



Взаимосвязь изобразительного решения и драматургии в фильмах С.И. Ростозкого

Е.М. Тютинa

доцент ГИТРа

ORCID: 0009-0003-5090-8949

AuthorID: 1221300

В статье рассматривается связь реалистических и условных изобразительных приемов, примененных в фильмах кинорежиссера С.И. Ростозкого, с драматургией: действием, характерами персонажей, жанровыми особенностями на примере фильмов «На семи ветрах» (1962), «Доживем до понедельника» (1968), «А зори здесь тихие...» (1972). Автор работы использует понятия реалистического и условного приемов для описания своеобразия творческого метода режиссера. В итоге статьи автор приходит к выводу, что стилистика фильмов С. Ростозкого неповторима не только благодаря определенным смысловым и драматургическим особенностям, но и сочетанию двух видов изобразительных приемов.

The article examines the connection between realistic and conventional artistic techniques used in the films of film director S.I. Rostotsky with dramaturgy: action, characters, genre features using the example of the films "On the Seven Winds" (1962), "We'll Live Until Monday" (1968), "And the dawns here are quiet..." (1972). The author of the work uses the concepts of realistic and conventional techniques to describe the uniqueness of the director's creative method. As a result of the article, the author comes to the conclusion that the style of S. Rostotsky's films is unique not only due to certain semantic and dramatic features, but also to the combination of two types of visual techniques.

Идиостиль кинорежиссера во многом определяется изобразительным решением фильма. Предметом исследования в данной статье является творчество советского режиссера

С. Ростоцкий,
изобразительное
решение,
условный прием,
реалистический
прием,
драматургия,
движение камеры,
свет, цвет, кадр

S. Rostotsky,
visual design,
conventional
technique, realistic
technique,
dramaturgy,
camera movement,
light, color, cadre

С.И. Ростоцкого. В частности, данная работа посвящена описанию отдельных художественно-изобразительных приемов в фильмах Ростоцкого и соотносению их с драматургией. Анализу подлежат художественные приемы, которые можно разделить на реалистические и условные. *Реалистические приемы*, такие как эффекты освещения или панорамирование, оправданное движением персонажа, последовательность кадров разной крупности в сцене фильма, составляют саму ткань кинопроизведения, обусловленную спецификой кинопроизводства. Подобного рода реалистичные приемы будут описываться в работе только в том случае, когда они служат ярким примером точной выразительности драматургического повествования. Иное дело — *условные приемы*, привнесение которых в фильм всегда обращает внимание зрителя не только на событийную канву истории, но и на пластическую форму самого кинематографического изобразительного приема. В искусстве, как правило, условным приемом воспроизводятся отвлеченные понятия и идеи, с трудом передаваемые реалистичной манерой изображения. «Умело реализованный... прием условности не нарушает процесса восприятия произведения, а, напротив, часто его активизирует» [10]. В качестве примера различия условного и реалистического приемов приведем сцены из раннего фильма С.И. Ростоцкого «Дело было в Пенькове» (1957). Фильм снят оператором Грайр Гарибян. Все дальнейшие фильмы С.И. Ростоцкий снимал с выдающимся представителем послевоенной советской операторской школы В.М. Шумским. В сцене, выражающей мечту героини о сельскохозяйственной технике, которая будет управляться дистанционно (назовем ее «тракторы будущего»), создан образ прекрасного будущего, понятного и однозначно читаемого зрителем. Использование встроенного в кадр экрана с делением по секторам, наподобие современных многопанельных видеостен или полиэкрана, — условный прием с применением комбинированного кадра.

Одним из *реалистических* приемов, точно выражающих смысл происходящих событий и вскрывающих внутреннее состояние героев, можно назвать сцену с мигающим абажуром. В семейном гнезде тракториста Матвея Морозова — идиллия, молодые готовятся ложиться спать, Лариса ластится к мужу, а в это время над ними, как датчик детектора лжи, начинает мигать лампа абажура, выдавая сбивчивые двоящиеся чувства Матвея, влюбленного в другую женщину. Таким образом, через *реалистический* эффект освещения режиссер совместно с оператором показывает душевное смятение влюбленного ге-

