



Мифологизация экранных образов дореволюционной кинохроники

В.К. Беляков

кандидат искусствоведения, доцент

ORCID: 0000-0001-5832-0160

AuthorID: 1162265

Статья посвящена исследованию экранных образов дореволюционной кинохроники, которые соответствуют не исторической реальности, а мифическим представлениям зрителя о ней. Дореволюционный зритель иначе видел экранную действительность по сравнению со зрителем современным. Он верил, что экранные образы будут жить на экране в восприятии зрителей будущих поколений, но на самом деле новая зрительская аудитория видит эти образы по-другому.

The article is devoted to the study of screen images of pre-revolutionary newsreels, which correspond not to historical reality, but to the viewer's mythical ideas about it. The pre-revolutionary viewer saw screen reality differently compared to the modern viewer. He believed that screen images would live on the screen in the perception of viewers of future generations, but in fact, the new audience sees these images differently.

Экранные мифы дореволюционной России

Кинохроника в качестве визуального документа свидетельствует об исторических событиях. Практически работающие с появления кинематографа киноархивы подтверждают, что «способность выступать в качестве информационного медиума стала одним из главных факторов социальной востребованности фотографии и появившегося вскоре после нее кинематографа» [12, с. 7]. Глядя на разрозненные сохранившиеся документальные фильмы и просто куски кинохроники без начала и конца, дошедшие до нас с дореволюционных времен, хочется каким-то образом их структурировать не просто тематически и хронологически, но и по каким-то сущностным признакам, их определяющим.

Их сущность — в тех образах, что выстраиваются у нас перед глазами во время просмотра на экране. Они соответствуют достаточно устойчивым мифам о дореволюционной эпохе, жизни, какая была тогда, а также сложившимся представлениям об объектах и персонах.

В свое время, формулируя современное понятие о мифе, Р. Барт говорил, что «миф представляет собой коммуникативную систему, некоторое сообщение», которое в случае визуального образования может рассматриваться как речь на основе некоего языка [2, с. 265–267].

Мы смотрим «царскую кинохронику» и видим перед собой невзрачного, постоянно неуверенного в себе монарха (а иначе зачем бы он так то и дело нервно поглаживал усы, поправлял фуражку, внезапно оглядываясь?), который — и эта историческая память огромной занозой сидит в нас — погубил огромную державу, своим отречением пустив под откос все в самый разгар страшной войны.

А еще перед нами предстают какие-то архаичные церемонии с архаичными сакральными смыслами, в которые невозможно поверить. Нам так, по крайней мере, кажется. Ну, естественно, в стране с таким несоответствием духу времени и должно было случиться то, что случилось. И хроника нам только это подтверждает.

Ничто в кадре ни малейшим образом не опровергает эту мифологию, но вот только нет ответа: как же потом, после революции, даровавшей свободу, пролилась кровь миллионов? Как произошла ужасная катастрофа, почему не наступило никакого счастья и благополучия?

На экране разворачиваются какие-то длинные скучные шествия; отсталые, пребывающие прямо в коросте темноты крестьяне выпрашивают хоть пучок сена у какого-то деревенского мироеда; на перекрестке сидят на лошадях застывшие на морозе городовые; солдаты под грозным взглядом фельдфебеля механически повторяют одни и те же движения; толстые генералы и придворные с пустыми лицами смотрят на нас с экрана; забитые непосильным трудом рабочие машут кайлой в шахте; довольный собой калужский губернатор пьет у себя в саду чай; бездумные царские дочери отплясывают до поту мазурку на палубе императорской яхты «Штандарт».

Стоп! Где-то это я уже видел? И тут же как громом поражает — так это же кадры из знаменитого фильма Эсфири Шуб «Падение династии Романовых» (Совкино, 1927). Да-да, именно там — и этот никому не известный калужский губернатор без

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Мифологизация, миф, экранный образ, дореволюционная кинохроника, зритель, смысл, интерпретация, реальность, дореволюционный кинематограф

KEYWORDS

Mythologization, myth, screen image, pre-revolutionary newsreel, viewer, meaning, interpretation, reality, cinema of the pre-revolutionary period

имени и фамилии, и эти несчастные, но счастливые дочери в белоснежных шелковых платьях, кружащиеся в мазурке с офицерами «до поту», в то время как употевшие рабочие копают дренажную канаву, а какая-то бригада ворочает бревна на «помещичьем лесосплаве».

