

## В НОМЕРЕ:

### ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

*В.К. Беляков*

Кинолетопись Первой мировой войны: смыслы и значения

### ТЕЛЕВИДЕНИЕ

*С.Л. Уразова*

Креативные индустрии как метасистема и фактор социальной адаптации в новой цифровой реальности

### КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ

*В.В. Виноградов*

Типология репрезентации образа Москвы в советском кинематографе

*Н.А. Цыркун*

Фильмическая рецепция и платформенная дистрибуция: проблема как возможность

### ПЕРФОРМАНС

*П.Ю. Зернова*

Модернизация фольклорных канонов в отечественных киносказках XXI века

*Н.И. Утилова*

Музыкальная сфера видеоклипов в мультимедийном пространстве



ДЕНЬ ОТКРЫТЫХ ДВЕРЕЙ

№ 1 (55)

Том 15 МАРТ 2023

# ВГИК: НАВРУЗ – ПРАЗДНИК ВЕСНЫ

По случаю празднования Навруза ВГИК посетила официальная делегация Посольства Узбекистана в России. Чрезвычайный и Полномочный Посол Республики Узбекистан Батиржон Закирович Асадов отметил важность российско-узбекских отношений, поддержания культурно-просветительских связей.



## ВГИК И ГОСФИЛЬМОФОНД РФ ЗАКЛЮЧИЛИ СОГЛАШЕНИЕ О СОТРУДНИЧЕСТВЕ



Сотрудничество ВГИКа и Госфильмофонда РФ, одного из крупнейших в мире хранилищ киноколлекций, входящего в Международную федерацию киноархивов, продолжается многие годы. Соглашение о дальнейшем взаимодействии и развитии связей подписали ректор ВГИК В.С. Малышев и генеральный директор Госфильмофонда А.В. Павлов (на снимках)



Автор скульптурной композиции — А. Благовестнов  
Автор идеи — кинорежиссер и сценарист, народный артист России,  
профессор режиссерского факультета ВГИК С. Соловьев

## ВГИК

### Информационно-аналитический журнал

Свидетельство о регистрации ПИИ № ФС77-33969 от 7 ноября 2008 г. Выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций ISSN 2074-0832  
Тираж — 500 экз. Первый завод 100 экз.  
Периодичность — 4 раза в год

Публикуемые в журнале научные статьи отвечают требованиям ВАК Минобрнауки России по отраслям науки: Искусствоведение, Философские науки, Культурология, соответствуют паспортам научной специальности:

- 5.10.3. Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные искусства) (искусствоведение)
- 5.7.3. Эстетика (философские науки)
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология)
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (философские науки)
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение)

### Учредитель журнала:

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова

Адрес редакции: Россия,  
129226, Москва, ул. Вильгельма  
Пика, д. 3  
[http://www.vgik.info/science/  
bulletin/e-mail/vestnik-vgik@  
vgik.info](http://www.vgik.info/science/bulletin/e-mail/vestnik-vgik@vgik.info)  
<https://vestnik-vgik.com>

### Дизайн и верстка:

Редакционно-издательский отдел  
Дизайн и верстка  
И.А. Сеничкина  
Корректор Д.А. Адырхаева

### Редактура текстов на английском языке:

Лаборатория зарубежного кино  
ВГИК

### Дизайн-макет обложки

И. Сеничкина

### Отпечатано в типографии:

ООО «Канцлер» 150008,  
г. Ярославль, ул. Клубная, 4-49  
Заказ № 2187

*Использование материалов  
журнала частично или  
целиком допускается только  
с письменного разрешения  
редакции.*

*Рукописи публикуются по  
решению Редакционного совета  
журнала, не возвращаются*

© Редакция журнала  
«Вестник ВГИК», 2023

## РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ НАУЧНОГО ЖУРНАЛА

### ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

**Мальшиев В.С.**

И.о. ректор ВГИК, академик РАО, доктор искусствоведения, кандидат экономических наук, профессор

### ЧЛЕНЫ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА

**Арабов Ю.Н.**

Заслуженный деятель искусств РФ, профессор, зав. кафедрой драматургии кино ВГИК

**Боймерс Биргит**  
(Великобритания)

доктор наук, профессор Университета г. Аберстигит (Отдел «Театр, кино и ТВ»); главный редактор журнала "Studies in Russian and Soviet Cinema" («Исследования российского и советского кино»), редактор web-site "Kinokultura"

**Буров А.М.**

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК

**Восколович Н.А.**

доктор экономических наук, профессор кафедры экономики труда и персонала экономического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

**Гордин В.Э.**

доктор экономических наук, профессор НИУ ВШЭ в Санкт-Петербурге

**Добросоцкий В.И.**

доктор экономических наук, заведующий кафедрой управления и права МГИМО

**Друбек Наташа**  
(Германия)

доктор наук, профессор Питер Сонди Институт сравнительной литературы, Свободный университет Берлина, главный редактор журнала "Apparatus": Фильм, Медиа и цифровая культура в Центральной и Восточной Европе

**Жабский М.И.**

доктор социологических наук, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского сектора ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии»

**Караваев Д.Л.**

кандидат искусствоведения, директор информационно-аналитического центра кинообразования и кинопросвещения, ВГИК

**Кириллова Н.Б.**

доктор культурологии, профессор кафедры культурологии и социально-культурной деятельности УрФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Заслуженный деятель искусств РФ

**Криволицкий Ю.В.**

доктор экономических наук, профессор кафедры производственного менеджмента и маркетинга МАИ

**Кривиун О.А.**

доктор философских наук, профессор, Заслуженный деятель искусств РФ, академик РАХ, зав. отделом теории искусств Института теории и истории изобразительных искусств РАХ

**Маньковская Н.Б.**

доктор философских наук, главный научный сотрудник сектора эстетики Института философии РАН

**Молчанов И.Н.**

доктор экономических наук, профессор кафедры политической экономии МГУ; профессор Департамента общественных финансов Финансового университета при Правительстве РФ

**Николаева-Чинарова А.П.**

доктор философских наук, кандидат экономических наук, директор Центра непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры, ВГИК

**Прожиго Г.С.**

доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК

**Рейзен О.К.**

доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК

**Русинова Е.А.**

доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой звукорежиссуры, ВГИК

**Свешников А.В.**

доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, профессор кафедры рисунка и живописи ВГИК

**Сидоренко В.И.**

кандидат экономических наук, профессор, зав. кафедрой продюсерского мастерства ВГИК

**Соколов С.М.**

Заслуженный деятель искусств РФ, профессор, зав. кафедрой анимации и компьютерной графики ВГИК

**Уразова С.Л.**

доктор филологических наук, доцент, главный редактор журнала «Вестник ВГИК»

**Хикс Джереми**  
(Великобритания)

доктор наук, преподаватель колледжа Королевы Марии при Лондонском университете, зав. отделом русской культуры и кино; соредатор научного интернет-сайта "Kinokultura"

**Хотиненко В.И.**

Народный артист РФ, профессор, зав. кафедрой режиссуры игрового фильма ВГИК

**Хренов Н.А.**

доктор философских наук, профессор, Сектор художественных проблем медиа Отдела медийных и массовых искусств Государственного института искусствования

**Цыркун Н.А.**

доктор искусствоведения, старший научный сотрудник ФГБУК «Государственный центральный музей кино»

**Ясулович И.Н.**

Народный артист РФ, профессор, зав. кафедрой актерского мастерства ВГИК

Решением Президиума Высшей аттестационной комиссии Минобрнауки России журнал «Вестник ВГИК» включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых публикуются основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук. Квартирование — К2.

## СОДЕРЖАНИЕ

### ХРОНИКА В ДЕТАЛЯХ | АКТУАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ

6 Наука и творчество как модель обучения

### ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

8 В.К. Беляков. Кинолетопись Первой мировой войны: смыслы и значения

22 М.И. Жабский, К.А. Тарасов. Процесс кинообразования учащейся молодежи в социокоммуникативной перспективе

### КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

36 В.В. Виноградов. Типология репрезентации образа Москвы в советском кинематографе

57 В.В. Марусенков. Советская мифологема освоения космоса на современном экране

67 Н.А. Цыркун. Фильмическая рецепция и платформенная дистрибуция: проблема как возможность

### ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

80 П.Ю. Зернова. Модернизация фольклорных канонов в отечественных киносказках XXI века

93 Н.И. Утилова. Музыкальная сфера видеоклипов в мультимедийном пространстве

### КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

104 В.М. Овчинников. Философско-архетипическая образность визуального ряда в игровой серии «Assassin's Creed» (окончание, начало — в № 54, 2022 журнала)

### МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

118 С.А. Смагина. Цикл датских фильмов о «белом рабстве» как предтеча «женского вопроса» в мировом кинематографе

131 Е.Ю. Шмакова. Барочная эстетика в творчестве Питера Гринуэя

### ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

144 С.Л. Уразова. Креативные индустрии как метасистема и фактор социальной адаптации в новой цифровой реальности

### ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ | КНИЖНАЯ ПОЛКА

34, 116, 142 Библиотека ВГИК

151 SUMMARY | ПРЕЗЕНТАЦИЯ АВТОРОВ

158 РЕКОМЕНДАЦИИ АВТОРАМ

## ACADEMIC PERIODICAL'S EDITORIAL BOARD

### CHAIRMAN

**Malyshev V.S.** Acting Rector VGIK, Academician of The Russian Academy of Education, Dr. of Art, PhD in Economics, Professor

### MEMBERS OF EDITORIAL BOARD

**Arabov Y.N.** Professor, head of the Screenwriting Department, VGIK, Honoured Arts Worker of the Russian Federation

**Birgit Beumers**  
(United Kingdom) Dr., Professor, Aberystwyth University (Department of Theatre, Cinema and TV), editor-in-chief of the "Studies in Russian and Soviet Cinema" magazine, editor of the "Kinokultura" website

**Burov A.M.** Dr. in Art, Assistant Professor, Professor of the Department of Aesthetics, History and Theory of Culture VGIK

**Voskolovych N.A.** Dr. in Economic Sciences, Professor at the Department of Economics of labor and personnel of the economic faculty of Lomonosov Moscow State University

**Gordin V.E.** Dr. in Economics, Professor of the Higher School of Economics in St. Petersburg

**Dobrosotsky V.I.** Dr. in Economic Sciences, Head of the Department of Management and Law at MGIMO

**Natascha Drubek**  
(Germany) Dr., Professor, Peter Szondi-Institut, Freie Universität Berlin, chief-editor journal Apparatus: Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe

**Zhabskiy M.I.** Dr. in Sociology, VGIK, Leading Researcher, Research Sector, FGBOU DPO "Academy of Media Industry"

**Karavaev D.L.** PhD in Art, Head of Research and Information Center of Film Training and film Education, VGIK

**Kirillova N.B.** Dr. in Culturology, Professor, Department of Culturology and Sociocultural Activities, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N.Yeltsin, Honoured Arts Worker of the Russian Federation

**Krivolutskiy Yu. V.** Dr. of Economic Sciences, Professor of faculty of industrial management and marketing Moscow aviation institute (Technical University) MAI

**Krivtsov O.A.** Dr. in Philosophy, Professor, Honored Artist of the Russian Federation, Academician of the Russian Academy of Arts, head of the Art Theory Department, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, the Russian Academy of Arts