роя. Эффекты освещения реалистичны и оправданы наличием ламп, свечей, окон, дверных проемов. При этом они могут быть как крайне выразительными, так и почти не заметными неискушенному зрителю. Так, «не замечен» известный со времен немого кино прием, любимый кинодивами, когда герой выделяется более ярким по сравнению с другими персонажами в кадре светом. Одна из главных героинь — Лариса отделена светом от второстепенных персонажей в сцене «посиделок» в доме Алевтины: на ее лицо направлен более яркий луч света, выделяя ее от массовки. Драматичный светотеневой рисунок присутствует в двух сценах объяснений Матвея с Антониной. Источник света расположен снаружи и проникает в помещение через стропила строящейся крыши или через прорехи в заборе, образуя контрастный светотеневой рисунок на лицах героев, что визуализирует их внутренний дисбаланс, колебания между долгом и чувством. Таким образом, световые приемы выразительно работают на сюжет, но не выходят за рамки реальности происходящего.

Пластическое решение фильма «На семи ветрах» (1962)

Юная Светлана приезжает в дом к жениху, пережив серьезные испытания: болезнь и ограбление. Но испытания начались и для всей страны: война. Жених ушел воевать. Девушка принимает решение остаться в доме и дожидаться любимого. История фильма посвящена женщинам, чья преданность и стойкость во время войны заслуживают не меньшего уважения, чем героический солдатский труд мужчин.

Некая театральность стилистики проявляется уже в экспозиции: дом, выглядящий поначалу несколько схематично и условно, постепенно обретает реальные черты, символизируя образ военного времени. Не случайно закадровый голос читает строфу из поэмы Маяковского (любимого поэта С.И. Ростокко) «Хорошо!», идея которой — это то, что серьезные испытания, такие как война, дают мощный толчок к развитию страны и главное — это думать о народе [3].

Подтверждение символического обозначения дома, как образа всей страны, служит сцена, когда Светлане, только попавшей внутрь здания, поручают позаботиться о громадном сейфе, где лежит нечто ценное, за которым вот-вот придет грузовик. Светлана выполняет обещание, неотлучно находясь в доме. За сейфом, на котором дореволюционной гравировкой обозначено название — «Страховое общество РОССИЯ», никто не приезжает, и девушка остается хранителем дома и его ценного сейфа в

течение всего военного времени. Хрупкой девушке символически вручается судьба страны. За сейфом придут только в конце войны. Светлана просит не сердиться: «Его бойцы сдвинули, а он целый, его только пули поцарапали». Зритель ясно увидит, что же охраняла Светлана только в финале — на укрупнении. Говорящая деталь с названием сейфа не оставит иных вариантов для трактовки.

Другой реалистический изобразительный прием, продолжающий идею защиты родного дома, связан с работой художественного цеха. Актный зал здания, где играли когда-то самодеятельные спектакли и проводили собрания — теперь место отдыха бойцов в перерыве между отражением вражеских атак. В глубине сцены большое полотно — нарисованная для сценического задника украинская белая хатка под соломенной крышей — узнаваемый пейзаж в наивном самодеятельном исполнении. Один из бойцов, признается, что это копия его родного дома, который он теперь защищает от фашистов. В очередной атаке смертельно раненый, он упадет на «родную хату», раскинув руки, и под его тяжестью занавес с декорацией оборвется, обнажая зияющий пролом в стене от снаряда — вместо условной родины настоящая родная земля, и ее надо защитить во что бы то ни стало.

Ветер в кадре будет постоянным рефреном ожидания, временно стабильным (как главная героиня) и изменчивым (как время или меняющиеся «постояльцы»). От осеннего пронизывающего ветра кутается в полушубок комиссар, зимний ветер рвет флаг медсанбата, въехавшего на смену редакции, весенний ветер крутит черный дым с переднего края обороны, развеивает израненный флаг уходящей в летнее наступление части. Стихии в кинофильмах Ростюкино: ветер, дождь, огонь — это тоже выразительный реалистический изобразительный прием.

Условные приемы распределены по сюжету фильма. В самом начале фильма кадр телеграммы с извещением об отъезде главной героини из Владивостока «взрывается» простейшим мультипликационным приемом, символизируя начало войны — своеобразная нарочито-условная визуальная метафора. Условно решены две монтажные сцены. Первая — визуализация приказа военного хирурга: «Следующий!» Монтажная сцена с последовательностью планов в операционной и кадров боев, где один за другим падают раненые, попадающие затем на операционный стол. Наслаиваются четыре проекции: общим планом — операционная; крупным — в лоток кидают удаленные пули и осколки мин; средним — раненого кладут на больнич-

ную койку; общим — падающие в бою солдаты. Словно в калейдоскопе, на экране планы меняются, наслаиваются — монотонный тяжелый труд войны.

