителя процесса когнитивной расшифровки визуальной информации. Музыкальный ряд фильма не только дополняет, но и расширяет образно-символическую сферу благодаря введению проработанной системы интонационного (лейтмотивного) развития. Выявлены две основные линии музыкальной драматургии — экспрессивно-драматическая и лирическая, формирующие образно-эмоциональное пространство для раскрытия темы «художник и его время».

Ключевые слова: Анатолий Тимофеевич Зверев, Александр Климентьевич Долгин, Ираида Рафаэльевна Юсупова, «АЗ», документальный фильм, отечественное искусство, интертекстуальность, лейттематизм.

Информация об авторах:

Марина Леонидовна Зайцева — доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры сольного пения и хорового дирижирования, Академия им. Маймонида, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Садовническая ул., д. 52/45, 11035 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6255-500X>

E-mail: marinaz1305@mail.ru

Василина Сергеевна Гурова — аспирант кафедры сольного пения и хорового дирижирования, Академия им. Маймонида, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Садовническая ул., д. 52/45, 11035 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-2301-311X>

E-mail: foxvasilina@yandex.ru

Дата поступления статьи: 17.03.2025

Дата одобрения рецензентами: 18.09.2025

Дата публикации: 28.12.2025

Для цитирования: Зайцева М.Л., Гурова В.С. Судьба и творчество Анатолия Зверева в документальном фильме «Аз» (2009) Александра Долгина и Ираиды Юсуповой // Вестник славянских культур. 2025. Т. 78. С. 320–331.

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-78-320-331>

Личность выдающегося советского художника-шестидесятника А.Т. Зверева неоднократно привлекала внимание одного из ярких отечественных творческих дуэтов — режиссера А.К. Долгина и его супруги, композитора И.Р. Юсуповой [5, с. 238]. В 2009 г. к мемориальным мероприятиям, посвященным А. Звереву, был создан короткометражный документальный фильм «Аз» («Анатолий Зверев»). Позднее, уже после смерти режиссера, отдельные визуальные находки этого проекта были использованы в медиа-опере И. Юсуповой «Поединок» (2022).

Расцвет творческой деятельности А. Зверева пришелся на эпоху «оттепели» в истории советского искусства. Этот период ознаменовался радикальным изменением облика отечественного изобразительного искусства. Данная трансформация культурных приоритетов страны стала следствием политического либерализма той эпохи. В творчестве художников-шестидесятников намечаются разнообразные пути обновления отечественного искусства: достигает кульминации «суровый» стиль, представители которого (П.П. Оссовский, В.Е. Попков, Т.Т. Салахов, Г.М. Коржев и др.) стремились отражать жизнь реалистично, «без прикрас», развивая приемы монументальных образов (графичность, лаконизм) советских художников 1910–1930 гг. (А.А. Дейнеки, Г.Г. Нисского и др.). Возрождается интерес к творческому наследию русского авангарда и Серебряного века, проводятся многочисленные дискуссии о путях развития «художественной жизни с освещющим ее высоким градусом борьбы, наслоениями и поворотами событий» [9, с. 161]. Такую характеристику времени дал участник культурных процессов 1960 гг. И.Е. Светлов, подчеркнувший, что в это время «личное и творческое стояли в общественной энергетике очень близко» [9, с. 161].

Свобода творчества эпохи оттепели продолжалась недолго. После скандальной выставки в Манеже (1962 г.), вызвавшей резкие замечания Н. Хрущева и волну критики, начинается разделение советского художественного пространства на официально признанную, одобренную согласно идеологическим установкам сферу и область художественного андеграунда, нонконформизма. К нонконформизму принадлежали художники, не склонные к компромиссам с властью, объединяющиеся в неформальные (часто подпольные) группы или отстаивавшие свое творческое кредо в одиночку.

Одним из таких бунтарей в советском искусстве 1960 гг. стал А. Зверев. Образ жизни А. Зверева стал продолжением его свободолюбия в творчестве. Единство творческого кредо и бытового поведения свидетельствовало о мировоззренческой цельности художника, реализации его идей о свободе во всей полноте. Жизнь и творчество

А. Зверева стали основой формирования мифа об этом художнике, который «живет, как птичка Божия», «поет, как птица», «пьет как лошадь» и «росчерком пера создает гениальные портреты» [3]. Как отмечает Г. Ельшевская, мифы чаще всего формируются вокруг фигур художников-одиночек [3]. Среди художников-шестидесятников таких мифологизированных окружением фигур было немало: А. Зверев, В. Яковлев, Д. Краснопевцев, В. Ситников.