Так откуда все эти мифы? Откуда это мое мифологизированное сознание, угодливо подкладывающее обличающее значение под экранные образы? Кто мне их навязал или они сами по себе возникают в своих негативных смыслах, когда зритель смотрит дореволюционную кинохронику? Они в своей мифической истине соответствуют именно такому пониманию «свинцового прошлого России»? Или они скрывают от нас некую правду жизни, прикрываясь пропагандистским зарядом?

Расшифровка экранных мифов

Интенция воспринимаемых нами мифов дореволюционного экрана кажется бескорыстной, экранный образ, с подачи Э. Шуб, превращается в орудие (идеологической пропаганды) и дискредитируется в наших глазах. Реальность отбрасывается. Значит, это какое-то наваждение, далекое от подлинности? На нас оказали влияние, из образа вынули некую полноту и придали ему мифическую пустоту.

Однако вопрос остается: если под действием известной идеологической обработки годы назад нас наделили таким видением (а обработка шла чуть ли не с детского сада), то есть ли надежда, что при изменении парадигмы понимания того исторического прошлого у нас изменится видение визуальных образов и у зрителя сложится более правдоподобное представление о событиях, фактах, персонажах? Или все-таки не имеет смысла совсем зачеркивать ныне существующее мифическое видение экранных образов дореволюционной кинохроники и в этом видении есть какое-то зерно?

Ситуация выглядит более сложной, чем если бы мы просто обвинили во всем Эсфирь Шуб.

Помимо первичных знаний, носящих в своем большинстве вербальный характер, при просмотре зритель ориентируется на привычное интуитивное понимание тех или иных образов, которое носит характер коллективного понимания исторических обстоятельств и исторических фигур. Зачастую это понимание опирается на коллективное бессознательное, связанное с проживанием тех или иных обстоятельств на протяжении исторического времени. При визуальном контакте с экранными образами прошлого, транслируемыми нам дореволюционной кинохроникой,

зритель воспринимает экранные образы предметного мира и различных персонажей через те самые коллективные представления о них, существующие в обществе на нынешний момент.

В этом смысле ситуация с пониманием кинообразов из фильма «Падение династии Романовых» Э. Шуб в 1920-е годы носила совсем иной характер, нежели в нынешнее время. В момент выхода фильма на экраны страны отмечалась его популярность и зрительская жадность до демонстрируемых образов. Дзига Вертов предполагал, что это объясняется самим фактом демонстрации царя и его окружения на экране [5, с. 127] — советский зритель десятков лет не видел этого изображения, которое, по сути, было репрезентацией канувших в небытие властных структур, подчинявших себе народ до революции. На коллективном уровне зрителю было интересно увидеть прежних властителей, которые, и он это помнил, обладали реальной властью, способной повелевать и угнетать. И вот они убрались из нашей жизни навсегда — думается, в общественном мнении той поры роль Октябрьской революции в этом процессе сливалась с Февральской. 1917 год, скорее всего, вспоминался как некая мутная пауза перед решительным штурмом. Причем штурма именно Зимнего дворца, а, скажем, не Мариинского, где обычно заседало Временное правительство. Потому что Зимний дворец всегда являлся образом царской власти. Взятие Зимнего дворца означало для многих падение режима прежней Российской империи вообще и притом окончательно.

Именно поэтому штурм Зимнего дворца в кинематографе очень скоро превратился в некое эпохальное событие, которое и следует на экране отражать эпохально. Придуманый С.М. Эйзенштейном экранный образ в виде грандиозной массовой сцены представлялся зрителю 1920-х годов абсолютно органичным действием, которое *именно таким и было*. Даже спустя 10 лет в фильме М. Ромма «Ленин в Октябре» (Мосфильм, 1937) сцена штурма Зимнего дворца стала калькой придумки Эйзенштейна и воспринималась зрителем не менее органично.

«Почти одномоментно с выходом фильма “Октябрь” возник, благодаря визуальной интерпретации известных на момент съемки исторических сведений об Октябре-1917, развернутый экранный миф. С точки зрения современных коммуникационных практик его вполне можно номинировать как художественный фейк. При этом его влияние оказалось настолько сильным, что предложить иную трактовку, иной зрелищный образ Октября-1917 не представлялось возможным ни по идеологическим, ни по цензурным, ни по творческим соображениям» [9, с. 28].

Не то случилось в современности, каковыми стали 1980-е годы, — представляется, что такая же сцена, реализованная в дилогии «Красные колокола» (Мосфильм, 1982) С. Бондарчука, воспринималась зрителем уже совершенно холодно, если не иронично. Прошлое России перестало быть «свинцовым».