Схожий прием, но уже в виде полиэкрана, а не наложения, повторяется затем в эпизоде чтения письма: героиня вслух продолжает собственное послание любимому человеку, случайно найденное солдатами, и крупный план девушки сочетается с планами стреляющих бойцов и обороняемого дома, насквозь уже пробитого пулями и снарядами. Лицо героини освещается краткими вспышками от выстрелов, но основной световой акцент сделан на постоянной полоске света, выделяющей глаза. Она тоже вместе с ними отражает атаку, только ее оружие — искренние слова и чистота взгляда.

Финал решен лаконично и пронзительно: в неярком луче света посреди тьмы пустого зала на среднем плане стоит героиня в накинута на плечи платке. Горькая, страшная пустота неизвестности и темнота кругом. За кадром — голоса погибших и живых людей, ставших невольными спутниками Светланы в ее долгом ожидании — выразительный условный звуковой прием.

Отдельно можно представить два приема — реалистический и условный, которые являются смысловой рифмой в фильме и одновременно демонстрируют формальное различие приемов при схожести пластического исполнения. Реалистическим световым приемом показано неудачное любовное объяснение героя Вячеслава Тихонова со Светланой. Крупный план девушки, только что отказавшей в близости военному, погружается в тень и затем вновь освещается ярким светом. Военный подошел к Светлане — проверил искренность ее слов и затем резко вышел из комнаты, оставив ее одну. Зритель только догадывается, что происходит, так как на экране лишь крупный план девушки и экспрессивный световой рисунок — сначала накрывшая лицо тень, сменившаяся ярким светом из открытой двери, оставленной отвергнутым героем. «Часть вместо целого» выраженная не деталью, а реалистичным и оправданным содержанием кадра световым рисунком на лице героини. Этот реалистический световой прием рифмуется с похожим условным приемом, также на крупном плане героини, только обратным по смысловому наполнению. В финале фильма раздается долгожданный звук дверного звонка. Крупный план девушки. Героиня поворачивается к нам лицом. Постепенно оно озаряется мягким светом. Робкая надежда на счастье — условный световой прием, не основанный на оправданном в кадре световом решении. Дверь еще заперта, дверной звонок еще звучит, но свет, озаривший

лицо героини, условен — он предвосхищает радость встречи, которую зрителю не покажут. Условный прием, но так органично вписанный в финальный аккорд сюжета — девушка дождалась свою любовь.

Изобразительное решение фильма «Доживем до понедельника» (1968)

Школьная драма о необходимости перемен в обществе, которые начинаются со свободы самовыражения молодых людей и осознания старшим поколением личностного кризиса. Одна из главных проблем, которая поднимается в фильме, — исчезающее и вновь обретаемое доверие (и к себе, и к другим), без которого жизнь постепенно уходит в темноту и безразличие [8].

Начинается фильм долгой панорамой новостройки, которая приводит зрителя к новенькому зданию школы. Происходящее панорамирование справа налево символически не предвещает ничего радостного, движение камеры в этом направлении обычно означает проблемы и трудности. Направление панорамы повторится, когда класс прогуливает урок молоденькой учительницы Гореловой (от ребят, находящихся на стройплощадке, к приближающемуся к ним учителю Мельникову). Таким изобразительным приемом зрителю обозначается существующая напряженная ситуация между персонажами фильма. Позже зритель узнает, например, что главный герой фильма, учитель истории Мельников, находится в состоянии внутреннего профессионального выгорания и личностного кризиса.

Вектор движения панорам в фильме поменяется, когда произойдет поворот в отношениях Мельникова и Гореловой, влюбленной в него бывшей ученицы: панорама будет сопровождать героев слева направо, как положено движению, направленному к положительной цели. Движение слева направо легко воспринимается зрителем и не несет негативной коннотации. Панорамы можно расценивать как реалистические изобразительные приемы, значение которых обычно закладывается авторами во время съемки произвольно, исходя из семантических культурных кодов, где левое и правое направления наделены точными значениями — плохого и хорошего.

Фильм «Доживем до понедельника» — пример того, как условное изобразительное решение всего фильма, а именно работа со светом, может менять восприятие истории и даже понимание драматургии.