Нонкомформизм А. Зверева проявлялся на бытовом уровне, художник часто эпатировал современников своим внешним видом: его наряд напоминал одеяние бездомного. Знакомые художника старались подобрать ему более подходящую одежду, однако все их попытки оказывались тщетными: спустя какое-то время он вновь появлялся в старых, рваных тряпках. На вопрос о том, куда же делась его новая одежда, он отвечал, что все «отобрали реалисты» [13, с. 42]. Работы А. Зверева при всей своей неравноценности — это всегда «артистический жест», «мгновенное вдохновение, мгновенный энергетический выброс» [3]. Художник создавал свои произведения в период, когда абстрактная живопись получила новый импульс развития в контексте «второй волны» авангарда [3]. Зверев формировал свой уникальный мир, в котором портретный образ стремительно формировался из случайных линий и пятен, постепенно обретая узнаваемые черты. Наполняя первичный хаос смыслом, он стремился установить связь с человеком, своеобразно «разгадывая» его, и тем самым приближая зрителя к пониманию своих творений. В благодарность за дружбу художник решил нарисовать портрет Н.А. Шмельковой, благосклонно относившейся к перепадам его настроения (и позднее емко отзававшейся о таланте друга: «Да, рядом с нами жил Ван Гог» [14]), сказав: «Садись, детуля, я тебя увековечу».

**Образ художника Анатолия Зверева в документальном фильме
«Садись, детуля, я тебя увековечу» (2009, реж. В.А. Золотуха,
оператор А.К. Долгин)**

Именно эта часто повторяемая фраза художника и стала названием документального фильма В.А. Золотухи (оператор — А.К. Долгин). В начальных титрах документального фильма «Садись, детуля, я тебя увековечу» дается характеристика проекта: это «маленький фильм о человеке, которого еще при жизни признали великим». В фильме режиссер сделал акцент на документальных свидетельствах — воспоминаниях друзей Анатолия Зверева (Дмитрия Плавинского, Владимира Немухина и Натальи Шмельковой). Они делятся историями о художнике, чья личность стала одной из самых противоречивых в послевоенном изобразительном искусстве. Художник предстает в подлинных историях общения с друзьями, возлюбленными, заказчиками. Зритель постигает противоречивый характер А. Зверева на основе трогательных рассказов о любви и ревности, скрупулезной, доходящей до болезненности склонности к чистоте и дезинфекции посуды, и, в то же время, равнодушии к порядку и свежести одежды.

Музыкальный ряд фильма «Садись, детуля, я тебя увековечу» лаконичен, но имеет множество смысловых параллелей: единственный музыкальный фрагмент, использованный на протяжении фильма как его лейттема — это танго «Эспозито» (композитор — О. Каравайчук). Музыка была написана специально для дебютного фильма кинорежиссера К. Муратовой «Короткие встречи» (Одесская киностудия, 1967 г.). Основные коллизии сюжета фильма «Короткие встречи» связаны с ситуацией любовного треугольника, которая раскрывается в великолепно проработанной музыкальной драматургии фильма. Авторские песни В. Высоцкого, сыгравшего роль геолога

Максима, позволяют раскрыть его образ «вольной птицы», драму его коротких встреч с ревнивой женой Валентиной Ивановной (ответственным работником горисполкома) и простой девушки Надей, приехавшей из деревни в поисках лучшей жизни и работающей официанткой в чайной.

Музыку Олега Каравайчука, написанную для «Коротких встреч», режиссер К. Муратова использовала как лейттему фильма, тщательно продумав эпизоды ее введения в видеоряд и характер звучания. Мелодия неоднократно проводится в фильме, то в мажорном, то в минорном ладу, передавая глубокую экспрессию чувств и эмоций. При этом варьирование затрагивает не только лад, но и фактуру, проявляясь в многосоставных и активно сменяющихся аккордах. Завершает фильм проведение темы в минорном ладу, эта трансформация вносит контраст в идиллическую сцену семейного ужина Максима и Валентины Ивановны, словно намекая на нерешенный личностный конфликт главных персонажей драмы.