И это представление стало коллективным представлением, влияющим на современное восприятие фильма «Падение династии Романовых». Открытая пропагандистская интенция стала раздражать. Что привело к тому, что в новой редакции фильма, созданной в 1967 году под руководством С. Юткевича, значительная часть титров была убрана — они уже не соответствовали чувствам массового советского зрителя.

Создание экранных мифов и их восприятие

Возвращаясь к аудитории дореволюционных кинотеатров, интересно проанализировать сам эффект воздействия на нее просмотров кинохроники. Что воздействовало и что запоминалось?

И еще один немаловажный вопрос: какая картина действительности или окружающего мира формировалась у зрителей на основе постоянного посещения кинотеатров и просмотров столь популярной на тот момент кинохроники?

На основе воспоминаний из мемуарной литературы можно сделать вывод, что первое, что испытывал зритель, это было ошеломление. Ошеломление от мчащегося прямо на вас паровоза (после просмотра посетитель кинотеатра подходит к экрану и заглядывает за экран, но обнаруживает там только стену).

Говорится о колдовстве, о некоем техническом фокусе с мастерски нарисованными картинками; гимназисты недоверчиво рассматривают клочок киноплёнки, врученный им киномехаником.

Недоверие, оно как раз непосредственно связано с ошеломлением, то есть с максимальной степенью удивления — такого не может быть!

С другой стороны, восприятие демонстрируемых экраном довольно банальных картин было таким сильным, что зритель просто растворялся в грезе, его захватывающей, ривери, которая вбирала в себя без остатка. Восприятие накатывающихся на берег волн моря, которого многие никогда не видели, потрясало до основания. Эти волны действительно ничего не выражали, кроме себя самих, и эта плоская простота, лишенная скрытых смыслов и какой-либо символики, завораживала зрителя, растревожив его психику до невероятных величин.

Многие, пытаясь вспомнить увиденное, признаются, что зачастую экранная действительность воспринималась как хаос — на экране разворачивалось некое действие, но зритель никак не мог воспринять его связно.

Вот вспоминает бывший декламатор Я.А. Жданов:

«В этот день помимо видовых была пропущена картина “Коронация Николая II”. Помню лишь одно, что это была картина, из которой что-либо понять было невозможно. Проезжали парадные, очень нарядно украшенные кареты, за ними и около лошадей шли так же парадно одетые камер-лакеи. В каретах и открытых экипажах находились какие-то, видимо, важные чины, а что это такое была за процессия — трудно даже и представить было, хотя хозяин кино перед началом этой картины торжественно объявлял: “Сейчас будет показана картина ‘Коронации нашего государя’” и т. д.» [8, с. 383].

Казалось бы, такое грандиозное событие, имеющее всероссийский масштаб, широко освещающееся в прессе и в многочисленных альбомах, буклетах и просто листовках, должно же волей-неволей оставить даже у простых людей представление о себе и о том, как оно происходило.

Однако съемки Дублие и Муассона (РГАКФД Уч. 4875) производят на зрителя именно то хаотичное впечатление, из которого понять что-либо невозможно. И это связано не только с тем, что сами эти съемки носят фрагментарный характер, а с тем, что зритель совершенно не готов воспринять для себя абсолютно непривычное — действительно, откуда ему знать этот придворный ритуал, закрытый от глаза широкой публики?

Что-то привычное воспринимается легче, что-то легче усвояемое, вроде волн никогда не виденного моря, воспринимается быстрее. И это ошеломляющее запоминается, захватывает и вовлекает внутрь своего экранного мира.

И что это был за мир?

Можно сказать, что он был похожим и не похожим на тот, что окружал в действительности зрителя дореволюционных иллюзионов.

Не случайно постоянным рефреном в многочисленных журнальных статьях того времени звучит мысль, что мы смотрим на экране то, что запечатлелось на века, что пройдет вечность, а эти образы будут представать перед зрителем будущего как живые.

Это значит, что тот зритель непроизвольно хотел сохранить эти экранные образы навечно. То есть, с его точки зрения, они, эти образы, заслуживают этого. Не то дурное, страшное, отвратительное, с чем сталкивает жизнь, а вот это, позитивное, хочет-

ся донести до потомков. Парадоксально, что жизнь пестра, тяжела, несправедлива, но зритель иллюзиона жаждет сохранить в памяти только одно хорошее. Так рождаются экранные мифы, не совпадающие с натурализмом окружающего мира.