**Mankovskaya N.B.** Dr. in Philosophy, Chief Research Fellow of the Aesthetics Department, the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences (IPGRAS)

**Molchanov I.N.** Dr. of Economic Sciences, Professor of "Political Economy", Lomonosov Moscow State University, Professor of Department of Public Finance Financial University under the Government of the Russian Federation

**Nikolaeva-Chinarova A.P.** Dr. in Philosophy, PhD in Economics, Director of the Center for Continuing Education and Advanced Training of Creative and Management Personnel in the Sphere of Culture, VGIK

**Prozhiko G.S.** Dr. in Art, Professor, Cinema Studies Department, VGIK

**Reizen O.K.** Dr. in Art, Professor, Cinema Studies Department, VGIK

**Rusinova E.A.** Dr. in Art, Assistant Professor, Head of the Department of Sound Engineering, VGIK

**Sveshnikov A.V.** Dr. in Art, Professor, Department of Drawing and Painting, VGIK

**Sidorenko V. I.** PhD in Economics, Professor, head of the Producing Department, VGIK

**Sokolov S.M.** Professor, head of the Animation and Computer Graphics Department (VGIK), Honoured Arts Worker of the Russian Federation

**Urazova S.L.** Dr. in Philology, Assistant Professor, editor-in-chief of the "Vestnik VGIK"

**Jeremy Hicks**  
(United Kingdom) Dr., lecturer, Queen Mary's College (University of London ), Deputy Head of Russian Culture and Cinema Department, coeditor of the "Kinokultura" educational website

**Khotinenko V.I.** People's Artist of the Russian Federation, Professor, head of the Fiction Film Directing Department, VGIK

**Khrenov N.A.** Dr. in Philosophy, Professor, Section of Media Artistic Problems, State institute of Cultural Studies.

**Tsyrukun N.A.** Dr. in Art, Senior Researcher FGBUK "State Central Museum of Cinema"

**Yasulovich I.N.** People's Artist of the Russian Federation, Professor, head of the Acting Skills Department, VGIK

“VGIR Vestnik” (“Journal of Film Arts and Film Studies”) is a peer-reviewed journal which is included into the list of scientific periodicals and editions approved by the Presidium of the Higher Attestation Commission (VAK) of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation for publishing the major scientific results in dissertations for the advanced academic degrees of Doctor of Sciences and Candidate of Sciences. Quartile — Q2.

## CONTENT

### EVENTS IN THE DETAILS | CURRENT EVENTS

- 6 **Science and Creativity as a Pattern of Education**

### FILM THEORY AND FILM HISTORY | AUDIOVISUAL ARTS

- 8 V.K. Belyakov. **Film Chronicle of the First World War: Meanings and Significance**

- 22 M.I. Zhabskiy, K.A. Tarasov. **The Process of Film Education of the Youth in the Socio-Communicative Perspective**

### FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

- 36 V.V. Vinogradov. **Typology of the Representation of Moscow in Soviet Cinema**

- 57 V.V. Marusenkov. **Soviet on-Screen Mythologeme of Space Exploration**

- 67 N.A. Tsyrukun. **Cinema Perception and Platform Distribution: Problem as a Perspective**

### PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

- 80 P.Yu. Zernova. **Modernization of Folklore Canons in XXI Century National Film Tales**

- 93 N.I. Utilova. **Music Space of Video Clips in Multimedia Space**

### SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

- 104 V.M. Ovchinnikov. **Philosophical and Archetypal Imagery of the Visuals in the Game Series “Assassin’s Creed” (continued from No 4 (54), 2022)**

### WORLD CINEMA | ANALYSIS

- 118 S.A. Smagina. **Danish Films about “White Slavery” as a Forerunner of the “Women’s Question” in World Cinema**

- 131 E.Yu. Shmakova. **The Baroque Aesthetics of Peter Greenaway’s Films**

### TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

- 144 S.L. Urazova. **Creative Industries as Metasystem and Agent of Social Adaptation in New Digital Reality**

- 34, 116, 142 **READING ROOM | BOOKSHELF**

- 151 **SUMMARY | PRESENTATION OF AUTHORS**

- 158 **RECOMMENDATIONS AUTHORS**

# НАУКА И ТВОРЧЕСТВО КАК МОДЕЛЬ ОБУЧЕНИЯ

EDN: <https://elibrary.ru/uxbirj>

**ВГИК** как первая в мире Государственная киношкола всегда выступает инициатором проведения разных мероприятий, связанных с развитием кинематографа, национальной культуры. Это научные конференции, конкурсы, в которых участвуют студенты вуза, художественные выставки мастеров живописи, встречи с известными кинорежиссерами, кинодраматургами, деятелями культуры, показ кинофильмов. Для будущих кинематографистов эти встречи — ключ к освоению профессиональных компетенций, навыков, знаний. Но в этом году каскад мероприятий многократно увеличился и — расширил свои границы. Так, в феврале на телеканале «Россия» вышел выпуск телеигры «Сто к одному», где студенты ВГИК одержали победу в интеллектуальном соревновании. Одновременно на территории Госфильмофонда РФ студенты ВГИК выступили с торжественным концертом, посвященного Дню защиты Отечества. Прошли во ВГИКе в рамках программы «Приоритет 2030» и два мастер-класса — «Контентная стратегия онлайн-кинотеатров», его провела Е. Ефименко, программный директор МТС Медиа, и «Организация съемочных работ и поиск съемочных объектов в МО», проведенный М. Катковым, директором Гильдии продюсеров и локейшн менеджеров РФ, и Е. Семке, ведущим менеджером ГАУК МО «Креативное бюро «Регион»».

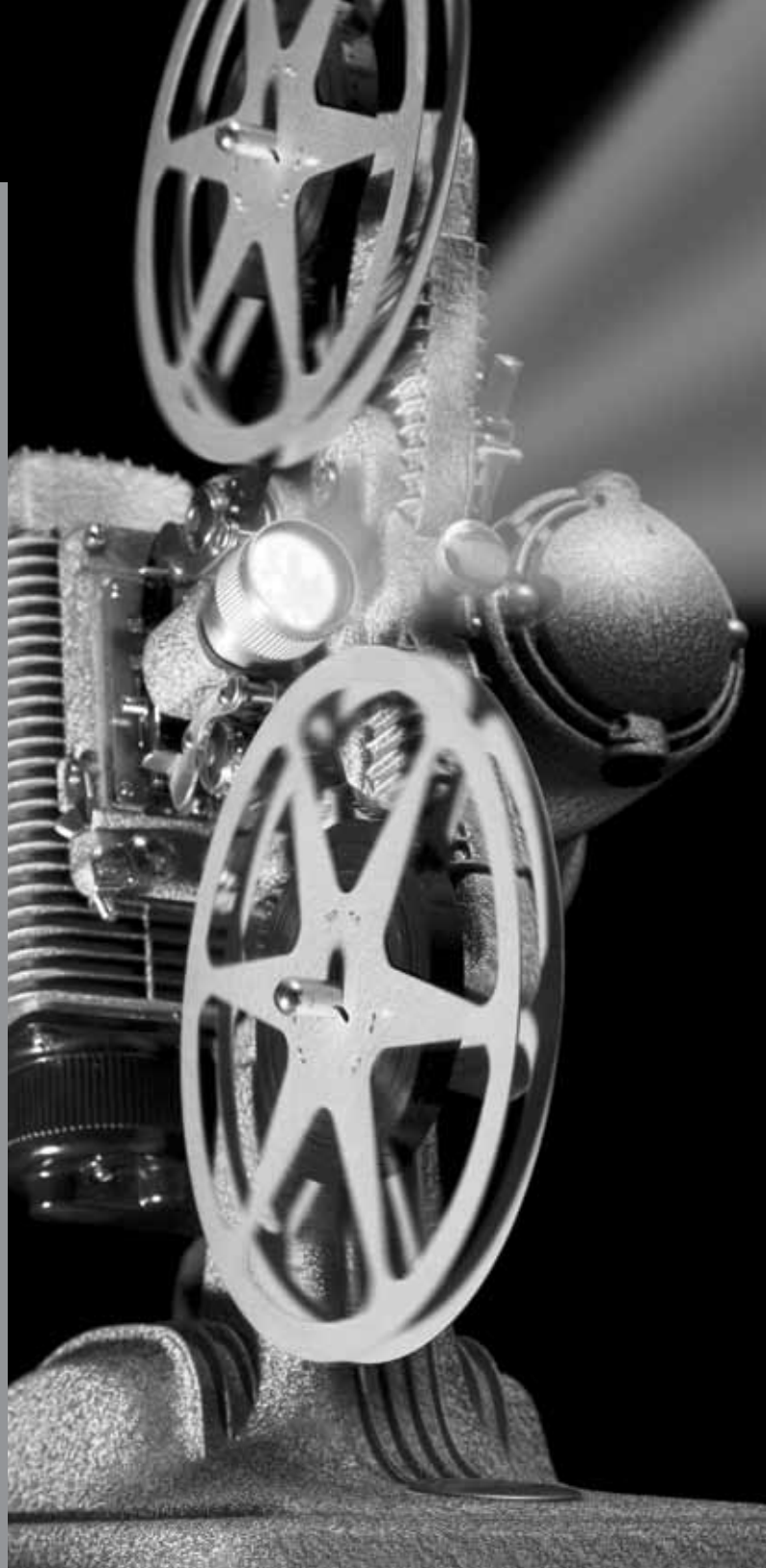
Насыщенным событиями оказался и март. Так, кафедра эстетики, истории и культуры ВГИК организовала в рамках Творческого клуба «Парадоксы современной художественной культуры» широкую дискуссию на тему «Можем ли мы предсказать ход истории (культуры)?» с участием преподавателей, аспирантов, студентов вуза. А в середине марта в Учебном театре ВГИК состоялась премьера дипломного спектакля «Вишневым сад» (мастерская В.П. Фокина, режиссер-педагог Р.В. Барышев).

Знаковым событием стал и Торжественный концерт во ВГИКе по случаю праздника весны — **Навруз**. Мероприятие посетила официальная делегация Посольства Узбекистана в России, с приветственным словом выступил Чрезвычайный и Полномочный Посол Республики Узбекистан, Асадов Батиржон Закирович, отметивший значимость взаимодействия двух стран.

С успехом прошли «Дни ВГИК в Ростове-на-Дону», делегацию возглавил ректор ВГИК В.С. Малышев. Во время «Дней ВГИК» открылся и Центр истинных Ценностей, призванный объединить науку, технологии, креатив и культуру. Принимал ВГИК и делегацию школьников из Республики Саха (Якутия). А 25 марта во ВГИКе состоялось несколько мероприятий: День открытых дверей, этап завершения IV Всероссийской молодежной научно-практической конференции «Кинематограф в системе искусств и науки» и Торжественный концерт с участием крупнейших творческих вузов России, посвященный Дню работников культуры.