Подобная игра мажора и минора используется при цитировании темы танго в фильме «Садись, детуля, я тебя увековечу». В начальных титрах дается мажорное и минорное проведение темы, в которой эффектно выделяются пронзительные соло трубы, скрипки, фортепиано. Тембровое разнообразие музыкального звучания словно раскрывает разнообразные грани личности художника. Эта ладовая игра обретает особый смысл в дальнейших рассказах друзей художника о противоречивом характере А. Зверева. В финальных сценах похорон художника и зимних кадров его одинокой могилы для усиления трагичности художественного образа дается только минорный вариант музыкальной цитаты. Особый драматический накал достигается в финальных кадрах документального фильма, изображающих процесс спонтанного творчества А. Зверева. Динамическая мощь и пафос темы-цитаты подчеркивают значимость быстрых и словно небрежных движений рук художника, позволяют увидеть рождение чуда — необычного живописного образа, в котором отражается индивидуальность гения.

Специфика раскрытия образа художника в видеоряде документального фильма «А3» (2009, реж. А.К. Долгин)

Тема творчества А. Зверева получила продолжение в новом проекте 2009 г. — документальном короткометражном фильме «А3» (2009 г., студия Анны Термен, реж. А. Долгин). Заказ на создание фильма поступил от Галереи П. Лобачевской для ноябрьской выставки портретов А. Зверева (выставочный зал Домика Чехова). Фильм получил ряд престижных наград на фестивалях документального кино («Артдокфест», Москва, 2010; «Окно в Европу», Выборг, 2010), стал в том числе обладателем Национальной премии «Лавровая ветвь» в области неигрового кино и телевидения (2010). В этом фильме Ираида Юсупова продемонстрировала свои многогранные способности, выступив одновременно композитором, ответственным за саунд-дизайн и монтаж видео.

Успех фильма обеспечила художественная концепция раскрытия образа Анатолия Зверева, эффективная система режиссерских приемов, гармоничность сочетания видео- и аудиоряда фильма. В отличие от предыдущего проекта — «Садись, детуля, я тебя увековечу» — здесь полностью отсутствует речь. Вместо воспоминаний друзей, реконструирующих образ художника, здесь основная образно-смысловая нагрузка ложится на аудио- и музыкальный ряды. Музыка звучит здесь с первого до последнего кадра фильма, она задает ритм экранному движению, дополняет его сюжетный план. Смена музыкальных эпизодов помогает зрителю понять драматургию фильма.

Композиционно фильм можно разделить на два основных раздела, соединенных небольшим связующим эпизодом и обрамленных кратким вступлением и завершением. Они создают тематическую арку фильма, задают его основной эмоциональный настрой и лейтобраз.

Открывает фильм образ летнего дождя. В черно-белые кадры стекающих по стеклу капель добавляется фотоснимок художника, словно смотрящего на нас из окна трамвая, который удаляется по мокрым ночных улицам. Будто красочные видения художника возникают в окне цветные изображения эскиза женской головы, автопортрета и автографа А. Зверева. В достаточно быстром темпе звучит повторяющаяся и ниспадающая по звукам двух параллельных минорных аккордов фортепианная фигурация. Ее многократное повторение в верхнем и акцентированном нижнем регистре и придает общему звучанию эффект зацикленного, навязчивого образа-наваждения. Этую повторяющуюся интонацию можно определить как лейттему дождя. Упругость и динамизм ее добавляет пунктирный рисунок, штрихи (отрывистое *staccato*). Она несколько раз проводится во вступлении, чередуемая характерными ритмизованными репликами аккордеона, которые благодаря густоте тембрового звучания напоминают сигнал автомобильного клаксона. Этот эффект усиливает введение на протяжении всего фильма то приближающегося, то удаляющегося шума движения поезда. Звукоизобразительный эффект добавляет реалистичности в изображение удаляющегося трамвая. Путешествие начинается. Отметим органичность саунд-дизайна мизансцены: благодаря вплетению в акустический мир академической музыки механических шумов не только достигается полное соответствие аудио- и видеоряда, но и формируется новое семантическое пространство музыки [4, с. 179].

Первый эпизод создает колорит времени, демонстрирует социокультурный контекст творчества А. Зверева. Тема личности художника и его общественной славы, творчества и политики здесь обретает иронический подтекст, который помогают раскрыть разнообразные приемы насыщения видеоряда элементами комикса, коллажа, анимации. Данные техники позволяют удерживать и концентрировать внимание зрителя на фрагментах фильма, воспринимать видеоряд как особый визуальный нарратив. Анимация наполняет образ миметичностью, будоражит зрительское воображение, включает «моторное сопреживание» [12, с. 150]. Введение элементов комикса усиливает момент восприятия видеоряда благодаря насыщению его синтаксическими конструкциями, активизирует у зрителя процесс одновременного «“схватывания” образа и сопровождающего его текста» [10, с. 37] и дальнейшего его осмысления в художественном целом.