Портреты героя с резкими тенями, кадры с неосвещенным пространством (по операторской терминологии — в темной

тональности или в «низком ключе»), неприятными бликами на стеклах очков — свидетельствуют о мрачном душевном состоянии героя, его одиночестве, внутреннем недоверии к внешнему миру, о глубоком внутреннем конфликте героя. Выбор подобного, по сути нереалистичного освещения, продиктован жанром фильма. Драма невозможна без внутреннего конфликта героя, который подчеркнут условным визуальным световым решением. Душевные переживания главного героя акцентируются то полумраком вечернего актового зала, где после уроков учитель играет на пианино, то сильным контрастом и бликами в машине бывшего ученика, то черными силуэтными планами с яркими контровыми абрисами.

Контраст изображения кажется чрезмерным для школьной истории с акцентом на лирическом сюжете, любовной линии между учителем и его бывшей ученицей. Подобное световое решение могло вполне присутствовать в триллере или фильме-нуар, а не в мелодраматической коллизии, помещенной в реалии школы. Это не просто желание автора попробовать интересное стилистическое решение на неочевидном для этого материале, а способ создать драматизм изобразительными средствами, т. е. условным световым рисунком. Например, в сцене напряженного разговора с директором, когда главный герой выходит из полумрака, доказывая ему, что потерял понимание, как преподавать историю страны, когда новый учебник снова предлагает совершенно иную трактовку событий.

Внутренний конфликт героя, раздираемого противоречиями нравственного характера, разучившегося быть счастливым, обозначен через контрастную светотень с преобладанием в кадре темных участков. Подобное освещение указывает, что любовная линия обречена, что подтверждается сценой, где Горелова встречает своих однокурсников и убегает с молодой веселой компанией, оставив так и непонятого ею возлюбленного, образ которого Тихонов украсил своим благородством и обаянием.

Особое внимание в фильме уделено крупным планам, взглядам, глазам героев. По ним проверяются психологическое состояние персонажей, их искренность, отыгрываются события, происходящие за кадром. Например, в сцене прогулки главного героя и бывшей ученицы. Именно по ее крупному плану, взгляду мы понимаем, что Мельников ушел, оставив молодую учительницу в кругу веселых ровесников, — элегантный реалистический прием уже опробованный Ростоцким в более ранних фильмах.

Одна из самых безусловно запоминающихся сцен — прощание учителя с классом в конце урока — решена как услов-

ный прием. В кинематографической реальности Мельников прощается с классом и не может сверхкрупно лицезреть всех. Подобное укрупнение лиц условно и оправдано психологическим приближением, заглядыванием во внутренний мир каждого подростка. Сверхкрупные планы лиц учеников становятся окончательным аргументом для Ильи Семеновича не бросать свою работу.

Внимание к каждой детали в фильме проявилось даже в титрах: начальная надпись с названием картины дана одной гарнитурой для всех слов, в финальной то же название картины сделано иначе — слово «понедельник» графически оформлено идентично названиям предыдущих дней, отмечающих условное деление на новеллы. Так авторы предлагают считать, что история будет продолжена ее героями, независимо от переписанного учебника.

Цветовое решение фильма «А зори здесь тихие...» (1972)

В некоторой степени экспериментальная кинолента для Станислава Ростоцкого: смешение обыденного изобразительного ряда и нарочито условно-символического, причем и в предметном наполнении внутрикадрового пространства, и в использовании цвета. Сделав две цветные картины, режиссер вернулся к черно-белой пленке в «Доживем до понедельника», после чего вновь обратился к возможностям цветного кинематографа.

В первом кадре фильма отчетливо присутствуют классические иконописные цвета: красный (куртка), золотой (листья березы), серо-голубой (небо и тучи), зеленый (лес в отдалении), белый (шлем). Девушка смотрит на часовню, расположенную у самого обрыва. Фабульно часовня будет позже объяснена, но в данный момент она является памятным христианским символом. Титры фильма идут на фоне того же кадра с часовней, поверх которого рисованные языки пламени в какой-то момент закрывают весь экран, после чего изображение становится черно-белым, перенеся нас в военное время. Начало фильма предвещает, что реалистические и условные изобразительные приемы будут в фильме неразрывно переплетены.