Как говорил Т. Адорно, фильмы распространяют идеологию, которая порождает грезы или побуждает к правильному социальному поведению [1, с. 247].

Излишне говорить при этом о «царской кинохронике» — в своих ритуальных сценах она не столько раскрывала, сколько скрывала. Перед зрителем предстал самодержец и его семья, и, помимо чисто внешних характеристик поведения, единственное, что можно было сказать, как заметил В. Набоков в романе «Дар», это то, что царские дочери одеты в какие-то странные, нелепые платья. Реальные факты о жизни и деятельности царя и перипетиях частной жизни стало возможным узнать значительно позднее при безжалостном рассмотрении писем, дневников и свидетельств очевидцев из самого ближнего круга.

Но и другие фильмы в разной своей мере создавали экранные образы мифического типа.

Обратимся, например, к известному фильму «Балтийский флот», созданному А. Ханжонковым в 1913 году (РГАКФД Уч. 23159, операторы Ф.К. Бремер и А.К. Ягельский) [6, с. 162]. Киноархив провел большую работу по его восстановлению, и ныне длительность фильма составляет около 60 минут.

Усилиями авторов, получивших от морского министра разрешение на съемки картины, сняты самые разнообразные стороны службы на кораблях Балтийской эскадры, жизни и быта моряков, а также запечатлен визит Николая II на линкор «Рюрик» во время учений отряда кораблей близ Ревельского порта.

Казалось бы, от взглядов кинооператоров ничего не скрылось, настолько подробно сняты различные моменты деятельности флота и матросской жизни. Однако при внимательном рассмотрении происходящего на экране становится понятным, что сам фильм устроен несколько иначе, нежели подлинная реальность флотской службы.

Дело все в том, что фильм был снят привычным образом: обговаривались объекты съемки и сами действия, к которым все тем или иным образом готовились, а потом происходила фиксация на киноплёнку всего того, что было подготовлено и реализовывалось в кадре. И хотя никаких документальных свидетельств на этот счет не сохранилось, тем не менее сам фильм свидетельствует о том, что его съемки происходили именно так. Потому что в кадре, например, не происходит

ничего неожиданного, а все разворачивается достаточно предсказуемо.

Стоит сопоставить эту конкретную ситуацию, скажем, с фильмом «Иркутская выставка лошадей 1913 года» (РГАКФД Уч. 12264, режиссер А.М. Дон-Отелло), где во время демонстрации жеребцов в манеже один из них внезапно вырвался из рук конюха и начал вставать на дыбы. Оператор практически сразу остановил камеру, и зритель так и не увидел, чем закончился этот неожиданный инцидент. Поскольку происходящее нарушало всем понятную логику события и тем самым на короткое время терялся контроль над обстоятельствами, оператор счел необходимым прекратить съемки и возобновить их только после восстановления порядка.

Этот пример лучше всего указывает источник зарождающихся экранных мифов. Он заключается в том, что, по мнению большинства авторов неигровых фильмов, на экране должен царить определенный жизненный порядок, легко считываемый, приемлемый и понятный зрителю. Зритель должен видеть на экране то, что ожидает увидеть.

По выражению Г.С. Прожико, это порождает миф о достоверности экранного факта, который на деле вовсе не тождественен реальному факту [13, с. 23–24].

Да, конечно, параллельно этой установке впоследствии в неигровом кинематографе стали развиваться приемы, опирающиеся именно на неожиданность, случайность в кадре, ставшие потом съемками «врасплох». Родился репортаж, показывающий реальность как есть, подчас со всеми натуралистическими деталями и подробностями. На экран даже пришла смерть и демонстрация убийства. Но это всегда было именно параллельно с тем направлением в документалистике, где царил привычный всем порядок и не было места случайности и неожиданности.

А во-вторых, есть еще одно важное и значимое обстоятельство, которое вытекало из свойств восприятия экранного мира. Свойства эти заключаются в том, что при просмотре фильма зритель не успевает разглядеть всего показываемого. Временное развитие экранной реальности (скорость) не позволяет рассмотреть и осмыслить происходящее, разворачивающееся на наших глазах во всех деталях и подробностях. Не случайно синефилы фильмы пересматривают много раз, чтоб подметить ранее не замеченное, понять ускользнувшее от внимания. Но это, на самом деле, порождает встречный процесс — кинематографисты и не стремятся продемонстрировать мир перед объективом во всех деталях и подробностях. Фиксация сопровождается упрощением. Важно

показать доминанту сцены, продемонстрировать главное в действии, а не подробности, которые могут заслонить и запутать зрителя, который сам-то сплошь и рядом не обладает способностью глубокого «чтения» экранной действительности. То есть в отличие от синефила, знатока и специалиста он не обладает достаточным кинематографическим опытом в интерпретации и расшифровке кинообразов.