Приемы анимации фотоизображений, включения их методом коллажа в кадры фильма свидетельствуют о гетерогенной природе художественного проекта. Документальный фильм «А3» является характерным примером жанра «документами» [6, с. 97] или «анимадока» [7] с элементами компьютерной графики. Архивные документы (фото-, видеоматериалы) при помощи приемов анимации и коллажа, как отмечал Д.Г. Вирен, «переводятся на язык метафоры» и обретают «невозможную с технической точки зрения свободу и фантазию» [2, с. 111]. Соединение документалистики и анимации приводит к изменению системы восприятия: документальный фильм наполняется ассоциативными элементами, провоцирующими игру воображения. Анимадок, как утверждает М. Терещенко, является актуальной новой формой раскрытия мировоззренческих тем в современном искусстве, в нем «сочетается арт и предельный реализм, появляется возможность избежать лишней натуралистичности и обогатить свое высказывание за счет ярких метафор» [11].

Среди множества выявленных исследователями ролей анимационных технологий в современной документалистике наиболее важными являются функции «удостоверяющие, реконструирующие, восполняющие, смягчающие, адаптирующие» [7]. Все эти функции анимационных технологий реализуются в документальном проекте А. Долгина, создавая особое семантическое пространство с множеством интертекстуальных связей. Мы видим, как на голову молодого улыбающегося художника с застывшей неподвижно в кадре фотографии спускается золотой лавровый венок, но не удерживается и начинает сползать на глаза и вовсе спадать, символизируя быстротечность славы. Сикейрос протягивает художнику золотую медаль (отсылка к знаменитому эпизоду присуждения Х.Д.А. Сикейросом А. Звереву золотой медали на конкурсной выставке в ЦДХ, где художник работал маляром и нарисовал в несколько движений шваброй на полу женский портрет), взрываются фейерверки. Словно в комиксе, где даны изображения персонажей и их реплики, мы читаем славословия в адрес художника, полученные им при жизни от величайших деятелей искусства. Пикассо восклицает: «Лучший русский рисовальщик!»; Жан Кокто выдает странную реплику: «Это китайский Домье!» — и на Зверева водружается конусовидная китайская шляпа. Всплески фейерверка продолжаются и при включении видеокадров прохождения Л.И. Брежнева по стене мавзолея, фотография художника сдвигается (что имеется в виду?) и лица обмениваются молниями во взглядах. Здесь используется прием «калейдоскопического монтажа» [8, с. 72], который формирует симметричную композицию относительно центральной оси кадра. Рука генерального секретаря на фоне кремлевских башен приобретает фантасмагорические черты и затем при помощи анимации расплывается. Зеркальная композиция, основанная на отражении и дублировании изображения, создает иллюзию бесконечности. Этот прием может интерпретироваться как визуальная метафора безграничной власти.

**Взаимодействие музыкального и видеорядов в документальном фильме «АЗ»
(композитор, ответственный за саунд-дизайн и монтаж видео — И.Р. Юсупова)**

Особую пафосность первому эпизоду придает музыкальный ряд. Это самая динамически яркая часть фильма. Для поддержания и усиления экспрессивного эмоционального состояния композитор использует комплекс выразительных приемов: скандированное повторение полутонаовых хроматизированных интонаций, постепенное нарастание динамической мощи, расширение диапазона оркестрового звучания, опору на диссонантность, использование плотной аккордовой фактуры. На музыкальный ряд по-прежнему накладывается постоянный приглушенный шелестящий звук, воспринимаемый теперь как фоновый шум городских улиц.

Иронический оттенок отдельным сценам придают монтажные наложения фотоизображений на видеоряд: в кадрах появляются виды московских улиц из фильма «Июльский дождь», толпы спешащих людей, мимо которых несколько раз сдвигается слева направо изображение милицейского мотоцикла с сидящим в коляске А. Зверевым. Колористическая игра позволяет выделить контраст между ускользающим временем (черно-белые документальные кадры, фотографии) и вечным искусством (картины А. Зверева). Мы видим проезд по серым дождливым улицам двух легковых машин, на которых установлены огромные цветные женские портреты кисти Зверева.