Для каждой из пяти героинь фильма авторы придумали свою историю воспоминаний о довоенной жизни. Их объединяет только выход из черно-белого повествования в цветной мир воспоминаний. Все ретроспекции героинь сняты в цвете. Решение делать флешбэки цветными — само по себе условный прием.

Монтажные переходы к цветным воспоминаниям различаются. Переход к первому воспоминанию визуально выполнен через пламя костра. Черно-белое — сейчас, в войну, и красное — до войны, что обратно изменению на начальных титрах. Так авторы продолжили возвратное временное движение: мир — война — мир.

В *воспоминаниях Осяниной* (простой, принципиальной, верной) — условно решенные павильонные съемки с предельным минимумом декораций и несколькими предметами быта, базовой цветовой гаммой в стиле примитивизма и абстракционизма. Цвета антуража (снег, березы, стены, пол, занавески, скатерть, одежда, за исключением военной формы мужа) преимущественно белые, остальные предметы без цветовых оттенков. Примечательно, что очень условно, через цвет решен и уход мужа на войну: первый раз он открывает белую дверь на фоне белой стены, за которой следует ровно освещенная красная стена. Тут же следует повторение этого кадра, но после закрытия двери весь экран становится черным. Так, через цвет, авторы рассказывают, что муж героини погиб, объясняя ее упорное стремление не только сбить самолеты, но и уничтожить спасшегося с помощью парашюта немецкого летчика. Короткий повтор кадра с мужем, уходящим в абстрактное красное пространство, и сразу затем почерневшим экраном выражает внутреннее состояние молодой вдовы.

Воспоминания Комельковой (романтическая, дерзкая, яркая). Контур дома, на фоне которого она беседует с Осяниной, переходит в абрис эстонского костела — первого кадра ретроспекции. Павильонные и натурные съемки смешаны. Черных и серых предметов больше. Взаимная симпатия полковника и Жени при первом знакомстве передана старым лирическим киноспособом: укрупняющий наезд трансфокатора на глаза каждого из них. Романтическая натура героини подчеркнута общим планом быстрой езды на лошадях вдоль берега. Самый страшный для героини эпизод воспоминаний, расстрел немцами всей семьи, сделан в формальной, условной манере: черные мишени-силуэты (на красном фоне) немецких солдат в тире соотносятся с силуэтами ее отца, матери и двух младших братьев. Немецкая речь и звук автоматных очередей звучат за кадром.

К *воспоминаниям Бричкиной* (надежная, готовая к сильному чувству) придуман монтажный переход: вода в реке — падающий снег в лесу, где стоит совершенно одиноко дом персонажа (дальний кордон лесника). Предметов быта здесь очень много, а снежная морозная зима ассоциируется с юностью, румянцем и с чувством первой влюбленности крепкой дере-

венской девушки. Крупный план ее лица в момент, когда она смотрит на понравившегося мужчину, состыкован с кадром, где применена редкая в кинематографе технология «трансправ», визуализирующая метафору «голова пошла кругом» — условный прием. Влюбленность Лизаветы не взаимная, поэтому эффект «головокружения» (другое название технологии; по фильму Хичкока, где она впервые была применена) возникает только у нее.

Детдомовская девочка Четвертак не успела обзавестись собственными воспоминаниями о любви. Она представляет себя во время импровизированного «бала» зенитчиц (переход через музыку вальса) героиней в фантазийных сценах на основе виденного ранее кинофильма «Цирк» (СССР, 1936) — павильонные съемки и прочитанной сказки о Золушке — натурные съемки. Она видит себя принцессой со всей сказочной и одновременно советской атрибутикой: принц (со значками ГТО); белая карета, запряженная четверкой белых лошадей; потерянная туфелька; «замок» — бывший монастырь, где Наркомпросом устроен детский дом имени Н.К. Крупской с соответствующей табличкой, не без доброй иронии показанной нам с укрупнением.

Еще более тонкий музыкальный переход сделан *к воспоминаниям Гурвич* (образованная, аккуратная, преданная), встретившей своего возлюбленного в институте. Здесь много натуральных съемок, а расставание героев совсем не возвышенно: «Минск взят», со сдержанной горечью говорит девушка уходящему в ополчение молодому человеку. Все эти цветные условные по исполнению ретроспективы призваны для того, чтобы усилить драматургическое разделение прошлого и настоящего, изобразительно отделить мирное и военное время, показать, что эти девочки не созданы для войны.

