



## Современное видение дореволюционной кинохроники и ее художественные особенности

**В.К. Беляков**

кандидат искусствоведения

ORCID: 0000-0001-5832-0160

AuthorID: 1162265

*С течением времени изменяется видение экранных образов, хотя их зримость остается неизменной. Связано это в том числе с изменением идей, приносимых зрителем в эти образы при просмотре. Монтажно выделанные кинокартины синтезируют на экране реальность, отличную от окружающего мира. Многозначность возникает в дореволюционном кинематографе с появлением приемов нарративно-смыслового монтажа.*

*The perception of screen images changes over time, although the original image remains intact. This is partially due to the change in the feelings the spectator experiences when watching these films. Elaborately edited, they create a reality different from the surrounding world. Polysemy arises in pre-revolutionary cinema with the advent of narrative semantic editing techniques.*

### Видимость и зримость экранной действительности и изменение ее восприятия

Экранные картины не воспроизводят окружающую нас реальность, а отсылают к ней, становясь ключевыми (гештальтами в сознании) для мысленной реконструкции этой реальности. Именно они запечатлеваются у нас в памяти, а затем получают развитие при реконструкции с помощью воображения и фантазии.

В подтверждение этого достаточно привести весьма уникальный кинодокумент, носящий архивное название «Базар в Ирбите» (1917–1920, автор неизвестен, РГАКФД Уч. 24674). Датировка по архивному каталогу, скорее всего, неверна, ибо в справочнике В. Вишневого фильм упоминается под названием «Ирбитская ярмарка», снятым в 1912 году.

кинохроника,  
фильм,  
видение,  
зримость,  
нарративно-  
смысловой  
монтаж

newsreel,  
film,  
vision,  
visibility,  
narrative  
semantic  
montage

Этот фильм уникален тем, что он единственный дореволюционный фильм, запечатлевший знаменитую ирбитскую ярмарку, которая проводилась регулярно с 1643 года. В советское время все торговые ряды ярмарочной площади снесли до основания вместе с кафедральным собором. Фильм является визуальным свидетельством, обобщающим все существовавшие ярмарки до революции, будь то в Ирбите и Троицке, Кяхте и у Макария в Нижнем Новгороде. В кинокартине запечатлено, как на ярмарку зимой завозят товары, как бойко идет торговля в тех самых торговых рядах, как веселится купеческий народ на карусели и других аттракционах. Кроме редких фотографий, никаких иных визуальных свидетельств не осталось, и мы должны быть благодарны нашему воображению и нашей фантазии, если в некоей полноте можем представить картины этого навсегда утраченного времени.

В хроникальном киноматериале происходит репрезентация действительности, которая позволяет не только всматриваться в экранный объект, но представлять себе картину сущего и исследовать его. Вероятно, за прошедшие сто с лишним лет с изображениями на киноплёнке ничего не произошло (если не считать за таковые неизбежно произошедшие процессы старения), тем не менее, возможно, мы видим то же самое, что видели люди прежде, только воспринимаем эти визуальные свидетельства чуть иначе — в контексте нынешнего дня.

Все дело в том, что на сегодняшнем видении тех событий, на этой раз и навсегда отснятой киноплёнке, сказываются наши сегодняшние представления об истории и действительности того времени. Изменился идейный подход к тому прошлому, изменилась оценка значимости, то есть ценностная оценка, изменилась эстетическая оценка демонстрируемого.

Другими словами, изменилось наше фильмическое восприятие. И хотя мы видим те же самые фотографически запечатленные на киноплёнке отдельные кадрики и последовательности кадров в совокупности (что позволяет схватывать эти картины в движении), мы воспринимаем и оцениваем их иначе.

Можно говорить, что зрим мы одно, а видим другое. Качество, которое мы определяем как зримость, — это некая неизменность, присущая зафиксированному на киноплёнке фильмическому материалу. Но видимость этого материала может быть различна в зависимости от привходящих условий обозрения зрителем этого фильмического материала.

Самым простым образом высказанное можно прокомментировать на примере знаменитой картины Лени Рифеншталь

«Триумф воли» (1934). Мы зрим на пленке одни никак не претерпевшие изменений картины съезда нацистов в Нюрнберге: все эти шествия штандартов и знамен, многотысячные построения на стадионе, бесконечный парад безупречно вышколенных солдат и прочее. Но в одном случае, тогда, они при просмотре порождали восхищение и гордость, а сегодня сквозь все то же восхищение поразительной операторской работой к нам приходит онемение, стыд и гнев. Видение одного и того же предмета стало различным.