Постепенно осуществляется переход к следующему разделу фильма — лирическому интермеццо. В этом переходном разделе возвращается лейтобраз фильма — струящийся по стеклу дождь, окно (теперь уже не трамвая, а легкового автомобиля),

в котором мы видим задумчиво смотрящего на мир художника. Возвращается и лейт-тема дождя, звучащая в партии струнных инструментов. Крупный план показывает зрителю водителя автомобиля — героя фильма «Три тополя на Плющихе» и сидящего на заднем сидении машины А. Зверева. Фотография художника помещается в салон автомобиля и становится частью кадра художественного фильма, изображающего стремительное движение машины (в ее окнах мелькают здания). Статичный образ превращается в динамичный и обретает свойство документальной хроники.

В переходном разделе (поездка А. Зверева в автомобиле) появляются рисунки с изображением выдающегося французского актера, мима Марселя Марсо. Зверев в 1957 г. присутствовал на концерте артиста и во время его представления сделал в своем блокноте свыше пятидесяти рисунков, вошедших позднее в серию «Марсель Марсо». Рисунки с позами М. Марсо стремительно мелькают в кадре, создавая впечатление замедленной мультипликации и подчеркивая буквально стенографический подход художника, запечатлевавшего выступление артиста. Основной музыкальный лейттематизм здесь подвергается деформации: искаженная хроматизированная фортепианная фигурация начинает выступать как метафора хрупкости артистического образа (ранимость образа — как это?), аккордовые кластеры на фоне смеющегося клоуна обретают звукоизобразительный характер.

Перечисленные выше приемы создания интертекстуальных связей с культовыми советскими художественными фильмами эпохи «оттепели» («Мне двадцать лет» и «Июльский дождь» М. Хуциева, 1964 и 1966 гг.; «Три тополя на Плющихе» Т. Лианозовой, 1968 г.) используются А. Долгиным с целью усиления лирической линии в драматургии фильма и реконструкции исторической атмосферы времени. В фильме «Июльский дождь» М. Хуциева один из важнейших образов — Москва. Обилие документальных кадров (оператор Г. Лавров), снятых без патетики, буднично, в динамике (почти нет статичных кадров), с обилием панорамных видов, создают впечатление «парящей камеры». Специфический ракурс съемки словно помещает зрителей в городскую суету, позволяет почувствовать себя не отстраненно, а вовлечено, будто бы внутри картины, в центре толпы. Документально-поэтический стиль М. Хуциева рождается из «соединения психологически подробного “потока жизни” и выстроенной художественной образности» [1]. Традицию М. Хуциева во многом продолжает А. Долгин, также привносящий в жанр документального фильма современные техники и приемы, на основе которых формируется оригинальное семантическое пространство произведения.

Важным образом переходного раздела является не только дождь, но и одинокий лирический герой. Это прикуривающий сигарету А. Зверев, запечатленный в документальной хронике, а также персонаж из фильма «Мне двадцать лет» — удаляющийся молодой человек, неспешно идущий вдоль мокрой после дождя улицы навстречу рассвету, затем смотрящий на светящиеся в ночи окна соседнего дома. Переходный раздел музыкальной партитуры — самый динамически приглушенный. Это медитативное погружение в звукопись, расслоение оркестровой партитуры на отдельные короткие и тихие реплики, словно вслушивание в негромкиеочные звуки. Здесь композитор использует прием «эха», создавая череду перекличек волнообразных фортепианных фигураций и оркестровых реплик, стrettное повторение одного звука в разных регистрах.

Концептуальной находкой оператора и режиссера является наложение на черно-белые кадры, изображающие идущего или всматривающегося в окна человека, постепе-

пенно увеличивающихся цветных автопортретов художника. Фокусировка на крупном плане — автопортретах разных лет — формирует особое спрессованное художественное время: за краткие мгновения перед зрителем пробегают узловые моменты жизни мастера, отраженные в творчестве как способе самопознания. Прием коллажного наложения используется и в дальнейшем: спящий на полу художник плавно движется вдоль парковой аллеи (музыка здесь лишена сарказма или драматического пафоса, продолжается лирическая линия фортепианной импровизации), словно видения, мимо него проходят цветные женские портреты.