Появление вражеских солдат в кадре происходит на сверх-общем плане: маленькие фигуры идут за озером. Их количество — девушки считают вслух — повергает в смятение. Подает голос кукушка, и на этом звуке зритель возвращается в послевоенное цветное настоящее: на том же месте, где была засада, стоит желтая палатка, на ее фоне девушка в красной куртке оборачивается и считает за кукушкой. Рядом с ней рябина с красными гроздьями, внизу — трава, на фоне — небо. Таким образом, происходит цветовая закольцовка начала и финала первой серии: те же основные цвета этого кинорежиссера, заупокойной службы по погибшим зенитчицам.

Во второй серии цвет вспыхивает, когда старшина видит слугу с вещами утонувшей Бричкиной. Так, авторы, пользуясь

заданным ими ранее условным приемом, дают понять, что у старшины было особенное отношение к этой девушке. Но затем все погибшие зенитчицы предстают в коротких цветных вставках, что символизирует глубоко личное переживание старшиной гибели каждой из них. Используется съемка субъективной камерой: старшина идет по лесу, вспоминая пятерых погибших, кадр хаотично качается, без слов передавая трагические ощущения персонажа — реалистический прием ручной камеры.

Интересный рефрен с часовой возникает, когда старшина врывается к оставшимся врагам в полуразрушенную лесную келью отшельника. На стенах еще видны старые иконы, позади старшины большой крест, освещение впервые становится довольно экспрессивным. Здесь кульминация, но расстрела не последует. Старшина меняет решение и берет немцев в плен, услышав радиопередачу из Москвы, но визуальный ряд позволяет предположить, что расстрел безоружных — это уже грех убийства, который авторы не позволяют своему герою.

В финальных цветных кадрах вновь собраны иконописные цвета. На золотом (используемом для нимба святых) — имена погибших на войне девушек, а трагическое сочетание черного (волосы) и красного (куртка) явлено на крупном плане девушки послевоенного поколения, призывая помнить о страшной цене Победы.

Подводя итог, хочется отметить, что сопоставление черно-белого изображения, снятого в реалистической манере с условными цветными эпизодами, создает изобразительное решение фильма, которое играет важнейшую роль в раскрытии драматургии истории. Решение сделать версию данного фильма, как, впрочем, и «Доживем до понедельника», в цвете — нарушает художественное решение авторов.

Заключение

Фильмы Станислава Иосифовича Ростockого отличает чрезвычайно тщательное отношение к изобразительному решению, которое соответствует характеру персонажей, драматургии повествования и жанру фильма. Условные приемы в фильмах Ростockого чаще всего выражают абстрактные понятия. Условным приемом в фильмах Ростockого может послужить любое пластическое решение, выражающее идею через: свет, монтаж, движение камеры, комбинированные кадры и т. д. Умение создавать и сочетать условные и реалистические изобразительные приемы отличает стилистику режиссера С.И. Ростockого. В заключение хочется отметить творческую роль оператора этих

картин Вячеслава Шумского — полноправного творца и соавтора всех изобразительных решений фильмов Ростоцкого. Крепкий тандем режиссера и оператора — всегда гарантия осмысленного визуального решения картины. Стилистика фильмов Станислава Ростоцкого неповторима не только как язык авторского выражения с определенными смысловыми и драматургическими особенностями, но и как изобразительный метод, сочетающий два вида изобразительных приемов. ■

Для цитирования: Тютина Е.М. Взаимосвязь изобразительного решения и драматургии в фильмах С.И. Ростоцкого // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 3 (61). С. 66-78.