Подробнее на сайте ВГИК — [www.vgik.info](http://www.vgik.info)

**ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО**  
**ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА**





## Кинолетопись Первой мировой войны: смыслы и значения

**В.К. Беляков**

кандидат искусствоведения

ORCID: 0000-0001-5832-0160

EDN: <https://elibrary.ru/zmegdz>

АННОТАЦИЯ  
УДК 778.5.03.01

*В статье анализируются сохранившиеся кинодокументы и документальные фильмы, снятые русскими кинооператорами во время Первой мировой войны. Рассматривается специфика проводимых съемок, особенности запечатленных образов, творческие приемы, способствовавшие выразительности отснятого материала. Анализ проводится с использованием многочисленных примеров, сообщаются ранее неизвестные факты.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

фильм,  
кинохроника,  
Первая  
мировая война,  
кинооператор,  
съемка,  
Скобелевский  
комитет,  
Георг Эрколь,  
С.С. Эсадзе,  
Трапезунд

### Информационное своеобразие кинохроники

Любая кинохроника является носителем исключительно визуальной информации. Ее можно рассматривать как визуальное свидетельство неких событий или как иллюстрацию этих событий.

До революции были особенно популярны иллюстрированные печатные журналы, их тиражи били рекорды. Читатель стремился не просто узнать, он хотел увидеть. Сначала реалистично выполненные рисунки, а затем фотографии заполнили страницы журналов. Фотография как свидетельство вызывала доверие и давала возможность лицезреть подчас даже самые малые детали и подробности. Она демонстрировала факт события, одновременно его подтверждая. Вербальная информация рисковала превратиться в слухи, оригинальная фотография ничего не искажала и сохраняла свою подлинность.

Ожившая на киноэкране фотография вызывала неподдельный восторг: она позволяла зрителю увидеть событие воочию в некоей цельности и полноте. Вообще-то визуальное послание неизбежно полнее и многообразнее вербального. Его дискурс, носящий континуальный характер, способен донести до зрителя больше информации со множеством смыслов, в том числе скрытых. Кроме того, визуальное сообщение схватывается зрителем практически мгновенно. Разумеется, оно требует толко-

вания и интерпретации, этому отчасти в немом кинематографе помогали межкадровые титры, но изображение воздействует на зрителя гораздо сильнее. Эмоциональное переживание при восприятии показываемого на экране захватывает зрителя до беспамятства — порой он даже забывается и начинает грезить наяву. С другой стороны, визуальные гештальты памяти сохраняются у человека неопределенно долгое время. В частности, именно поэтому, еще на заре существования визуальных средств информации авторы осознали неожиданно представившуюся возможность создания с помощью фотографий и киноизображений своеобразной летописи событий войны для сохранения этих событий в человеческой памяти.

### **Специфика съемок Русской армии накануне войны и после ее начала**

До начала Первой мировой войны армия попадала на экран в неких канонических формах и сюжетах: периодически снимались различные военные маневры и учения, начиная с маневров в красносельском лагере под Петербургом, куда приезжал Император. Снимались также парады войск в Царском Селе, полковые праздники и своеобразные инструктивные фильмы с демонстрацией различных инженерных работ и тренировок.

С началом боевых действий в Первую мировую войну различные органы печати, начиная от газет и заканчивая иллюстрированными журналами, стали писать о войне. Не оставались в стороне и кинематографисты — многие частные фирмы намеревались послать на фронт своих кинооператоров, но оказалось, что военное начальство вовсе не жаждет видеть этих мастеров кинокадра во фронтовой полосе. Связано это было с необходимостью поддерживать скрытность в дислокации войск и их перемещении, в планировании и подготовке различных операций и боевых действий. И такой подход был естественной реакцией на событие. В итоге потребовалось выработать целый ряд требований и правил киносъемок, на подготовку которых ушло некоторое время. Ведь ни у кого, даже у военного руководства и военной цензуры, практически не было соответствующего опыта в то время.

Разрешение на съемки кинохроники было в конце концов получено от самого Августейшего Верховного Главнокомандующего Великого князя Николая Николаевича. Правда, оно предназначалось только кинооператорам Скобелевского комитета как самого благонадежного и верноподданнического царской власти. В 1913 году в Скобелевском комитете был открыт и

Военно-кинематографический отдел. Хотя на первых порах этот отдел не располагал каким-либо штатом операторов, не было и оборудования. Но выход был найден быстро: с началом войны на работу в Скобелевский комитет перешел ряд уже достаточно известных кинооператоров, которые и выехали в зону боевых действий. Правда, у многих из них также не было никакого личного опыта съемок войны.

В октябре 1914 года Комитет дал разъяснение о том, что его операторы на театре военных действий снимают разные сцены и события, но «из соображений стратегического характера эти снимки еще не подлежат демонстрации»<sup>1</sup>. Подобная редакционная политика, продиктованная цензурным запретом показывать образцы техники, проводимые инженерные работы, указывать конкретные наименования частей и принадлежность к ним сфотографированных людей, имела определенные последствия, которые заключались в том, что большое количество отснятого на различных фронтах материала так и осталось неиспользованным в создаваемых Комитетом выпусках «Русской военной хроники» (РВХ). Сейчас эти кинодокументы составляют достаточно заметный массив так называемой архивной россыпи, которая требует невероятно большой работы по идентификации и описанию.

Авторы киносъемок достаточно быстро осознали, что главное качество производимой кинофиксации с мест боевых действий — их спонтанность. Спонтанность придает отснятым кадрам и образам особый смысл. Сама военная кинохроника была новым делом, принципиально не встречавшимся ранее. Новое дело повлекло за собой новые приемы выразительности, которые на первых порах сводились к освоению съемок различных событий фронтовой походной жизни, а также фронтовых репортажей о разворачивающихся боевых действиях. Операторам приходилось на ощупь осваивать новый для них процесс, который требовал совершенно особых навыков. Тем не менее фронтовые операторы довольно быстро научились снимать весьма прагматично, то есть независимо от эмоциональной составляющей запечатлеваемых событий. Более того, они даже не задумывались о прекращении съемки в момент особо трагичных боевых действий. Напротив, они прекрасно понимали, что им не нужно заниматься самоцензурой, поскольку цензуру осуществлял Скобелевский комитет при получении отснятого материала. Именно работники Комитета решали, подлежат ли показу отснятые кадры или нет. Поэтому фронтовые операторы снимали без оглядки самые эмоционально выгодные сцены.

<sup>1</sup> Лурье С.В.  
Зеркало войны //  
Сине-фоно, № 1–2,  
1914. С. 15.

И это стало разительным отличием по сравнению с достаточно нормативными приемами съемки довоенной поры.

Реальные обстоятельства места и времени подлинных военных ситуаций наполнены смыслами, которые не могут сравниться с теми съемками, что создаются как бы понарошку — во время действия войск в мирное время. Начиная с проводов новобранцев на войну, в кадр попадают открытые эмоции, становится чувствительно воспринимаемой напряженность ситуации. Один такой план сохранился среди архивной россыпи в Российском государственном архиве кинофотодокументов (РГАКФД)<sup>2</sup>, который сопровождается предваряющим его титром «Проводы в деревне на войну». Как известно, в русской деревне рекрутов традиционно провожали самой обильной выпивкой, совершенно этого не стесняясь. Однако с начала войны был введен категорический запрет на вино<sup>3</sup>, поэтому мобилизованные уже не могли себе позволить каких-либо возлияний. Тем более удивителен этот 20-секундный кадр, где под гармонь и ритуальные танцы деревня с жаром провожает своих парней на кровавую бойню.

В первый месяц войны никакой кинохроники до экрана не доходило, а владельцы многочисленных прокатных контор и иллюзионов демонстрировали зрителям быстро сделанные кинофильмы на основе прежде отснятых материалов остро пропагандистского характера<sup>4</sup>. В условиях царившего патриотического подъема это было выгодно.

Выпуск «Русской военной хроники» был начат в сентябре 1914 года и прерван в 1915 году, больше он не возобновлялся. Анализ всех состоявшихся выпусков проводился уже неоднократно. Однако интереснее и важнее проанализировать информационные и стилевые приемы создания экранных образов войны на основе всего корпуса имеющихся материалов. Тем более, что за время съемок — с 1914 по 1917 годы — эти приемы претерпели изменения, имевшие важные сущностные отличия.

### Столкновение с войной и первый опыт киносъемок

Война стала принципиально иной формой жизни. Существует много воспоминаний о том, какое впечатление производила военная обстановка на русских крестьян того времени, которые после проведенной мобилизации стали солдатами Русской армии. Для тех из них, кто зачастую не видел в жизни ничего, кроме околицы родного села, война стала неким своеобразным приключением, к которому так и надо относиться, то есть как к чему-то временному, но вовлекающему в диковинные обстоя-

<sup>2</sup> РГАКФД Уч. 12713.

<sup>3</sup> В те годы водка называлась «казённой», то есть казенным вином. — *Прим. авт.*

<sup>4</sup> Беляков В.К. Визуальные свидетельства о действиях Русской армии во время Первой мировой войны // Актуальные проблемы гуманитарных наук. Всероссийская научно-практическая конференция. г. Нижневартовск, 22 марта 2022 г. С. 37–43 //URL.: <https://doi.org/10.36906/NVSU-2022/06> (дата обращения: 26.02.2023 г.).

<sup>5</sup> Литовская М.А., Лейбович О.Л. Человек на Великой войне: впечатления, переживания, память. // Первая мировая война в зеркале эгоистичников: практики описания. М.: Политическая энциклопедия, 2019. С. 11.

тельства с диковинными поступками<sup>5</sup>. Это отмечалось многими военными корреспондентами.

Солдаты еще пытались по своей крестьянской привычке приравнивать свои формы жизни крестьянской общности к обстановке, но боевая ситуация властно вовлекала их в совершенно новые обстоятельства. Первые кинооператоры, прибывшие на войну, начали свои съемки со Ставки Верховного командования, и эти съемки определили характер первого выпуска «Русской военной хроники». Можно с уверенностью сказать, что эти экранные образы потому и носят такой странный «мирный» характер, поскольку по-другому операторы не могли себе представить, как снять предложенный к съемке объект, например Ставку.

В этот ранний период войны особо проявил себя английский кинооператор Георг Эрколь, позже принятый на работу в военно-кинематографический отдел Скобелевского комитета. До этого он работал в фирме «Братья Пате», и в качестве оператора фирмы самочинно уехал в штаб 3-й армии Юго-Западного фронта в сентябре 1914 года, где и произвел ряд съемок, о чем свидетельствует ряд архивных документов<sup>6</sup>. Однако никаких реальных боевых действий ему заснять не удалось, он снял лишь последствия этих действий. О своих впечатлениях от съемки и возникших проблемах он даже успел рассказать корреспонденту российского журнала «Сине-фоно»<sup>7</sup>, посвященного кинематографу. Основная трудность при запечатлении реальных боевых действий была связана с громоздкостью киносъёмочного аппарата, который вместе со штативом весил почти 30 килограммов. Если с таким аппаратом оператор поднимался над уровнем окопов, он сразу становился выгодной мишенью для неприятеля.