Смена восприятия касается не только отдельных сцен, но и всего фильма в целом, хотя не произошло ни малейшего изменения в монтажной последовательности и фюллер на экране произносит с трибуны те же самые речи.

Происходит привнесение зрителем идейной составляющей в видение предмета. И от этого меняется само видение.

Интересно то, что привнесение определенных идей в видение может происходить при просмотре фильма зрителем, а может привноситься при создании самого фильма автором — умышленно, акцентированно, за счет особым образом адаптированного дикторского текста или умышленно организованного монтажа. Тогда здесь, в этот момент, и рождается пропагандистский эффект, возникает экранная пропаганда.

Собственно, этого момента и касался Андре Базен, когда говорил о привнесении в фильм тенденциозности за счет монтажа. Он выступал за показ реальности как она есть, какой бы идеалистической эта мысль ни выглядела. Сегодня мы видим подобный «чистый» подход в многочисленных телевизионных репортажах, когда трансляция некоего происходящего события происходит напрямую, без какой-либо обработки.

Глядя на киноэкран, мы воспринимаем визуальные образы, и это восприятие порождает целый ряд проблем.

Одна из них может показаться тривиальной, но она существует: обозревая визуальный образ на экране, что мы на самом деле видим? Все ли мы видим или что-то ускользает от нашего внимания? Как он интерпретируется и что влияет на сам процесс интерпретации?

Возникают также вопросы о роли визуального образа в процессе познания окружающего мира, влиянии визуальных образов на социальное поведение человека в мире и о функционировании исторических визуальных образов (запечатленных, скажем, до революции) в современном мире.

Методы интерпретации визуальных образов могут быть совершенно различны. Образ можно интерпретировать с пози-

ции натурализма: на экране мы видим достаточно адекватную копию окружающей действительности, которая была зафиксирована на киноплёнке в процессе киносъёмки.

А можно интерпретировать образ с семиотических позиций структурализма: образ состоит из совокупности визуальных знаков, то есть визуальных кодов, которые так или иначе следует расшифровать.

Можно расшифровывать образ дискурсивно, выявляя денотат и коннотацию.

А можно — феноменологически, обнаруживая заложенные в нем самые разнообразные смыслы, в том числе невидимые и скрытые.

При расшифровке, интерпретации и понимании образа все толкования транслируются на вербальном языке, а это означает, что невыразимые вербально сущности образа остаются в расчете на визуальное континуальное их схватывание зрителем или наблюдателем.

Зрители дореволюционного иллюзиона были поражены и взволнованы экранными образами. Им хотелось бы стать зевками, созерцающими явления и события экранного мира. И кинематограф давал зрителю неограниченную возможность стать им — в кинотеатре перед экраном, на котором в каждой программе в обязательном порядке показывали видовые фильмы<sup>1</sup>.

И ныне, когда у зрителя появляется возможность просмотреть чудом сохранившийся видовой фильм «Открытие моста через Волгу в центре г. Ржева» (1911, автор неизвестен, РГАКФД Уч. 20340), функция созерцания реанимируется с еще большей силой.

С дистанции времени в кадрах этой картины нам становится дорого буквально все, что мы наблюдаем. Само время наполняется на наших глазах живым дыханием, и мы рады буквально упиться этой обманной жизнью, которой давно нет. Ржевский губернатор перерезает ленточку, по мосту идет крестный ход, проходят пожарники и уланы, а потом мы видим несуществующие ныне виды благополучного дореволюционного Ржева с улицами, которые полны движущихся обозов и праздных людей, кучкующихся возле пивных лавок. А в парке, вероятно, играет музыка (мы ее слышим!) и бьют фонтаны. По мосту движется пассажирский поезд, который увозит своих пассажиров в Москву. Чеховская пестрота жизни заполняет наши грезы и воображение.

Позднее, в 1920-е годы, развернется целая дискуссия по поводу экранного пространства, создаваемого первыми режиссерами советского авангарда в неигровом кино. Многие критики замеча-

<sup>1</sup> В дореволюционное время видовыми фильмами называли любую кинохронику и неигровые фильмы, за исключением тех, что относились к разумному кинематографу, то есть, по современной терминологии, за исключением научно-популярного кино.