For citation: Tyutina E.M. The relationship between visual design and drama in films by S.I. Rostotsky// Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 3 (61), pp. 66-78.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воденко М.О. Художественная интерпретация темы войны в экранизациях повести Б. Васильева «А зори здесь тихие» // Материалы X Всероссийской научно-практической конференции «История на экране и в книге» [10-12 апреля 2019 года]. М.: ВГИК, 2020. С. 45–58.
2. Гончаров А. Чтобы помнили. Ростоцкий Станислав Иосифович / Вторник, 15 Сентября 2015 г. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/stewardess0202/post371877941> (дата обращения: 26.10.2023).
3. Зоркий А.М. Станислав Ростоцкий. Портрет режиссера. М.: В/о «Союзинформкино», 1982. 31 с.
4. Логинов А.А. Использование кино в военно-патриотическом воспитании учащихся: (Метод. рекомендации) / А.А. Логинов; Всесоюз. науч.-метод. центр проф.-техн. обучения молодежи. М.: Б. и., 1988. 50 с.
5. Малышев В.С. Кино от первого лица [Текст]: режиссеры о великих фильмах / В.С. Малышев. М.: Вече, 2016. 366 с.
6. Марков М. Станислав Ростоцкий: любить Человека / FILMZ.RU Настоящее кино. URL: https://filmz.ru/pub/2/25455_1.htm (дата обращения: 26.10.2023).
7. Национальная идея и кино XXI / Материалы круглого стола [27 января 1998 года. Публ. Т. Сергеевой] // Кинофестиваль «Белые столбы» [сб.]. М., 2014. С. 47–66.
8. Ростоцкая М.А. Станислав Ростоцкий. Счастье — это когда тебя понимают. М.: АСТ, 2022. 256 с.
9. Ростоцкий С.И. Долг поколения // Искусство кино. № 1. 1957. С. 120–124.
10. Условность художественная // Электронная библиотека Института философии РАН. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0132a75eb76b29f543fd8532> (дата обращения: 26.10.2023).

REFERENCES

1. *Vodenko, M.O.* Xudozhestvennaya interpretaciya temy vojni v eykranizacijax povesti B. Vasilyeva "A zori zdesy tihie" [Artistic interpretation of the theme of war in the film adaptations of the novel by B. Vasilyeva "And the dawns are quiet here"]. Materialy X Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii "Istoriya na eykrane i v knige" [10-12 aprelya 2019 goda]. Moscow, VGIK, 2020, pp. 45-58. (In Russ.)
2. *Goncharov, A.* Chtoby pomnili. Rostoczkij Stanislav Iosifovich [To be remembered. Rostotsky Stanislav Iosifovich], Vtornik, 15 Sentyabrya 2015 g. Available at : <https://www.liveinternet.ru/users/stewardess0202/post371877941> (Accessed 26 October March 2023). (In Russ.)
3. *Zorkij, A.M.* Stanislav Rostoczkij. Portret rezhissera [Stanislav Rostotsky. Portrait of the director]. Moscow, V/o "Soyuzinformkino" Publ., 1982. 31 p. (In Russ.)
4. *Loginov, A.A.* Ispolyzovanie kino v voenno-patrioticheskom vospitanii uchashhixsya [The use of cinema in the military-patriotic education of students], A.A. Loginov; Vsesoyuz. nauch.-metod. centr prof.-texn. obucheniya molodezhi. Moscow, B. i., 1988. 50 p. (In Russ.)
5. *Malyishev, V.S.* Kino ot pervogo lica: rezhissery i velikix filymax [first-person movies: directors about great films]. Moscow, Veche Publ., 2016. 366 p. (In Russ.)
6. *Markov, M.* Stanislav Rostoczkij: lyubity Cheloveka [Stanislav Rostotsky: to love a Person], FILMZ.RU Nastoyashhee kino. Available at: https://filmz.ru/pub/2/25455_1.htm (Accessed 26 October March 2023). (In Russ.)
7. Nacionalnaya ideya i kino XXI [National idea and cinema XXI], Materialy kruglogo stola [27 yanvarja 1998 goda. Publ. T.Sergeevoj]. Kinofestivaly "Belye stolby" [sb.]. Moscow, 2014, pp. 47-66. (In Russ.)
8. *Rostockaya, M.A.* Stanislav Rostoczkij. Schastyie — eyto kogda tebya ponimayut [Stanislav Rostotsky. Happiness is when you are understood]. Moscow, AST Publ., 2022. 256 p. (In Russ.)
9. *Rostoczkij, S.I.* Dolg pokoleniya [Generation debt]. Iskustvo kino, no. 1, 1957, pp. 120-124. (In Russ.)
10. Uslovnost' xudozhestvennaya [Conventions of art]. E`lektronnaya biblioteka Instituta filosofii RAN. Available at: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0132a75eb76b29f543fd8532> (Accessed 26 October March 2023). (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 05.02.2024; одобрена после рецензирования 26.02.2024; принята к публикации 08.03.2024.
The article was submitted 05.02.2024; approved after reviewing 26.02.2024; accepted for publication 08.03.2024.