На фоне погруженных в туман парковых аллей и московских улиц зарождается основная лирическая тема, и начинается вторая часть фильма. Здесь происходит смещение смыслового акцента с политических и культурных тем на личностные и творческие. Стrettные, напряженные музыкальные эпизоды сменяются развернутым лирическим интермеццо. Оно во многом носит импровизационный и элегический характер — это мемориальная часть, посвященная темам: художник и его муз, любовь как основа творчества, жизнь и вечность. Гармония мира достигается в «любви поэта». Именно поэтизация и лиризация любви и женских образов стала основой творчества художника, и музыка раскрывает эти смыслы во всей полноте. Совершенная по своей красоте, щемящей пронзительности фортепианская мелодия дается на фоне рафинированной ансамблевой фактуры, пронизанной «мелодическими токами» (диалогические фрагменты с солирующей виолончелью). В тематизме этой развернутой мелодии присутствуют узнаваемые нисходящие интонации по звукам аккорда. Мелодия вбирает в себя лейттему дождя, расширяя ее и переосмысливая в новом лирическом высказывании. Особенно подчеркнем мажорный ладовый колорит мелодии, резко контрастирующий с предыдущими музыкальными эпизодами и подчеркивающий идиллический колорит этой части фильма.

Фотографии художника и его возлюбленной Ксении Асеевой погружаются в мозаику женских портретов, вновь появляется образ сидящего в трамвае художника, но теперь в окнах отражаются не городские виды, а облака. Повторное введение кадров с этим образом усиливает впечатление «моторного сопереживания», присоединения зрителя к наблюдательной позиции художника в процессе пути. В видеоряд данной части вводятся видеофрагменты творческого процесса А. Зверева, камера поставлена так, что взгляды на камеру и на рисуемую модель сближаются по фокусировке. Зритель ощущает себя на месте рисуемой модели и словно «проваливается» в прошлое, становясь участником старой хроники. Второе проведение лирической темы поручено аккордеону, передающему солирующую роль флейте, виолончели. Вновь появляются концептуально значимые образы одинокого горящего окна в ночи, дождь сменяется снегом, укрывающим и выбеливающим все пережитое человеком.

Завершают фильм трогательные кадры «ожившей фотографии»: анимация фотоснимка А. Зверева, расположившегося полулежа на полу и рисующего картину на глазах у зрителя. Художественный образ раскрыт. Зверев — художник, не знавший условностей, фальши, нарушавший стандарты общественного поведения. Это гений XX в., в потоке жизни ценивший только любовь и воспевший ее в своих картинах.

Обобщая вышесказанное, отметим, что фильм «А3» представляет собой гибридный жанр, в котором объединены черты документального и анимационного фильмов. Разнообразные приемы оформления видеоряда выступают в роли визуальных триггеров, акцентирующих внимание зрителя. Введение фрагментов художественных фильмов, архивных хроник, работ А. Зверева превращает видеоряд «А3» в визуальный

ребус, расшифровать до конца который возможно при знании социокультурного контекста творчества художника и его биографии.

Музыка в фильме «А3» создает эмоциональный настрой, не следуя автоматически за видеорядом. Так, в эпизодах комического характера музыка сохраняет драматический, экспрессивный накал, снижая, таким образом, градус иронии и сохраняя патетическое начало в художественном образе. Музыка позволяет выявить структуру фильма, подчеркнуть его лейтобразы. Именно музыка во второй части фильма позволяет раскрыться в калейдоскопическом мелькании женских портретных образов широту лирического образа художника.

Список литературы

Исследования

- 1 *Блюдов Д.В.* Прием «субъективного микрофона» в фильме М. Хуциева «Мне двадцать лет» // Человек и культура. 2023. № 4. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43674 (дата обращения: 14.11.2025). <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2023.4.43674>
- 2 *Вирен Д.Г.* Документальная анимация или анимационная документалистика? Размышления об ее истории и современной ситуации на примере Польши и других стран // Наука телевидения. 2021. № 17.1. С. 101–135.
- 3 *Ельшевская Г.* Оттепель и шестидесятые: рождение андеграунда // *Ельшевская Г.* Лекции «Русское искусство XX века». URL: <https://arzamas.academy/materials/1205> (дата обращения: 14.11.2025).
- 4 *Зайцева М.Л., Сушкива-Ирина Я.И., Буданов А.В.* Саунд-драма: стилистические особенности и опыт презентации в отечественном искусстве начала XXI века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 175–184.
- 5 *Исаева В.С., Зайцева М.Л.* Трактовка концепта моря в творчестве Ираиды Юсуповой // Теория и история искусства. 2024. № 1/2. С. 238–248.
- 6 *Кривуля Н.Г.* Документальная анимация: генезис и специфика (обзорно-аналитическая статья) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 43. С. 96–115.
- 7 *Куликов М.В., Трухина А.В.* Анимационные технологии в современном документальном кино // Архитектон: известия вузов. 2019. № 3 (67). URL: http://archvuz.ru/2019_3/17 (дата обращения: 14.11.2025).
- 8 *Лапатин В.А.* Изобразительные особенности психоделического опыта в кинематографе 1960 годов // KANT: Social Sciences & Humanities. 2025. № 1 (21). С. 72.
- 9 *Светлов И.Е.* Творческое обновление искусства 1960-х // Художественная культура. 2019. № 4. С. 158–185.
- 10 *Симбирцева Н.А., Корякина Е.В.* Художественное своеобразие комикса: образовательный потенциал // Педагогическое образование в России. 2021. № 6. С. 35–41.
- 11 *Терещенко М.* «Докуманимо» в кинотеатре «Художественный» // Kinote. 2013. 15 марта. URL: <http://kinote.info/articles/9346-dokumanimo-vkinoteatre-khudozhestvennyu> (дата обращения: 14.11.2025).
- 12 *Фадеева Т.Е., Старусева-Першиева А.Д., Сковородников П.Ю., Блюхер Ю.Н.* Gif-анимирование в контексте современной иллюстрации: зачем «оживлять» картинку? // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 139–152.