ли, что в картинах Дзиги Вертова, Эсфири Шуб и их апологетов экранная реальность вовсе не соответствует окружающей нас действительности, не отражает того, что происходит в реальной жизни. По сути, эти режиссеры синтезировали свое представление о том, каким должно быть представляемое экранное пространство, демонстрируя на экране синтез своего видения и представления. И происходило это за счет проводимого отбора объектов съемки и последующего оригинального монтажа.

Но картины Вертова и Шуб на деле становились лишь крайне острыми примерами наблюдаемого явления. Фактически любая монтажно выделанная документальная кинолента порождает на экране совсем другое пространство бытия, совсем другую реальность — в соответствии с авторскими представлениями и авторским видением.

### **Приемы нарративно-смыслового монтажа в дореволюционных неигровых фильмах**

Если теперь вернуться в период до 1917 года, то надо признать, что, хотя большинство создаваемых хроникальных кинолент обладали самой простой примитивной линейной нарративной структурой, тем не менее существовавшие с 1908 года отдельные кинокартины, использующие приемы нарративно-смыслового монтажа, уже тогда выстраивали на экране свое художественное пространство и свою реальность — в соответствии с авторскими представлениями и авторским видением. Фильмы становились концептуальными. Речь идет о картинах Жоржа Мейера и Александра Дранкова.

Данные картины ставили своей целью не просто демонстрацию отдельных событий и фактов, чем в изобилии характеризовались так называемые видовые фильмы, а ставили целью коммуникацию со зрителем и информационную наполненность. Для этого их авторы как раз и синтезировали на экране определенную реальность, не совпадающую в полной мере с окружающей жизнью, которая позволяла им донести до зрителя интенционально направленные на зрителя идеи.

Обратим внимание на некоторые киноленты 1908 года.

Фильм «В России. Севастополь и эскадра в Черном море» (Бр. Пате, реж. Ж. Мейер, 1908, РГАКФД Уч. 12707) был снят французским оператором Ж. Мейером, работавшим в московском отделении фирмы «Братья Пате» и наверняка им же и был смонтирован. Перед нами короткий, на четыре минуты, рассказ о Черноморской эскадре и тренировке по пуску торпед (в фильме они зовутся минами) экипажа одного из миноносцев эска-

дры. Это именно рассказ, который разворачивается в определенном повествовательном ключе.

Сначала мы видим Графскую пристань в Севастополе, снятую с моря, и один из пришвартованных крейсеров, затем показано прибытие адмирала Р.Н. Вирена с инспекцией на головной линкор эскадры. Он приветствует экипаж и спускается обратно на катер. Следуют крупные планы моряков, тренирующихся в гребле на шлюпке. Затем несколько кораблей во главе с линкором выходят из бухты в открытое море. Здесь наступает вторая половина фильма, которая состоит из откровенно постановочных сцен, что вполне объяснимо, поскольку Ж. Мейер, даже получив разрешение снимать корабли с катера, не смог бы догнать быстро идущую эскадру в море. Вероятно, в другой день он снимал специально для него проводимую тренировку экипажа миноносца. Почему специально? Потому что слишком заметно, что все попадающие в кадр моряки и офицеры нарочито работают на камеру. Кроме того, и сама тренировка проводится близ берега, а не в открытом море.

Вторая половина фильма открывается титром: «Тревога на миноноске». Камера проплывает вдоль борта миноноски. Затем уже на палубе сняты члены экипажа, некоторые откровенно улыбаются. Через монокль снят офицер, наблюдающий в подзорную трубу. Следует титр: «Атака миноноски». Мы видим офицера с биноклем, который рукой указывает на что-то матросам. Через монокль, имитирующий окуляры бинокля, мы наблюдаем матросов, торопливо перемещающихся по одному из реев, чтоб спуститься в шлюпку, причем один из них, оступившись, падает внезапно в море. Группа матросов наводит корабельное орудие на некие цели. Эти два кадра, думается, по мысли автора должны свидетельствовать о том, что кто-то собирается нападать на миноноску.