При просмотре фильма «Балтийский флот» как раз и становится заметным это тотальное упрощение демонстрируемых картин флотской жизни и быта. А подобный подход неизбежно мифологизирует показываемое, потому что он ведет к убеждению зрителя в господстве привычного порядка в организации жизни. Авторы не покажут вам каких-то выпадающих из этого порядка случаев. Нарушения порядка на экране не должно быть, и этот принцип как раз и служит мифу.

Культуролог И.В. Кондаков пишет: «“Зрительское” чтение (ближайший аналог — “клиповое мышление”) отличается от “читательского” чтения целым рядом особенностей. Во-первых, это “скорочтение”, “схватывание” сути написанного с “первого взгляда”, а значит — поверхностное, “свернутое”, ограничивающееся минимумом содержащейся в тексте информации» [11, с. 178]. Минимум информации ведет к упрощению, а упрощение гасит рациональное понимание и заменяет его пониманием мифическим. Нам кажется, что мы видим флот, корабли, офицеров и матросов в разнообразии и со всеми подробностями, а на деле мы видим мифический образ флота, мифические образы офицеров и матросов в мифических обстоятельствах. Потому что в реальности все сложнее, наличествует множество событий самого разного свойства с обилием причинно-следственных связей.

В мифичности экранной действительности и кинообразов убеждают нас практически все ранние неигровые фильмы. Обратимся ли мы к фильмам, посвященным национальным торжествам, к видовым фильмам, спортивным, «похоронным» или «сенсационным», везде мы будем наблюдать на экране определенные мифы со своими мифологемами, далекими от подлинности.

Но несмотря на это, только эти фильмы, идеализирующие порядок жизни страны и общества (а миф, по сути, транслирует нам некий идеал), остаются визуальными свидетельствами той утраченной дореволюционной жизни. И подчас только по ним можно сверять на предмет достоверности все остальные вербальные свидетельства. Как уже было сказано, «в кадрах любой кинохроники заложен потенциал для формирования и сохранения исторической памяти» [3, с. 52].

Заключение

Помноженные на фотогению, реализованную далеко не во всех фильмах, воистину впечатанные в зрителя хроникальные образы начинали играть роль той прекрасной экранной действительности, ради которой зритель шел в кинотеатры.

Мир был визуализирован, результат был получен отличный от реальности. Экранная действительность мифологизировалась. Визуализация принесла нам картины, которые в значительной степени отсылают, символизируют, но не повторяют ту подлинность, которая была. Впрочем, повторить ее, то есть удвоить с помощью экрана, было невозможно. И никогда невозможно. ■

Для цитирования: Беляков В.К. Мифологизация экранных образов дореволюционной кинохроники // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 2 (60), с. 6-16.

For citation: Belyakov V.K. Belyakov V.K. Mythologization of screen images of pre-revolutionary newsreels // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 2 (60), pp. 6-16.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. *Minima moralia*. Размышления из поврежденной жизни. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. 392 с.
2. Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2014. 351 с.
3. Беляков В.К. Исторический потенциал кинохроники и ее интерпретация // Вестник ВГИК. № 4. 2016. С. 44–52.
4. Березовчук Л.Н. Восприятие киноизображения с позиций когнитивного подхода // Киноведческие записки. № 34. 1997. С. 141–157.
5. Вертов Д. Из наследия. Том второй. Статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. 641 с.
6. Вишневский В.Е. Документальные фильмы дореволюционной России 1907–1916. М.: Музей кино, 1996. 288 с.
7. Гинзбург С.С. Рождение русского документального кино // Вопросы киноискусства. Вып. 4. Сборник статей. М.: Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств, 1960. С. 238–275.
8. Жданов Я.А. Работа с киноговорящими картинками. Воспоминания декламатора // Киноведческие записки. № 106/107. 2014. С. 381–412.
9. Ильченко С.Н. Штурм Зимнего дворца как мифотворчество в отечественной экранной культуре // Вестник ВГИК. № 4. 2017. С. 24–35.
10. Ковалова А.О., Цивьян Ю.Г. Кинематограф в Петербурге 1896–1917. Кинотеатры и зрители. СПб.: Мастерская СЕАНС, 2011. 236 с.
11. Кондаков И.В. Искусство по обе стороны экрана (интерсубъективность и интермедальность современной художественной культуры) // Теория художественной культуры. Вып. 16. Сборник статей. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. С. 170–187.