Источники

- 13 *Костаки Н.Г., Титов В.А.* О художнике Анатолии Тимофеевиче Звереве (1931–1986); «раб Божий Анатолий»; «подлинно народный художник» // Московский журнал. История государства Российского. 2020. № 4 (352). С. 41–42.
- 14 *Шмелькова Н.А.* Да, рядом с нами жил Ван Гог // *Шмелькова Н.А., Ямицков С.В.* Анатолий Зверев в воспоминаниях современников. М.: Молодая гвардия, 2006. 312 с. URL: <https://design.wikireading.ru/10654?ysclid=m6p215vw58732489555> (дата обращения: 14.11.2025).

© 2025. **Marina L. Zaitseva**
Moscow, Russia

© 2025. **Vasilina S. Gurova**
Moscow, Russia

**THE FATE AND WORK OF ANATOLY ZVEREV
IN THE DOCUMENTARY FILM “AZ” (2009)
BY ALEXANDER DOLGIN AND IRAIDA YUSUPOVA**

Abstract: This paper summarizes the results of the study of conceptual approach by director A.K. Dolgin and composer I.R. Yusupova to capturing the image of the outstanding artist of the sixties A.T. Zverev. The hypothesis about the heterogeneous nature of the film “AZ”, in which documentary is enriched with animation techniques, is substantiated. The basis of the film narrative here is not the memories of contemporaries and friends, but archival photographs, chronicles, the artist's drawings and canvases of his paintings, as well as frames from popular films of the 1960s. As a result of combining of frames from chronicles and feature films, intra-frame editing, a “text within a text” emerges and intertextual connections arise allowing the artistic concept of “AZ” to be revealed. Thanks to animation techniques, the monotony of the documentary film's frame changes is broken, which leads to the activation of the viewer's process of cognitive decoding of visual information. The film's musical accompaniment not only complements, but also expands the figurative-symbolic sphere thanks to the introduction of a well-developed system of intonation (leitmotif) development. The study identified two main lines of musical dramaturgy — expressive-dramatic and lyrical, forming a figurative-emotional space for revealing the theme “the artist and his time”.

Keywords: Anatoly Timofeevich Zverev, Alexander Klimentyevich Dolgin, Iraida Rafailevna Yusupova, “AZ”, Documentary Film, Domestic Art, Intertextuality, Leitematism.

Information about authors:

Marina L. Zaitseva — DSc in Art History, Professor, Professor of the Department of Department of Solo Singing and Choral Conducting, Maimonides Academy, A.N. Kosygin Russian State University, Sadovnicheskaya St., 52/45, 11035 Moscow, Russia.

ORCID ID:<https://orcid.org/0000-0001-6255-500X>

E-mail: marinaz1305@mail.ru

Vasilina S. Gurova — Postgraduate Student, Department of Solo Singing and Choral Conducting, Maimonides Academy, A.N. Kosygin Russian State University, Sadovnicheskaya St., 52/45, 11035 Moscow, Russia.