В следующем кадре матросы заряжают торпедный аппарат учебной торпедой. Следует титр: «Миноноска бросает мину». Несколько матросов с усилием поворачивают торпедный аппарат в сторону гипотетической цели. Из аппарата в море выпускается торпеда. И тут же следует титр: «Вылавливание минь». Как это обычно водится на флоте, матросы, сидящие в шлюпке, цепляют учебную торпеду за веревку и буксируют ее обратно на миноноску, где умеющий солдат стопорит на ней двигатель. В заключительном кадре перед нами та же миноноска, рассекающая волны.

Если не придирается к кадрам, якобы снятым через бинокль (на самом деле, это были те же матросы с миноноски, спешащие вылавливать торпеду), то можно легко отождествить себя

со зрителями той поры и представить, что на миноноске была объявлена тревога, офицер обнаружил с помощью бинокля приготовления противника к бою, миноноска опередила супротивные действия и произвела торпедный залп. Собственно, вылавливание учебной торпеды выявляло для зрителя то, что все продемонстрированные действия были учебными.

Таким образом, в отличие от просто репрезентативных кадров, запечатлевающих то или иное несложное действие, перед нами в этом фильме предстоит целый рассказ, организованный Ж. Мейером не только в процессе съемки, но и на стадии монтажа. Рассказ сводится к тому, что в Севастополе на рейде стоит эскадра, она уходит в море, и одна из миноносек эскадры производит залпы торпедой (миной), которые завершаются успешно — миноноска продолжает свой боевой поход.

То есть Ж. Мейером применена была умышленная организация повествования в логически выстроенный рассказ, раскрывающий смысл запечатленного на киноплёнке. Было бы правильно сказать, что им успешно применен смысловой монтаж. Но поскольку таковым принято называть монтаж, освоенный советскими режиссерами в 1920-е гг. на основе эффекта Кулешова, то во избежание путаницы я предпочитаю употреблять термин «нарративно-смысловой монтаж». То есть такой монтаж, который раскрывает суть показываемых нам событий, суть организованного рассказа о событиях.

Конечно, Ж. Мейер приехал работать в Россию из Франции, где в хроникальном кинематографе уже были наработаны определенные приемы нарративно-смыслового монтажа, которые он успешно реализовывал в своих новых российских фильмах. Но принципиально то, что он был не одинок в разработке приемов повествования в документальном фильме. И отечественные кинематографисты работали с не менее удачными результатами.

Рассмотрим фильм «В.Н. Давыдов у себя на даче» (реж. А. Дранков, 1908, РГАКФД Уч. 21936). Съемки производились на даче актера Александринского театра В.Н. Давыдова в финском местечке Лукомьяки. Следует отметить, что это как раз фильм, созданный именно по законам нарративно-смыслового монтажа. Известный артист Александринского театра не просто показан в неких случайных обстоятельствах, а при его самом активном участии организован и поставлен целый рассказ об одном дне из его жизни, который он проводит на даче в Финляндии. Этот рассказ наполняет фильм смыслами, которые были бы просто невозможны в случае простой репрезентации. Тут и смысловая демонстрация того, что Давыдов — это известный артист, и любящий де-

душка, и человек, который не против радостей жизни обычного частного человека, и заядлый охотник. Удивительным способом создавая череду образов в достаточно коротком рассказе, Дранкову удается передать вполне законченный живой портрет героя. И тем не менее перед нами его репрезентация, пусть и усложненная придуманным образным рядом. Задача, стоящая перед автором, была в том, чтобы подать Давыдова с его человеческими свойствами и качествами. Реализованный кинорассказ вовсе не означает, что он наиболее близок реальному артисту Давыдову. Это некий рассказ, носящий однозначно условный постановочный характер, что свидетельствует не об объективности, а скорее, фантазийности ситуаций, задаваемых фильмом.

По поведению людей в кадре становится очевидным, что съемки проводились по заранее оговоренному плану (по завершении того или иного действия заметно, что Давыдов останавливается и смотрит вопросительно на оператора, дескать, все ли в порядке, все получилось), предусматривавшему четкий набор эпизодов, которые чем-то определенным начинаются и чем-то определенным заканчиваются.

Фильм начинается сценой завтрака у входных дверей в дом (использовалась низкочувствительная пленка, с которой нельзя было работать в помещении); с крыльца с газетой спускается сам Давыдов, и втроем, с зятем и дочерью, они успевают позавтракать, пока в камере не закончилась пленка! Далее тут же, перед домом, Давыдов правдоподобно изображает, что разучивает роль, подглядывая в текст на бумаге. При этом он аккуратно ходит перед камерой, ни разу не выпадая из кадра. Затем там же, на лужайке, Давыдов садится за стол, лакей приносит бумаги, и актер успевает написать телеграмму и отправить ее (что это телеграмма, а не письмо, становится понятно позднее).