Более того, по доносу жандармского подполковника князя Туркестанова в октябре 1914 года начался грандиозный скандал относительно присутствия Г. Эрколя в расположении действующей армии и проведения им съемок фильма «Переход Русской армии через реку Сан». Ведь существовал официальный запрет! С целью выявления обстоятельств дела в Отделение по охране общественной безопасности и порядка, в просторечии Охранку, был вызван из Москвы глава кинематографического отдела фирмы «Братья Пате» Луи Энфруа, который на всякий случай стал выгораживать оператора, ссылаясь на то, что его компания получила для демонстрации указанный фильм не от Г. Эрколя, а от некоего неизвестного лица, которое и продало его фирме. Несколько позже этот фильм все-таки вышел на экраны

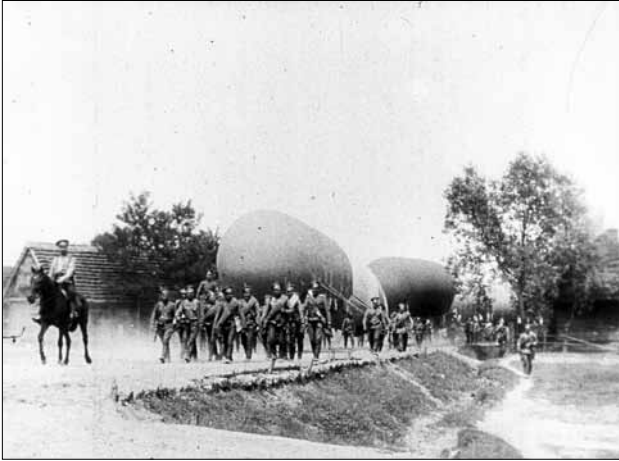
<sup>6</sup> ГА РФ Ф. 63 оп. 34 д. 1525.

<sup>7</sup> Журнал «Сине-фоно», № 10, 1915. С. 49.

<sup>8</sup> Фильм «Война в Польше» (1914, московское отделение фирмы Пате, режиссер неизвестен), РГАКФД Уч. 12154.

под маркой фирмы «Братья Пате», но с другим названием — «Война в Польше»<sup>8</sup>. Однако этот фильм демонстрирует лишь несколько кадров, запечатлевших реку Сан, вокруг которой и шли бои, а затем неожиданно начинается совершенно отдельный сюжет о деятельности «русских воздухоплателей во время

работы на позициях». И перед зрителями предстает воинская команда, обслуживающая аэростаты воздушного наблюдения, которые активно использовались в первый период войны. Стоит отметить, что Г. Эрколь вполне изобретательно снимает различные фазы работы этой воинской команды. Запечатлено и перемещение на новую позицию дей-



Кадр из фильма «Война в Польше», 1914. РГАКФД Уч. 12154

ствий, и свертывание надутых баллонов, и подготовка аэростата с наблюдателями к подъему, есть и съемка сверху из корзины, и ее благополучный спуск. Кинооператору удалось даже снять подъем аэростата с двумя наблюдателями, где, как выясняется, был еще и сам «призрачный» оператор, которому удалось снять виды сверху после подъема аэростата.

Остается только поражаться слаженности работы команды бойцов, чья выучка свидетельствует о получении ими еще довоенных навыков. Сквозь все заученные действия проглядывает некий автоматизм: все действия выполняются именно заученно, так, как велено делать. А ведь на экране — крестьяне в солдатской форме, которые действуют добросовестно, но совершенно отдаленно от своей когда-то вольной жизни, которая вновь наступает, когда с наступлением вечера деятельность команды прекращается и служба откладывается до следующего дня.

### **Характерные черты визуальных свидетельств периода Первой мировой войны**

Страна была в подавляющем своем большинстве православной, религия играла заметную роль в обыденной жизни. Вполне естественно, что церковный обряд играл не последнюю роль и во время войны. Перед выходом на передовую линию полк



Литургия перед выходом на позицию. 1914. РГАКФД Уч. 11816

<sup>9</sup> РГАКФД Уч. 11816.

<sup>10</sup> В целом служба предполагает исповедь и принятие св. Причастия, то есть полностью очищает человека от всех грехов, и он готов уже к встрече с Богом в случае гибели. — *Прим. авт.*

<sup>11</sup> Один из примеров этого действия можно увидеть в единице архивной россыпи РГАКФД Уч. 1918.

<sup>12</sup> Эти кадры можно увидеть, например, в РГАКФД Уч. 1130.

<sup>13</sup> В единицах архивной россыпи РГАКФД Уч. 877 и 790 содержатся сцены похорон умерших от ран в санитарном поезде, который специально остановился неподалеку от опушки леса. — *Прим. авт.*

<sup>14</sup> Подобная сцена есть в единице архивной россыпи. РГАКФД Уч. 800.

строился, и прямо в поле совершалась литургическая служба, для этого использовался переносной престол. Подобная служба снята в кадрах документального фильма «Великая война» (1915, АО А.А. Ханжонкова, автор неизвестен)<sup>9</sup>. Именно после такой службы<sup>10</sup> полк выдвигался в пешем строю на позицию, где и за-

нимал окопы. Но на этом деятельность полкового священника не заканчивалась. Перед боем или решительным броском в атаку священник прямо там, в окопе, проходил перед всеми выстроившимися солдатами и кропил их святой водой<sup>11</sup>. Наконец, священник окормлял страждущих на перевязочных пунктах и в госпиталях<sup>12</sup>, принимал участие в захоронении умерших и погибших<sup>13</sup>. Порой перед строем полка выносили также полковую икону, осеняя ею всех выстроившихся солдат<sup>14</sup>.

Иначе говоря, церковный ритуал в Русской армии периода Первой мировой войны сохранил свою неизменность еще со времен Отечественной войны 1812 года, когда перед решающим Бородинским сражением в войска привозили икону Смоленской Божией Матери, дабы ею осенить все войска. В этом случае русские солдаты в сакральном смысле символизировали собой своеобразное святое воинство, которое должно защитить Отечество от напавшего на него супостата.

Стоит отметить, что с нарастанием усталости от войны в 1916-м и 1917-м годах церковный ритуал постепенно утрачивает свой смысл и значение, он практически исчезает из кинокадров хроники.

Проблемы съемок боевых действий остро ощущались всеми, и потому невероятно большой размах приобрели постановочные съемки, когда снималась некая имитация боевых действий — не на линии фронта, а в прифронтовой полосе, где как раз и тренировались те части и подразделения, что прибывали на фронт из нового пополнения. Их не сразу выставляли на фронт, а старались сначала провести некую подготовку, дать представление о навыках, добиться слаженности.

Операторы той поры не рассматривали постановочные сцены атак и иных боевых действий войск как зло. Подобные приемы применялись также немецкими и французскими операторами. Считалось, что съемка имитации атаки на тренировочном полигоне вполне может дополнить рассказ о конкретных событиях, которые подчас физически было невозможно зафиксировать на киноплёнку. При этом следует различать постановочные сцены от инсценировки, которая как раз является порочным приемом, поскольку допускает вольный полет фантазии при продумывании плана самих съемок.

Со второй половины 1915 года сложилась парадоксальная ситуация: несмотря на то, что кинооператоры вели регулярные киносъемки самых разных военных действий, из отснятого материала практически ничего не попадало на экраны. Объясняется это тем, что был прекращен анонсированный выпуск «Русской военной хроники», а также отсутствием интереса со стороны прокатных контор к регулярной демонстрации происходящего на фронтах войны. Сам же Скобелевский комитет не обладал системой проката и мог рассчитывать только на интерес к своим материалам со стороны многочисленных прокатчиков. Таким образом, отснятые материалы просто откладывались на складах Скобелевского комитета без всякого применения.

Новый взрыв интереса к военной кинохронике произошел только в 1916 году, когда Кавказская армия стала одерживать зримые победы, а ее действия стали сопровождаться значимыми успехами.

### **Новаторское видение событий последнего периода войны**

Более поздние кадры кинохроники, относящиеся к 1916 и 1917 годам, уже обладают большей яркостью и выразительностью. Кинооператоры обрели опыт, что позволило им снимать не просто отдельные фрагменты тех или иных ситуаций и действий в условиях боевой обстановки, а снимать сюжетно, умозрительно представляя в некоторой степени план съемок. Если раньше, снимая, они создавали различные образы войны, то сейчас сами образы, появляющиеся наяву, мотивировали к запечатлению на киноплёнку. Иными словами, авторы киноматериалов не конструировали некие образы, как прежде, а запечатлевали их такими, какие они есть. Собственно, это и стало началом реального процесса визуализации войны и боевых действий.

Рассмотрим летописный материал, сохранившийся в нескольких частях архивной россыпи — архивная единица РГАКФД Уч. 746. Третья и четвертая части этой архивной едини-

<sup>15</sup> Вишнеvский В.Е. Документальные фильмы дореволюционной России. 1907–1916. М.: Музей кино, 1996. С. 263.

<sup>16</sup> «Великие битвы великой войны» (1916, Скобелевский комитет, автор неизвестен). РГАКФД Уч. 11802.

<sup>17</sup> «Генерал-адъютант А.А. Брусилов, главнокомандующий армиями Юго-Западного фронта, одержавший блестящие победы в начале им с 22 мая с.г. наступления на Австрию» (1916, Скобелевский комитет, автор неизвестен). РГАКФД Уч. 1089.

цы — кинодокументы, относящиеся к Брусиловскому прорыву на Юго-Западном фронте, снятые, вероятно, в начале лета 1916 года в расположении 11-й армии под командованием генерала В.В. Сахарова и 7-й армии под командованием Д.Г. Щербачева, о чем свидетельствует присутствие этих военачальников в кадре, а также приметы местности, попавшие на киноленту. Уточним также, что в справочнике В.Е. Вишнеvского значится фильм «Буковинский прорыв»<sup>15</sup>, который относится к заключительной стадии всей этой стратегической операции. Его материал и отложился в этих двух — третьей и четвертой — частях архивной единицы.

О Брусиловском прорыве повествует и другой фильм — «Великие битвы великой войны», который сохранился в Красногорском архиве<sup>16</sup>. При этом самого генерала Брусилова сняли совершенно отдельно<sup>17</sup>. Однако киноматериалы фильма «Буковинский прорыв», снятые операторами П. Новицким и Н. Топорковым, хранятся ныне в несколько хаотичном порядке — с посторонними материалами в тех же коробках. Тем не менее при тщательном сопоставлении друг с другом все материалы

демонстрируют вполне законченный сюжет, который стремились снять кинооператоры.

Схематично фильм «Буковинский прорыв» можно описать следующим образом: обустройство передовой линии окопов на берегу реки Серет; рекогносцировка местности генералами Сахаровым и Щербачевым, хотя точнее сказать, что, видимо, по просьбе оператора генералы



Высадка десанта во время Трапезундской операции. 1916. РГАКФД Уч. 746-1

прошли в окопы и сделали вид, что осматривают местность; прибытие на фронт отряда Забайкальских казаков; неполная сцена реальной атаки солдатской массы и следом постановочная лава кавалеристов-казаков, мчащихся в атаку; работа перевязочного полевого пункта и перевозка раненых; отдельные перемещения войск и артиллерии; работа артиллерии; нарушение связи врага при помощи валки телеграфного столба (этот сюжет стал основой отдельного фильма, который был продемонстри-



Атака Забайкальских казаков. 1916. РГАКФД Уч. 746-4

<sup>18</sup> Голубинов Я. Великая война кинокамер. // URL.: <https://warspot.ru/805-velikaya-voynakinokamer> (дата обращения: 26.02.2023.).

<sup>19</sup> Фильм «Падение Трапезунда» 1916, Военно-исторический отдел Кавказского военного округа, автор — С.С. Эсадзе.; РГАКФД Уч. 11535.