12. Малишев В.С. Социокультурные функции синематек и киноархивов // Вестник ВГИК. № 2-3. 2012. С. 6-19.
13. Прожико Г.С. Миф о достоверности хроники войны // Вестник ВГИК. № 3. 2013. С. 22-32.

REFERENCES

1. Adorno, T. Minima moralia. Razmy'shleniya iz povrezhdennoj zhizni [Minima moralia. Reflections from a damaged life]. Moscow, Ad Marginem Press, 2023. 392 p. (In Russ.)
2. Bart, R. Mifologii [Mythologies]. Moscow, Akademicheskij projekt Publ., 2014. 351 p. (In Russ.)
3. Belyakov, V.K. Istoricheskij potencial kinoxroniki i ee interpretaciya [Historical potential of newsreels and its interpretation]. Vestnik VGIK, no. 4, 2016, pp. 44-52. (In Russ.)
4. Berezovchuk, L.N. Vospriyatie kinoizobrazheniya s pozicij kognitivnogo podxoda [Perception of film images from the perspective of the cognitive approach]. Kinovedcheskie zapiski, no. 34, 1997, pp. 141-157. (In Russ.)
5. Vertov, D. Iz naslediya [From heritage]. Tom vtoroj. Stat' i i vy'stupleniya. Moscow, E'jzenshtejn-centr Publ., 2008. 641 p. (In Russ.)
6. Vishnevskij, V.E. Dokumental'ny'e fil'my' dorevolucionnoj Rossii 1907-1916 [Documentary films of pre-revolutionary Russia 1907-1916]. Moscow, Muzej kino Publ., 1996. 288 p. (In Russ.)
7. Ginzburg, S.S. Rozhdenie russkogo dokumental'nogo kino [The birth of Russian documentary cinema]. Voprosy' kinoiskusstva. Sbornik statej, vol. Moscow, Akad. nauk SSSR. In-t istorii iskusstv Publ., 1960, pp. 238-275. (In Russ.)
8. Zhdanov, Ya.A. Rabota s kinogovoryashhimi kartinami. Vospominaniya deklamatora [Working with film-talking pictures. Recollection of a Reciter]. Kinovedcheskie zapiski, no. 106/107, 2014, pp. 381-412. (In Russ.)
9. Il'chenko, S.N. Shturm Zimnego dvorca kak mifotvorchestvo v otechestvennoj e'krannoju kul'ture [The storming of the Winter Palace as myth-making in Russian screen culture]. Vestnik VGIK, no. 4, 2017, pp. 24-35. (In Russ.)
10. Kovalova, A.O., Civ'yan, Yu.G. Kinematograf v Peterburge 1896-1917. Kinoteatry' i zriteli [Cinema in St. Petersburg 1896-1917. Cinemas and spectators]. St. Petersburg, Masterskaya SEANS Publ., 2011. 236 p. (In Russ.)
11. Kondakov, I.V. Iskusstvo po obe storony' e'krana (intersub'ektivnost' i intermedial'nost' sovremennoj xudozhestvennoj kul'tury') [Art on both sides of the screen (intersubjectivity and intermediality of modern artistic culture)] Teoriya xudozhestvennoj kul'tury'. Sbornik statej, vol. 16. Moscow, Gosudarstvenny'j institut iskusstvoznaniya Publ., 2018, pp. 170-187. (In Russ.)
12. Maly'shev, V.S. Sociokul'turny'e funkcii sinematek i kinoarxivov [Sociocultural functions of cinematheques and film archives]. Vestnik VGIK, no. 2-3, 2012, pp. 6-19. (In Russ.)
13. Prozhenko, G.S. Mif o dostovernosti xroniki vojny' [The myth about the authenticity of the war chronicle]. Vestnik VGIK, no. 3, 2013, pp. 22-32. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 04.03.2024; одобрена после рецензирования 18.03.2024; принята к публикации 26.03.2024.

The article was submitted 04.03.2024; approved after reviewing 18.03.2024; accepted for publication 26.03.2024.