Затем, надев пиджак и шляпу, Давыдов отправляется с дочерью и зятем к причалу, чтобы сесть в лодку для прогулки по озеру. Следует признать, что, вероятно, снимали то, что задумано, и прогулка была предусмотрена заранее, в противном случае в такую чрезвычайно ветреную погоду, которая заметна в кадре, никто бы не стал настаивать на лодочной прогулке. Наконец все благополучно выходят из лодки — следует думать, что это берег на другом конце озера.

Происходит небольшой обрыв в повествовании (первоначальный метраж фильма был на 45 метров больше того, что мы имеем сейчас, — 143 метра), и мы видим Давыдова, фехтующего на рапирах с зятем. Ясно, что эта сцена носит нарочитый характер: тучному Давыдову не так-то просто фехтовать с молодым

человеком. Далее Давыдов стреляет дуплетом из ружья, метя куда-то в кусты, и, к полному удивлению зрителя, зять приносит оттуда хорошо упитанного подстреленного гуся, чья тушка, видимо, ждала, пока ее поднимут с земли и торжественно принесут.

После этого к Давыдову, сидящему за столом, дочь приводит внучку и маленького внука. Все весело отправляются к повозке, запряженной осликом, и Давыдов ведет ослика под узды, катая в повозке внуков.

И вдруг к ним подбегает лакей с конвертом — там телеграмма (она оформлена Дранковым в виде своеобразного титра) с требованием приехать завтра к репетиции, которая состоится в 11 часов. Становится понятно, что Давыдов ранее этим днем отправлял телеграмму, вопрошая, когда он нужен. Актер досадует, но садится в коляску, и мы уже видим его прибывающим на перрон Финляндского вокзала Петербурга, где его встречают знакомые, чтобы сопроводить в театр. Конец фильма.

Таким образом, перед нами предстает законченный рассказ о В.Н. Давыдове на даче, усугубленный определенным драматизмом. Сам Давыдов благополучно дожил до советских времен и на своем 75-летнем юбилее в 1924 году показывал этот фильм. Именно потому, что экранное пространство фильма носит замкнутый характер, полностью завершённый, его демонстрация не нарушала целостности представления о Давыдове. Оно, это представление, было создано в 1908 году, но и в 1924 году не претерпевало никакого ущерба.

В местечке Постава, где размещался филиал Петербургской офицерской кавалерийской школы, тогда же, в 1908 году, А. Дранков снял фильм под названием «Парфорсная охота», содержащий охотничьи сцены с собаками при участии юнкеров, офицеров и солдат. Этот вид охоты был обязательным элементом обучения в школе. Фильм с таким названием содержится в архиве под номером РГАКФД Уч. 986. Он сохранился без титров, но в заведомо смонтированном виде, то есть в нем отчетливо прослеживается нарратив.

В начальном эпизоде мы видим огромную кавалькаду всадников, состоящую из офицеров и трех женщин (видимо, родственницы начальника школы и кого-то из офицеров), которая медленно выезжает с территории школы в окрестные поля. Следующий кадр заведомо подготовлен к съемке: по дороге несколько доезжачих в особых костюмах, сидя на лошадях, ведут на поводках большую свору охотничьих собак, а на расстоянии от них следом идет основная кавалькада всадников. Сразу после этого та же кавалькада преодолевает вброд реку, достаточно глубокую.