рован в кинотеатрах); солдатский перепляс после успешных действий; смотр и парад воинской части; виды завоеванного центра Буковины, города Черновцы, с роскошной резиденцией Черновицких митрополитов. При этом некоторые сюжеты были сняты весьма эмоционально, в них прослеживается спонтанность осуществляемой визуализации.

Весь этот материал, снятый операторами Скобелевского комитета, при том, что частные фирмы были допущены к съемкам на фронте только с конца 1916 года<sup>18</sup>, свидетельствует о возросшем мастерстве авторов. Кинооператоры уже снимают на передовой линии, где фиксируют самые различные события и боевые действия, что крайне позитивно отличает эту работу от съемок начального периода войны. Особо стоит отметить кадры с кавалерийской атакой казаков, которые сняты просто и сдержанно и производят на зрителя эмоциональное впечатление, что позволяет забыть об их постановочности. Таким образом, эти размонтированные ныне кинокадры Буковинского прорыва являются драгоценным визуальным свидетельством развернувшихся событий в период Первой мировой войны.

Следует также обратиться к одному из фильмов, созданному в 1916 году, — «Взятие и падение Трапезунда», хотя эта лента сохранилась в киноархиве в неполном виде<sup>19</sup>. Предполагается, что часть отснятого для этого фильма материала находится в РГАКФД Уч. 746-1. Однако сама кинокартина является частью целой группы фильмов о победах на Кавказском фронте под руководством Великого князя Николая Николаевича. Победы были желанны, и всплеск активности Русской армии на Кавказе был воспринят в обществе с большим энтузиазмом.

Как известно, взятие Трапезунда, который ныне переименован в город Трабзон на Анатолийском побережье, произошло в результате проведения Трапезундской операции, начатой 5 февраля 1916 года при участии Приморского отряда генерала В.П. Ляхова и Батумского отряда кораблей под командованием капитана 1-го ранга М.М. Римского-Корсакова. Корабли выса-

живали десант, который позднее соединился на берегу с отрядом генерала Ляхова.

Съемки этого фильма осуществлялись несколькими операторами, в том числе Я. Доредом, Г. Эрколеом и П. Ермоловым под руководством начальника Военно-исторического отдела при Штабе Кавказского Военного округа полковника Семена Спиридоновича Эсадзе. Представляется, именно это обстоятельство

сыграло благоприятную роль в решении о создании фильма. С.С. Эсадзе был не только прозорливым человеком, но и талантливым продюсером. Ему удалось договориться о съемках с руководителями операции, что позволило операторам находиться в самой гуще событий. Это имело огромное значение, поскольку в первый период войны кинооператорам практически невозможно



Лава Забайкальских казаков. Буковинский прорыв. 1916. РГАКФД Уч. 746-4

было попасть на передовую линию фронта, а потому зачастую приходилось ограничиваться различными тыловыми сценами. В результате создается большой фильм о военной операции, закончившейся успехом, и что немаловажно, фильму обеспечивается достаточно быстрое попадание в кинотеатры.

Об этом свидетельствует и выявленная недавно в Государственном архиве Российской Федерации (ГА РФ) программка премьерного показа, устроенного специально для царской семьи<sup>20</sup>, которая позволяет абсолютно точно реконструировать монтажную последовательность фильма<sup>21</sup>, что, возможно, позволит восстановить его сюжетную последовательность. Кроме того, благодаря обнаруженной программке удалось установить, что первая часть фильма ныне хранится в качестве отдельной архивной единицы — РГАКФД Уч. 11534. А при сопоставлении титров программки и изображения в первой части прослеживается абсолютная идентичность ее монтажного строя последовательности титров. В варианте же данного фильма, хранящегося в Уч. 11535, монтажный порядок нарушен, а некоторые кадры вклеены позднее. Тем не менее заметны характерные черты съемки того времени.

<sup>20</sup> ГА РФ Ф. 685, оп. 1, д. 33. Программка принадлежала дочери Николая II Марии. Согласно программке, фильм первоначально назывался «Взятие Трапезунда». Нынешняя архивная версия носит название «Падение Трапезунда». — Прим. авт.

<sup>21</sup> К сожалению, в нынешних архивных единицах с кинодрами этого фильма нет исходного монтажного порядка, а отдельные кадры вовсе утрачены. — Прим. авт.

Автор фильма С.С. Эсадзе был заинтересован показать, с одной стороны, различные перипетии разворачивающегося сражения, с другой — ему важно было отразить детали и подробности. Снимаются даже крупные планы в сцене выгрузки лошадей и солдат в шлюпе, направляющейся к берегу. Таких крупных планов из самой гущи боевых действий тогда не было в отечественной кинохронике. Далее следует несколько сцен с высадившимися на берег солдатами, а потом показываются оставленные турецкие окопы и группа офицеров штаба отряда во главе с генералом Ляховым, наблюдающим за происходящим в бинокль. После идут сцены в самом Трапезунде, куда приезжает генерал Юденич. В проходе по городу его сопровождает огромная толпа спасенных от зверств армян. На площади генерала ожидает митрополит Трапезундский Хрисанфос. Заканчивается фильм сценами эвакуации раненых на госпитальное судно «Экватор», отдельными видами города и Михайловской крепости. В целом в фильме достигнут достаточно высокий художественный результат: емко подана информация о самой операции, организован внятный и логичный изобразительный ряд. Показаны и живые лица самих участников операции. Правда, некоторые портреты получились почти случайно, но в том-то и дело, что оператор на крупных планах не прекращает съемку, как он это сделал бы еще недавно, а продолжает снимать.

### **Заключение**

Первая мировая война потрясла все российское общество. Это отразилось и на кинематографе, в особенности на кинохронике. Работа авторов военной кинохроники свидетельствует о заметной трансформации приемов и методов съемки, произошедшей уже в процессе работы кинооператоров на фронтах войны. Подходы к съемке совершенствовались, изменилось и содержание сюжетов. Но главное заключается в приобретении новых устойчивых навыков в период съемочного процесса различных боевых действий, что дало толчок к развитию всех последующих новаторских методов и приемов в отечественном кинематографе. Разумеется, по прошествии времени случались сетования на то, что Первую мировую войну снимали мало, а многие события вообще прошли мимо процесса визуализации. Имея в виду сохранившиеся объемы фильмов и материалов архивной россыпи, с этим невозможно согласиться. Просто предстоит еще много работы по изучению и атрибутированию малоизученных материалов и кинодокументов. ■

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России. — М.: Аграф, 2007. — 488 с.
2. Кальянов А.Ю. «Воочию увидеть на экране правдивое воплощение подвигов наших героев, наших чудо-богатырей [история создания и деятельность Военно-кинематографического отдела Скобелевского комитета]» // Военно-исторический журнал. № 9. 2001. С. 68–72.
3. Малышева Г.Е. Киносъемки операторов Военно-кинематографического отдела Скобелевского комитета в тылу и на фронтах Первой мировой войны. // Первая мировая война в зеркале кинематографа. Материалы международной научно-практической конференции 8–9 октября 2014 г. — М. ВГИК — НИИК ВГИК. 2014. — 120 с.
4. Россия и Первая мировая война: экономические проблемы, общественные настроения, международные отношения: сб.ст. / сост. С.М. Исхаков; отв. ред. Ю.А. Петров; Ин-т рос. истории РАН; Науч.совет РАН по истории социальных реформ, движений и революций. — М. 2014. — 416 с.

## REFERENCES

1. Ginzburg S.S. (2007) Kinematografiya dorevoluzionnoy Rossii [Cinematography of pre-revolutionary Russia]. — Moskva.: Agraf, 2007. — 488 p. (in Russ.).
2. Kalyanov A. Yu. (2001) "Voochiyu uvidety na ekrane pravdivoe voploschenie podvigoв nashikh geroev, nashikh chudo-bogatyrey [istoriya sozdaniya i deyatel'nosti Voенno-kinematograficheskogo otdela Skobelevskogo komiteta]" ["To see with your own eyes the true embodiment of the exploits of our heroes, our miracle heroes [the history of the creation and activities of the Military Cinematographic Department of the Skobelev Committee]". // Military History Journal. No. 9. 2001. Pp.68–72.
3. Malysheva G.E. (2014) Kinosemki operatorov Voенno-kinematograficheskogo otdela Skobelevskogo komiteta v tylu i na frontakh Pervoy mirovoy voyny [Filming by operators of the Military Cinematographic Department of the Skobelev Committee in the rear and on the fronts of the First World War]. // The First World War in the Mirror of Cinematography. Materials of the international scientific-practical conference October 8-9, 2014. — Moskva, VGIK — NIIK VGIK. 2014. — 120 p.
4. Rossiya i Pervaya mirovaya voyna: ekonomicheskie problemy, obschestvennye nastroyeniya, mezhdunarodnye otnosheniya: sbornik statey [Russia and the First World War: economic problems, public sentiments, international relations: collection of articles]. / comp. S.M. Iskhakov; resp. ed. Yu.A. Petrov; Institute of Russian history of the Russian Academy of Sciences; Scientific Council of the Russian Academy of Sciences on the history of social reforms, movements and revolutions. — Moskva. 2014. — 416 p. (in Russ.).

# Film Chronicle of the First World War: Meanings and Significance

**Viktor K. Belyakov**

*Ph. D. in History of Arts; Doctoral student at the Film Studies Department, Screenwriting and Film Studies Faculty, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK)*

UDC 778.5.03.01

**ABSTRACT:** The article analyzes newsreel footage filmed by Russian cameramen during the First World War and now deposited in the Russian State Archives of Film and Photo Documents. As a rule, previously all such footage was approached from a historical point of view. At the same time, the emphasis was put on films created by the Skobelev Committee. What seems more relevant nowadays, is the analysis of the footage from the perspective of cinematographic technique and stylistic peculiarities.

This analysis is what determines the novelty of the work. It allows one to compare how battle was filmed in the early days of the war with the dynamism and drama filling the shots by the end of 1916. At the same time, new shooting techniques were mastered. The paper also takes into consideration the content of the film footage. Previously unexplored details and particularities are considered, such as the religious ritual performed during the war in all troops and divisions of the Russian army.

The methodological approach of the study consists in a detailed examination of film documents which are currently stored in the archives - often without a detailed identification of facts, events and circumstances. This makes it possible to reveal the internal logic of the film footage, to attribute unidentified fragments and episodes. The article looks at the ways of organizing filming at the front-line and at those who took part in it, describes the previously unknown fact of the very first shooting made on the South-Western Front in September 1914, and the scandal that followed.

Documents dating back to 1916, found in the State Archives of the Russian Federation, made it possible to determine with absolute accuracy the original montage construction of the film "The Capture of Trebizond" and to identify a number of new fragments in the Archives of Film and Photo Documents related to this film and considered lost. A number of film documents relating to the final stage of the Brusilov Offensive in 1916, known as the Bukovinian breakthrough, have been revealed.

The article comes to a logical conclusion that the skills acquired by the filmmakers provided the effective basis for the innovative practices of the emerging Soviet documentary.