ORCID ID:<https://orcid.org/0009-0000-2301-311X>

E-mail: foxvasilina@yandex.ru

Received: March 17, 2025

Approved after reviewing: September 18, 2025

Date of publication: December 28, 2025

For citation: Zaitseva, M.L., Gurova, V.S. “The Fate and Work of Anatoly Zverev in the Documentary Film ‘Az’ (2009) by Alexander Dolgin and Iraida Yusupova.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 78, 2025, pp. 320–331. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-78-320-331>

References

- 1 Blyudov, D.V. “Priem ‘sub”ektivnogo mikrofona’ v filme M. Khutsieva ‘Mne dvadsat’ let’” [“The Technique of the ‘Subjective Microphone’ in M. Khutsiev’s Film ‘I Am Twenty Years Old’”]. *Chelovek i kul’tura [Man and Culture]*. No. 4. 2023. Available at: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43674 (Accessed 14 November 2025). (In Russ.) <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2023.4.43674>
- 2 Viren, D.G. “Dokumental’naya animatsiya ili animatsionnaya dokumentalistika? Razmyshleniya ob ee istorii i sovremennoisituatsii na primere Pol’shi i drugikhstran” [“Documentary Animation or Animated Documentary? Reflections on Its History and Current Situation Using the Example of Poland and Other Countries”]. *Nauka televideeniya*, no. 17.1, 2021, pp. 101–135. (In Russ.)
- 3 El’shevskaya, G. “Ottepel’ ishestidesyatye: rozhdenieandegraunda” [“The Thaw and the Sixties: The Birth of the Underground”]. *Lektsii “Russkoeiskusstvo XX veka” [Lectures on “Russian Art of the 20th Century”]*. Available at: <https://arzamas.academy/materials/1205> (Accessed 14 November 2025). (In Russ.)
- 4 Zaitseva, M.L., Sushkova-Irina, Ia.I., Budanov, A.V. “Saund-drama: stiliticheskie osobennosti i opyt prezentatsii v otechestvennom iskusstve nachala XXI veka” [“Sound Drama: Stylistic Features and Presentation Experience in Russian Art of the Early 21st Century”]. *Problemymuzykal’noinauki / Music Scholarship*, no. 3, 2021, pp. 175–184. (In Russ.)
- 5 Isaeva, V.S., Zaitseva, M.L. “Traktovka kontsepta moria v tvorchestve Iraidy Iusupovoi” [“Interpretation of the Concept of the Sea in the Works of Iraida Yusupova”]. *Teoriia i istoriia iskusstva*, no. 1/2, 2024, pp. 238–248. (In Russ.)
- 6 Krivulia, N.G. “Dokumental’naya animatsiya: genezisi spetsifika (obzorno-analiticheskaiia stat’ia)” [“Documentary Animation: Genesis and Specificity (Review and Analytical Article)”]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul’turologiia i iskusstvovedenie*, no. 43, 2021, pp. 96–115. (In Russ.)
- 7 Kulikov, M.V., Trukhina, A.V. “Animatsionnye tekhnologii v sovremennom dokumental’nom kino” [“Animation Technologies in Modern Documentary Cinema”]. *Arkhitekton: izvestiya vuzov*. No. 3 (67). 2019. Available at: https://archvuz.ru/2019_3/17/ (Accessed 14 November 2025). (In Russ.)
- 8 Lapatin, V.A. “Izobrazitel’nye osobennosti psikhodelicheskogo opyta v kinematografie 1960-kh godov” [“Visual Features of the Psychedelic Experience in 1960s Cinema”]. *KANT: Social Sciences & Humanities*, no. 1 (21), 2025, p. 72. (In Russ.)

- 9 Svetlov, I.E. “Tvorcheskoe obnovlenie iskusstva 1960-kh” [“Creative Renewal of Art in the 1960s”]. *Khudozhestvennaya kul'tura*, no. 4, 2019, pp. 158–185. (In Russ.)
- 10 Simbirtseva, N.A., Koryakina, E.V. “Khudozhestvennoe svoeobrazie komiksa: obrazovatel'nyi potentsial” [“The Artistic Originality of Comics: Educational Potential”]. *Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii*, no. 6, 2021, pp. 35–41. (In Russ.)
- 11 Tereshchenko, M. “Dokumanimo v kinoteatre ‘Khudozhestvennyi’” [“Dokumanimo at the Khudozhestvenny Cinema”]. *Kinote*. 15 March. 2013. Available at: <http://kinote.info/articles/9346-dokumanimo-vkinoteatre-khudozhestvennyy> (Accessed 14 November 2025). (In Russ.)
- 12 Fadeeva, T.E., Staruseva-Persheeva, A.D., Skovorodnikov, P.Yu., Blyukher, Yu.N. “Gif-animirovanie v kontekste sovremennoi illyustratsii: zachem ‘ozhivlyat’ kartinku?” [“GIF Animation in the Context of Modern Illustration: Why "Animate" a Picture?”]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie*, no. 50, 2023, pp. 139–152. (In Russ.)