Понятно, что Дранкову хотелось показать, как курсанты школы выходят на исходную позицию самой охоты, заодно тренируясь преодолевать водные преграды (это наверняка входило в учебный план самой охоты), но у прозорливого зрителя сразу встает вопрос: а как же доезжачие переправили на противоположный берег своих собак, не вплавь же? Вообще-то ясно, что их переправили по мосту, который был показан в фильме «Кавалерийская школа в Поставах» (в архиве значится в двух вариантах — РГАКФД Уч. 12693 и 12460, снят в одно время с фильмом «Парфорсная охота»), а курсантов намеренно пустили через брод. Но Дранков не дает особенно задумываться над этим: кадр резко сменяется собаками, которые гонят оленя до его полного изнеможения, гонкой всадников за собаками (школа имела специальный зверинец, где держали оленей и лис, и псарню, а также особую клетку с медведем). Дранков еще больше увеличивает динамику кадра, показывая на среднем плане, как всадники на лошадях друг за другом преодолевают в прыжках глубокий овраг. При этом опять же становится понятным, что план съемок был заранее продуман и разработан, поскольку в реальном времени оператору было бы просто невозможно угнаться за охотниками, чтоб снять погоню с различных точек. Очевидно, что, по крайней мере, был второй оператор. В следующем кадре он снимает мчащихся всадников в спину, что является абсолютно правильным с точки зрения нарративного построения повествования. И вот мы видим тех же страшно довольных офицеров на лошадях, выстроившихся на берегу реки по завершении охоты и позирующих оператору. Любопытно, что Дранков, разумеется, снял и сам финал охоты — сцену, где один из доезжачих вылавливает из реки тушу мертвого оленя в окружении возбужденных собак (она сохранилась в съемочном материале, отложившемся в РГАКФД Уч. 12460). Но, вероятно, она показалась ему слишком неэстетичной и диссонирующей со всем остальным, и Дранков по удивительному наитию не стал включать ее в достаточно динамичный и яркий фильм, который заканчивается неспешной переправой кавальдады через реку вброд обратно в школу.

## Заключение

Три разобранных примера кинофильмов, снятых в 1908 году, убедительно доказывают, что новаторские приемы нарративно-смыслового монтажа были уверенно освоены отечественными документалистами еще до революции. Правда, они скорее были исключениями и не становились повсеместной практикой дореволюционного неигрового кинематографа. ■

**Для цитирования:** Беляков В.К. Современное видение дореволюционной кинохроники и ее художественные особенности // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 1 (59). С. 15-25.

**For citation:** Belyakov V.K. Modern Vision of Pre-Revolutionary Newsreels and Their Artistic Peculiarities // Vestnik VGIK. 2024. Vol. 16. No. 1 (59), pp. 15-25.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Березовчук Л.Н.* Очерки теории кино. СПб.: Первый класс, 2014. 344 с.
2. *Булгакова О.Л.* ЛЕФ и кино // *Киноведческие записки*. 1993. № 18, С. 165–197.
3. *Вишневецкий В.Е.* Документальные фильмы дореволюционной России 1907–1916. М.: Музей кино, 1996. 288 с.
4. *Вишневецкий В.Е., Михайлов В.П. и др.* Летопись российского кино: 1863–1929. М.: Материк, 2004. 700 с.
5. *Горячок К.Л.* История одного заказа: как Эсфирь Шуб и Дзига Вертов работали над фильмом к десятилетию революции // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2023. № 3. С. 158–172.

#### REFERENCES

1. *Berezovchuk, L.N.* Ocherki teorii kino [Essays on Film Theory]. Sankt-Peterburg, Pervyi klass, 2014. 344 p. (In Russ.)
2. *Bulgakova, O.L.* “LEF i kino” [“LEF and cinema”]. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 18, 1993, pp. 165–197. (In Russ.)
3. *Vishnevskii, V.E.* Dokumental'nii filmy dorevolutsionnoi Rossii 1907–1916 [Documentary films of pre-revolutionary Russia 1907–1916]. Moskva, Muzey kino, 1996. 288 p. (In Russ.)
4. *Vishnevskii, V.E., Mikhaylov, V.P. and others.* Letopisy rossiyskogo kino: 1863–1929 [Chronicle of Russian cinema: 1863–1929]. Moskva, Materik, 2004. 700 p. (In Russ.)
5. *Goryachok, K.L.* “Istoriya odnogo zakaza: kak Esfiry Shub i Dziga Vertov rabotali nad filmom k desyatiletyu revolyutsii” [“The story of one order: how Esther Shub and Dziga Vertov worked on a film for the tenth anniversary of the revolution”]. *Teatr. Zhivopisy. Kino. Muzyka*, no. 3, 2023, pp. 158–172. (In Russ.)

**Статья поступила в редакцию 18.01.2024; одобрена после рецензирования 06.02.2024; принята к публикации 12.02.2024.**

**The article was submitted 18.01.2024; approved after reviewing 06.02.2024; accepted for publication 12.02.2024.**