**KEY WORDS:** film, newsreel, World War I, cameraman, shooting, Skobelev Committee, Georg Erkol, S.S. Esadze, Trebizond



## Процесс кинообразования учащейся молодежи в социокоммуникативной перспективе

**М.И. Жабский**

доктор социологических наук

ORCID: 0009-0000-7820-5274



**К.А. Тарасов**

доктор культурологии

ORCID: 0000-0002-2959-5461

EDN: <https://elibrary.ru/atcmen>

*На примере Программы «100 лучших фильмов для школьников», рекомендованной Министерством культуры РФ к свободному просмотру в образовательных учреждениях, в статье анализируется проблема использования исторического киноматериала в практике обучения подрастающего поколения постсоветского периода. Предлагаемый теоретический и эмпирический материал может быть использован в целях развития медиакомпетентности преподавателей, учащихся и студентов. Выявляются ведущие критерии в методологии учебных просмотров, позволяющие осознать нынешнему, постсоветскому молодому поколению проблематику и художественную ценность фильмов российского производства.*

УДК 791.43.03

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинообразование, медиакомпетентность, «100 лучших фильмов», социальные функции кинематографа, функциональные ориентации учащихся на кинематограф

Конечный результат реализации Программы «100 лучших фильмов для школьников», рекомендованной Министерством культуры РФ, зависит, безусловно, от умения педагогов осуществлять в рамках факультативного кинообразовательного процесса социокоммуникативное посредничество между кинематографом и учащимися. Дело в том, что в процессе знакомства современного молодого поколения с продуктами истории кино возникают серьезные проблемы коммуникации. В частности, при освоении Программы «100 лучших фильмов для школьников», в основном советского производства, необходимо преодолеть определенный диссонанс в соотношении между их функциональным потенциалом и функциональными ориентациями

*постсоветских учащихся* на кинематограф, сформированными в значительной мере под влиянием Голливуда. Как представляется, успешное решение этой задачи — ключ к соединению педагогически полезного с рецептивно приятным.

В этом плане интерес представляет высказывание кинорежиссера, сценариста и писателя В.М. Шукшина, указавшего на способ возможного воздействия фильма. «Если ты посмотрел умный фильм, где радуешься, горюют, любят, страдают, обманываются, обретают себя живые люди, значит, — утверждал он, — тебе предложили подумать о самом себе. Тебе показали, как живут такие-то и такие-то, а ты задумаешься о себе. Обязательно. В этом сила живого, искреннего, реалистического искусства»<sup>1</sup>. Программа «100 лучших фильмов для школьников»<sup>2</sup>, осуществляемая при поддержке Союза кинематографистов РФ, Министерства образования и науки РФ и Министерства культуры РФ, призвана, согласно ее замыслу, *донести, в частности, силу влияния кинообраза до сознания новых поколений*. Доносить, базируясь на синергии взаимодействия систем образования и медиакультуры в ее кинематографической ипостаси.

Высказывая приведенную выше мысль, В.М. Шукшин, надо полагать, имел в виду подлинное искусство и адекватного ему зрителя. В реальности взаимодействующие коммуникативные структуры такого рода соответствием друг другу обладают далеко не всегда — в частности, когда фильмы несут идеи и ценности советского общества, а зрители — постсоветские, воспитанные в другом обществе и на альтернативном киноматериале. По этой причине реальные результаты реализации программы зависят от коммуникативной подготовленности педагогов к использованию киноискусства в качестве педагогического инструментария. Помочь им в этом могут приводимые ниже теоретические соображения и социологические материалы.

### **Программа как пространство коммуникации между советским кино и постсоветской учащейся молодежью**

Учащуюся молодежь в кино влекут нужды и потребности, которые не могут быть удовлетворены во время обязательных занятий. Молодое поколение остро нуждается в двигательной активности, увеселении, острых эмоциональных переживаниях. На такого рода вызовы кино традиционно отвечает производством авантюрных картин с погонями, комедий, фильмов ужасов и т. д. В атмосфере кинозала рецептивная активность и связанные с ней гедонизм, рекреация приходят на смену

<sup>1</sup> Шукшин В.М. Нравственность есть правда. М.: Сов. Россия, 1979. С. 37.

<sup>2</sup> Министерство культуры рекомендует: 100 лучших фильмов для школьников смотреть онлайн// ULR: [https://kino.mail.ru/cinema/selection/623\\_ministerstvo\\_kulturi\\_rekomenduet\\_100\\_filmov\\_dlya\\_shkolnikov/](https://kino.mail.ru/cinema/selection/623_ministerstvo_kulturi_rekomenduet_100_filmov_dlya_shkolnikov/) (дата обращения: 05.09.2022).

умственному напряжению в учебных заведениях. Школьники и студенты охотно пользуются этой возможностью.

Постсоветская учащаяся молодежь по собственной инициативе смотрит в кинозалах картины преимущественно рекреационно-развлекательной направленности. Однако в рамках Программы «100 лучших фильмов для школьников» происходит обратный процесс. Рекомендованные Программой картины в основном советского производства, следовательно, акцентированной воспитательной направленности, которые как бы сами «приходят» к постсоветским учащимся. Их зрительская рецепция, по определению, свободная от внешних обязательств, оказывается в функционально противоположном ей пространстве учебной активности.

В целом представляется, что собрание «лучших» фильмов составлено в логике *четырех разнонаправленных доминирующих критериев. Первый по значимости критерий — историографический*: ценность фильма в плане освоения новых тем или развития выразительных средств, доступных широкому зрителю. **Второй критерий — элитарный**: развитие выразительных средств, доступных эстетически подготовленной публике. **Третий критерий** — это прежде всего *идеологически понятая общественная значимость картины*. **Четвертый критерий** — это *ценность фильма* в зрительском ее понимании. Надо, однако, отметить, что в практике советского кинопроизводства последний критерий учитывался менее всего. Поэтому органичное включение «лучших фильмов» в факультативный кинообразовательный процесс в большой степени зависит именно от осознания зрителем их художественной и этико-символической ценности.

Возможность образовательно-социокоммуникативной коллизии в рамках просмотра и коллективного обсуждения «лучших фильмов» заключается в том, что в основном они были созданы в одной исторической эпохе, но включаются в другую, неся на себе отпечатки первой. Кроме того, зрительские вкусы постсоветской учащейся молодежи сформированы под сильным влиянием развлекательного кино коммерческого производства и могут поэтому представлять собой нечто вроде коммуникативных порогов в учебном процессе. Всецело развлекательная направленность советским фильмам, как правило, не была свойственна. Вкусам школьной киноаудитории советского периода, сформированным в основном по их образу и подобию, тоже. Об этом свидетельствовали социологические исследования того времени<sup>3</sup>. Но в постсоветский период акцентированное развлекательное начало

<sup>3</sup> Жабский М.И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969–2005 гг.). — М., 2009. С. 130–135.

в кинорепертуаре вышло на передний план. Иным стало и отношение школьного зрителя к кинематографу. Отсюда определенная нестыковка между функциональным потенциалом «лучших фильмов», созданных в советский период истории кино и российского общества, и функциональными ожиданиями постсоветского учащегося зрителя.

В стремлении преодолеть существующие коммуникативные пороги целесообразно отталкиваться от мысли, что индивидуальный кинорепертуар учащегося формируется под влиянием его представлений о функциональных возможностях кино, познаваемых и/или интуитивно ощущаемых. На передний план может выходить удовольствие эмоционально-познавательное, чувственное — в виде отвлечения или увеселения, незаинтересованное эстетическое как результат игры душевных сил. И тут встает вопрос: какой функциональный ракурс целесообразно задать обсуждению конкретного фильма, чтобы успешно вовлечь учащихся в учебный кинокоммуникативный процесс? Пищу для размышлений дает исследование, проведенное НИИ киноискусства (ВГИК) в Екатеринбурге (2018), в кинозалах которого учащиеся составляют 42%.

### Синдром функциональных ориентаций учащейся молодежи

Логика формирования ценностных ориентаций учащихся на социальные функции киноискусства и их выявления в рамках возможностей социологии в первом приближении выстраивается следующим образом. Функциональный потенциал, заключенный в осваиваемых фильмах, закономерно проецируется на *содержание индивидуальной кинопотребности*. Ценность киноискусства в каком-то одном отношении учащимися признается, в другом — не полностью, а в третьем — остается тайной, хранящейся в их подсознании. Применяемые в социологии методы позволяют пролить некоторый свет на функциональные составляющие кинопотребности учащихся. Эта возможность и была использована в процессе социологического опроса посетителей кинотеатров Екатеринбурга<sup>4</sup>.

Зрителю, переступившему порог кинотеатра, задавался вопрос с десятью закрытиями: «С каким ожиданием вы пришли сегодня на фильм, что надеетесь получить от его просмотра?». Объектом опроса, открывающего доступ к «обыденному, полученному стихийно-эмпирическим путем знанию» людей о себе<sup>5</sup>, являлись лица, *включенные в изучаемый процесс*. Этим метод опроса сближался с включенным наблюдением и обретал

<sup>4</sup> На протяжении одной недели непосредственно перед показом 34-х фильмов (367 сеансов в 5-ти кинотеатрах) методом систематического вероятностного отбора в опрос вовлекался каждый третий кинозритель. Опрошено 477 зрителей. — *Прим. авт.*

<sup>5</sup> Жабский М.И. Возможности, границы и техника опроса // Социологические исследования, 1984, № 3. С. 165.

важные его достоинства. В практике социологических опросов первичная информация чаще всего возникает как результат рефлексии респондента в состоянии его пространственной и временной отстраненности от предмета замера, что отрицательно влияет на уровень ее точности. В данном случае собранная информация во многом является результатом фиксации респондентом в анкете того, что им непосредственно переживается или что более доступно точному осознанию благодаря его включенности непосредственно в *предкоммуникативную* фазу изучаемого кинопроцесса. Фактический материал, полученный в соответствии с объективной логикой его корректного установления, позволяет педагогам и всем, кто причастен к реализации проекта, сориентироваться по ряду релевантных функциональных ориентаций учащихся, включая, для сравнения, — педагогов и научных работников.

Широко распространено мнение, что современная учащаяся молодежь ожидает от киноэкрана лишь легкого развлечения — полифункциональность киноискусства она практически не замечает. Реальность, однако, гораздо сложнее. Ценностные ориентации учащихся на кинематограф, с одной стороны, полифункциональны, существуют в виде своего рода синдрома, с другой — им свойственна определенная доминанта<sup>6</sup>. Особенно убедительно эта истина прослеживается на примере именно тех учащихся, которые заявили, что пришли в кино «*просто развлечься*».

Согласно приведенной ниже **Таблице 1** (крайний столбец справа), видно, что, погружаясь в образный мир кино, эти зрители хотят получить и троякого рода эстетическое удовольствие. Прежде всего *эстетико-партиципативное* — в результате просмотра интересного сюжета, рассказанной истории из жизни людей, захватывающего действия (81% «голосов»). Правда, это необходимое условие развлекательности фильма для широкого зрителя. Далее, трое из четырех зрителей (74%) хотят получить удовольствие *эстетико-гедонистического характера* — в частности, от игры актеров, работы режиссера, оператора, композитора и т. д. И возвращаясь к цитате В.М. Шукшина, важно отметить, что киноискусство востребовано также по третьему измерению его социально-эстетического воздействия — *калокагатийному*, то есть, когда при сочетании определенным образом художественно-эстетических достоинств картины и личностных качеств киногероя образуется некое единство прекрасного и нравственного, восприятие которого способно вызвать чувство зрительского удовольствия. Пример тому — фильм «Дерсу Узала» (1975, режиссер А. Куросава), включенный

<sup>6</sup> Жабский М.И.  
Указ. соч. С. 37.

в список Программы «100 лучших фильмов для школьников», где главный герой олицетворяет «редкого человека» «с прекрасной душой». Получить удовольствие от лицезрения красивых людей, обладающих истинной красотой души и нравственной чистотой, желают 66% учащихся, причем тех, кто пришел в кино «просто развлечься». Таким образом, *калокагатийное воздействие* влечет за собой и нравственный воспитательный эффект.

Таблица 1

**Функциональные ожидания учащейся молодежи по отношению к кинематографу (%)**

Функциональные ожидания кинопосетителей	Вся учащаяся молодежь	Школьники	Студенты вузов	Пришедшие в кино развлечься
Получить удовольствие от интересного сюжета, рассказанной истории из жизни людей, захватывающего действия	73	61	79	81
Отдохнуть от утомительной работы, домашних дел, суеты вокруг, снять утомление	72	61	80	79
Просто поразвлечься	67	69	69	100
Отвлечься от забот и тревог, от нерешенных проблем, расслабиться, улучшить настроение	66	65	68	82
Получить удовольствие от игры актеров, работы режиссера, оператора, композитора и т. д.	65	53	72	74
Получить удовольствие от красивых людей, истинной красоты души человека, от его нравственной чистоты	53	51	60	66
Увидеть фильм, который заставит задуматься, даст пищу для размышлений	44	37	54	52
Узнать о жизни за рубежом, посмотреть на жизненные проблемы с «их» точки зрения	40	41	32	37

Продолжение Таблицы № 1

Увидеть, ощутить и пережить то, что я хотел(а) бы иметь, но не имею в своей жизни	38	43	35	44
Посмотреть проблемный, содержательный фильм о жизни в России, глубже понять наших людей, их жизнь	15	14	15	14

Примечательно, что желание развлечься не исключает даже эвристическую функциональность фильма. Каждый второй (52%) рассматриваемой когорты учащихся пришел в кино также с надеждой увидеть фильм, который заставит задуматься, даст пищу для размышлений. Но что важнее при просмотре фильма: возможность развлечься в кино или узнать что-то новое о людях, о жизни? Расклад ответов среди пришедших в кино «просто развлечься» весьма любопытен: в пользу развлечения высказались 25% опрошенных; тех, кто собирался узнать что-то новое о людях, о жизни и т. д. — 11%; одно и другое одинаково важно для 57%. Опрос показал, что развлечение приоритетно для каждого четвертого и, видимо, для определенной части этого множества является доминантой функционального синдрома.

Обращаясь к другим материалам в Таблице 1, мы видим, что в функциональном плане учащуюся молодежь кино привлекает прежде всего *эстетико-партиципативным воздействием* (73%). У студентов вузов такого рода ориентир выше, хотя и стоит в общем рейтинге на втором месте, — отдано 79% «голосов». В школьной среде данный эффект имеет тот же рейтинг, что и рекреативный отдых в простейшей его форме, — 61% «голосов». Для сравнения заметим, что в группе преподавателей и научных работников *эстетико-партиципативный эффект* востребован на том же уровне, что и эвристическая (кинонарратив как пища для размышлений), отвлекательная и увеселительная функции (53% «голосов», 3–5-е места).

В табели о рангах рекреация в кино, мотивированная желанием «отдохнуть от утомительной работы, домашних дел, суеты вокрут, снять утомление», занимает в рамках всей учащейся молодежи второе место (72%). Среди студентов вузов релаксации отдается первое место (80%), а среди преподавателей и научных работников — второе (56%). Столь высокий рейтинг кино по данному показателю закономерен. Учеба требует значительного напряжения сил, а кино — одно из звеньев социально-экономической инфраструктуры общества. Фильмы вносят свой вклад в воспроизводство моральной и физической дееспособности учащихся.

С точки зрения установления школьным педагогом успешной учебной коммуникации и подготовки в вузах таких педагогов примечательно, что показатель художественно-эстетического удовольствия в среде всей учащейся молодежи востребован на пятом месте — положительно проголосовало 65% опрошенных. Студенты вузов вывели этот показатель на третье место (72%), а преподаватели и научные работники — на первое, но в его пользу компьютер обнаружил лишь 63% «голосов», что, видимо, отражает также их сомнения в возможностях функционирующего кинорепертуара.

Стоит разобраться и с составляющими функциональности кинематографа, занявшими в рейтинге серединные с четвертого по седьмое места. Установку на то, чтобы *«отвлечься от забот и тревог, от нерешенных проблем, расслабиться, улучшить настроение»*, засвидетельствовали 66% всей учащейся молодежи, а также 65% школьников и 68% студентов вузов, 53% педагогов и научных сотрудников. Эти факты говорят о том, что кинозалы являются, в частности, местом специфической рекреации — «эскапического отдыха», согласно определению американского социолога М. Леви, известного своими трудами в области теории модернизации. Однако эта функция может стать доминирующей, чему способствует, в частности, эскалация насилия на киноэкране, имеющая и деструктивные последствия, как показывают, в частности, исследования в России К.А. Тарасова<sup>7</sup>. Социальный опыт истории кино свидетельствует, что просвещение и эстетика, не считающиеся с потребностью публики в эскапическом отдыхе, неизбежно посягают на себя.

Пятой в рейтинге востребованности всех учащихся, а также школьников в отдельности, оказалась *эстетико-гедонистическая функциональность киноискусства*, за этот показатель отдали свои голоса — 65% и 53% опрошенных соответственно. У студентов по данному показателю рейтинг выше. На шестой позиции у всей учащейся молодежи (школьники и студенты всех учебных заведений) оказалась калокагатийная составляющая социально-эстетической функциональности кино, связанная с нравственной красотой экранного образа человека. Получить удовольствие от мастерского воплощения в образе киногероя нравственно возвышенного в человеке как духовном существе надеются 53% всех учащихся, 51% школьников и 60% студентов вузов, пришедших в кино.

Советские фильмы, вошедшие в собрание Программы, создавались в основном под знаком формулы искусства как познания жизни в образах. Как таковые, они высоко ценились

<sup>7</sup> Тарасов К. Репрезентация насилия в киноиндустрии // Социологические исследования. 2018, № 8. С. 65–73. Другие его работы см. в приведенном ниже списке литературы. — Прим. авт.

и зрительской массой. В этом ракурсе акцентированное коллективное обсуждение фильмов из собрания «лучших», восприятие которых некогда особенно побуждало зрителей к размышлениям над увиденным, весьма перспективно. Ведь когда медийный месседж задевает кинозрителя за живое, то, возможно, он станет тщательно обдумывать увиденное. Хотя отношение зрителей к так называемым «трудным» фильмам показывает, что основная масса избегает погружения в трудную умственную работу в кинозалах.

Учащейся молодежью познавательный потенциал кино наименее востребован по такому показателю, как возможность «*посмотреть проблемный, содержательный фильм о жизни в России, глубже понять наших людей, их жизнь*». Положительную реакцию засвидетельствовали 15% всех учащихся, 14% школьников, 15% студентов вузов и 31% преподавателей и научных работников. Существенной причиной столь скромной востребованности является и тот факт, что зрители отвечали на вопрос об ожиданиях, с которыми они пришли на конкретный фильм. Идя большей частью на зарубежные фильмы, зрители, если они осознавали это, связывали свои познавательные ожидания с их содержанием. Впрочем, жизнь за рубежом интересовала лишь 40% всех учащихся, 41% школьников, 32% студентов вузов и 31% преподавателей и научных работников. На фоне такого расклада ожиданий собрание «лучших фильмов» — исторический документ, предоставляющий учащимся возможность осуществить опрокинутую в прошлое познавательную компенсацию в отношении российской жизни.

• • •

Свои отношения с кинематографом учащаяся молодежь выстраивает, руководствуясь имеющимися у нее ценностными ориентациями на его социальные функции. Представленные данные позволяют школе эффективнее выполнять свое образовательно-социокоммуникативное посредничество между собранием «лучших фильмов» и учащимися, а вузам — готовить для этого специалистов. К показателям же эффективности, несомненно, относятся подвижки в плане продуманного формирования учащимися индивидуального кинорепертуара, аналитического отношения к продуктам киноиндустрии и приемам кинематографического ремесла, осмысления увиденного вкуче с пониманием реального кинематографического и общественного контекста, вступления в мысленный диалог с создателями кинопроизведений. ■

## ЛИТЕРАТУРА

1. Жабский М.И. Возможности, границы и техника опроса // Социологические исследования, 1984, № 3. — С. 164–172.
2. Жабский М.И. Социокультурная драма. Аналитическая драма кинематографа (1969- 2005). — М., 2009. — 774 с.
3. Жабский. Социология кино. — М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2020. — 512 с.
4. Жабский М.И., Тарасов К.А. и др. Кинопроцесс в коммуникативной перспективе. — М.: Белый берег, 2008. — 360 с.
5. Жабский М., Тарасов К. Кино — свобода от цензуры. — М.: «Канон+ РООИ «Реабилитация», 2021. — 320 с.
6. Жабский М., Тарасов К. Развлекательное насилие в кинодосуге учащейся молодежи // Высшее образование в России. 2018, № 4. — С. 76–85.
7. Тарасов К. Аудиовизуальная культура и образование // Высшее образование в России. 2005, № 5. — С. 90–96.
8. Тарасов К. Мотив социального насилия в пространстве кинокоммуникации // Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология. 2021, № 3. Том 27. — С. 167–186.
9. Тарасов К. Насилие в фильмах: три условия миметического воздействия // Вестник ВГИК. 2016, № 2 (28). С. 84–96.
10. Тарасов К. Репрезентация насилия в киноиндустрии // Социологические исследования. 2018, № 8. — С. 65–73.
11. Шукиин В.М. Нравственность есть правда. — М.: Сов. Россия, 1979. — 351 с.
12. Infante, D., Rancer, A., Avtgis, T. Contemporary Communication Theory. — Debukque: Kendall Hunt Publ. Company, 2010. — 578 p.
13. Potter W.J. The Frontiers of Media Violence Research. In: Media violence and children: a complete guide for parents and professionals. 2nd ed. Douglas, G. (Eds). — Santa Barbara: Praeger Publ., 2014. — Pp. 412–460.

## REFERENCES

1. Zhabskiy, M.I. (1984). *Vozmozhnosti, granizi i tekhnika oprosa* [Possibilities, boundaries and the technique of the survey]. *Sotsiologicheskie issledovaniya*, 1984. No 3. — Pp. 164–172. (in Russ.).
2. Zhabskiy, M.I. *Sotsiokulturnaja drama kinematografa. Analiticheskaja letopis (1969–2005)* [Sociocultural drama of cinematography. Analytical annals (1969–2005)]. — Moskva. 2009. — 774 p. (in Russ.).
3. Zhabskiy, M.I. (2020). *Sotsiologiya kino* [The Sociology of cinema]. — Moskva: Kanon+ ROOI «Reabilitatsiya» Publ. 2020. — 512 p. (in Russ.).
4. Zhabskiy, M.I., Tarasov, K.A. at al. (2008). *Kinoprotsess v kommunikativnoy perspektive* [Cinema Process in the Communicative Perspective]. — Moskva: Belyi Bereg Publ, 2008. — 360 p. (in Russ.).

5. *Zhabskiy, M.I., Tarasov, K.A.* (2021) Kino — svoboda ot tsensuri. [Cinema — freedom from censorship]. — Moskva: Kanon+ ROOI «Reabilitatsiya» Publ, 2021. — 320 p. (in Russ.).
6. *Zhabskiy, M.I., Tarasov, K.A.* (2018). Razvlekatel'noe nasilie v kinodosuge uchshchejsya molodyozhi. [Entertainment Violence in the Leisure of Student Youths]. *Visshee obrazovanie v Rossii*. 2018, № 4. Pp. 76–85. (in Russ.).
7. *Tarasov K.* (2005). Obrazovanie i audiovizual'naya kul'tura [Audiovisual culture and education]. *Visshee obrazovanie v Rossii*. 2005, No. 5. Pp. 90–96. (in Russ.).
8. *Tarasov K.* (2021). Motiv sotsial'nogo nasiliya v prostranstve kinematograficheskoy kommunikatsii [The Motif of Social Violence in the Space of Cinematic Communication]. *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Sotsiologiya i politologiya. Seriya 18*. 2021, № 3. — Pp. 167–186. (in Russ.). // DOI: 10.24290/1029-3736-2021-27-3-167-186
9. *Tarasov, K.A.* (2016). Nasilie v filme: tri usloviya mimeticheskogo vozdejstviya. [Violence in films: three con- ditions for the mimetic effect]// *Vestnik VGIK*, 2016, No 2 (28). — Pp. 84–96. (in Russ.).
10. *Tarasov, K.A.* (2018). Rerezentatsiya nasiliya v kinoindustrii. [Representing violence in cinema industry]// *Sotsiologicheskie issledovaniya*, 2018. No. 8. Pp. 65–73. DOI. 10.31857/S013216250000799-1 (in Russ.).
11. *Shukshin, V.M.* (1979). Nravstvennost' est' pravda [Righteousness is the Truth]. — Moskva: Sov. Rossiya Publ. 1979. — 351 p. [in Russ.].
12. *Infante, D., Rancer, A., Avtgis.* (2010). *T. Contemporary Communication Theory*. — Dubuque, Iowa: Kendall Hunt Publ. Company, 2010. — 578 p.
13. *Infante, D., Rancer, A., Avtgis, T.* *Contemporary Communication Theory*. — Debuque: Kendall Hunt Publ. Company, 2010. — 578 p.
14. *Potter, W.J.* (2014). The Frontiers of Media Violence Research. In: *Media violence and children: a complete guide for parents and professionals*. 2nd ed. Douglas, G. (Eds). — Santa Barbara: Praeger Publ. — Pp. 412–460.

# The Process of Film Education of School Students in an Sociocommunicative Perspective

**Mikhail I. Zhabskiy**

*Doctor of Sociology, Leading Researcher in Research Sector, FGBOU DPO «Academy of Media Industry»*

**Kirill A. Tarasov**

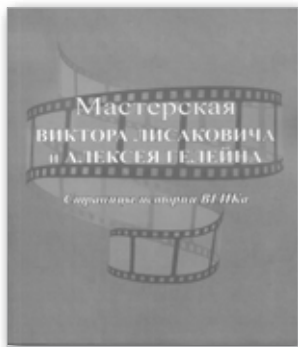
*Doctor of Culturology, Professor at the Moscow State Institute of International Relations (University) of The Ministry of Foreign Affairs of Russian Federation*

UDC 791.43.03

**ABSTRACT:** The development of information and communication technologies has actualized the task of galvanizing the synergy of educational and media-cultural systems in the process of reproducing the human capital. Media education creates the communicative competence of student youth as an element of the accumulated human capital and an important parcel for its development. In light of these realities an sociocommunicative aspect is applied to the problematics of pedagogical practice within the syllabus of «One-hundred most valuable films for school students» recommended by the Russian Ministry of Culture. The end result of fulfilling the syllabus depends on the teachers' skills in using film art as a pedagogical tool and on academically training some communicatively qualified intermediaries between cinema and school students. The teacher's intermediary role implies, among other things, the ability of overcoming a certain dissonance in the interrelation between the functional potential of the films, forming the collection of the most valuable works (primarily of Soviet origin), and the post-Soviet students' functional orientations toward cinema. A complete commitment to the entertainment value was not characteristic for either Soviet films or the school-age audience. In the post-Soviet period the entertainment component of both the cinema repertoire and the demands of the student youth came to the fore. Hence, the effectiveness of film education depends on the pedagogue's finding the points of reciprocal functional attraction between the collection of the «best» films and student youth. Successful implementation of this task is the key to uniting the pedagogically expedient with the perceptively pleasurable. In this regard, for educators' consideration there are offered some pertinent sociological materials.

**KEY WORDS:** film education, media competency, «one-hundred most valuable films», cinema's social functions, students' functional orientations toward cinema

## [ библиотека ВГИК ]



**Мастерская Виктора Лисаковича и Алексея Гелейна. (Страницы истории ВГИКа): учебное пособие / авт. — сост.: В.П. Лисакович, зав. кафедрой реж. неигрового ф., проф.; ред.: Л.Ф. Гудиева —**

**М.: ВГИК им. С.А. Герасимова, 2022. — 562 с.: ил.**

Издание продолжает Проект кафедры режиссуры неигрового фильма, посвященный истории мастерских документального кино. Эта книга, составленная из фрагментов теоретических частей дипломных работ, а также воспоминаний и рассказов выпускников о жизни, обучении и работе в студенческие годы, повествует о 40-летней истории мастерской Виктора Петровича Лисаковича и А.И. Гелейна. Книга рассчитана на широкий круг любителей кинематографа.



**Творческое наследие Андрея Тарковского. Актуальные аспекты. К 90-летию со дня рождения режиссера. Материалы международной научно-практической конференции (1 апреля 2022): сборник / Информ. — аналит. центр кинообраз. и кинопросвещения; авт. — сост., ред.: М.А. Пальшкова. — (Программа «Приоритет-2030»: лидерами становятся). —**

**М.: ВГИК им. С.А. Герасимова, 2022. — 120 с.: ил.**

В сборнике представлены материалы Международной научно-практической конференции «Творческое наследие Андрея Тарковского. Актуальные аспекты», приуроченной к 90-летию режиссера. Мероприятие проведено Научно-исследовательским центром кинообразования и экранных искусств ВГИК — 1 апреля 2022 года. В рамках конференции затрагивались вопросы осмысления человеческой природы, мировосприятия и нравственных ценностей в экранных образах Андрея Тарковского; поднимались темы интерпретации и переосмысления наследия режиссера в современном искусстве и культуре. Ряд исследователей посвятили свои доклады влиянию произведений Тарковского на отечественную и зарубежную кинематографию. В рамках конференции были также представлены новые документальные свидетельства о творческом и жизненном пути великого режиссера. Сборник может быть рекомендован историкам кино, студентам и аспирантам киноузов, а также широкому кругу представителей гуманитарных наук и просто любителям кино, почитателям творчества Андрея Тарковского.

# КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ ГЕНЕЗИС ОБРАЗА



Фото С. Уразовой



## Типология репрезентации образа Москвы в советском кинематографе

**В.В. Виноградов**

доктор искусствоведения, профессор

ORCID: 0000-0002-6325-6092

EDN: <https://elibrary.ru/eezwey>

УДК 778.5.04/с

АННОТАЦИЯ

*Статья посвящена образу Москвы на советском экране. Рассматриваются изменения в типологии репрезентации советской столицы в разные периоды ее существования, анализируются художественные характеристики городского пространства в кинопроизведениях. Среди них – визуализация конфликта старого и нового; репрезентация вертикальной и горизонтальной составляющих; центр и окраина: мотивация движения – «из столицы» и «в столицу», характер и типология городского движения; связь государственной идеологии и городской символики, черты облика жителей столицы.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинематограф,  
город,  
советское кино,  
репрезентация,  
Москва

Образ Москвы, как ни один другой образ города в кино, не обозначается так ярко через отношения между понятиями «старое» и «новое». Во множестве фильмов, где в киноповествовании возникает столица, поднимается и эта тема. В этом нет ничего удивительного. Город на протяжении многих лет служит площадкой для различных градостроительных экспериментов и, в конце концов, превратился в странное эклектическое нагромождение. Не сочетается многое, прежде всего то, что в разные времена называлось старой и новой Москвой. Московский «городской текст» напоминает феномен палимпсеста<sup>1</sup>, где одно «архитектурное письмо» наносится поверх других, частично «соскобленных». И одной из причин такого положения вещей является идея разрыва между тем, что называется старым и новым. Новое почти никогда не вытекало из существующей традиции, а всегда было революционно по отношению к ней. Но революционный карнавал требует особой театрализованной репрезентации. В силу этого московский городской ландшафт XX века больше похож на театральную сцену, где всё происходящее существует прежде всего для зрителя. И как только по воле судеб меняется репертуар театра, меняются и декорации. Если до XX века развитие города ассоциировалось с чем-то

<sup>1</sup> Палимпсест (от греч. — «опять») — так в древности обозначалась рукопись, написанная на пергаменте, уже бывшая в употреблении, затем это понятие перешло к наскальным рисункам. — Прим. авт.

естественным, природным (хотя были и периоды, когда этот город мыслился, например, как Третий Рим), то послереволюционная Москва стала городом-идеей, городом-проектом и параллельно городом-театром.

### **Дореволюционная Москва становится городом будущего**

В прошлом столетии Москва пережила осуществление нескольких генпланов. Как ни странно, самый либеральный проект возник под названием «Новая Москва» и охватывал период развития города с 1918-го по 1920 годы. Несмотря на то, что, казалось бы, задачи этого генплана должны были быть радикально революционными, основная идея заключалась в создании ощущения преемственности новой и старой России. План предусматривал раздельное существование исторической и современной архитектурной части столицы и максимально сохранял привычный облик города. Достаточно привести в качестве примера один факт. При ремонте Кремля В.И. Ленин просил сохранить двуглавых орлов на башнях, и они просуществовали вплоть до 1937 года.

С 1921-го по 1924 годы в силу вступил новый генплан «Большая Москва», воплощавший идеи перехода от военного коммунизма к НЭПу, апофеозом которого должно было стать сооружение здания Центрсоюза архитектора Корбюзье. Но этот план не был реализован в полной мере в связи с изменением политического курса в стране и отказом от НЭПа.

Тем не менее изменения в облике столицы (как и всей России) происходят, меняется и жизнь горожан. Начиная с конца двадцатых годов Москва постепенно превращается из патриархальной в индустриальную. Что же касается оценочной стороны этих событий, то естественно, что все нововведения должны были восприниматься населением с энтузиазмом, ибо они приближали время всеобщего благоденствия. И что не устраивало в современности, то приобретало статус «пережитка прошлого», с которым следовало бороться. Под это определение во многом подпадала и старая Москва, которую необходимо было стереть, переделать, заменить на современную, коммунистическую.

Такой облик Москвы, только вставшей на путь обновления, успели запечатлеть Борис Кауфман и Михаил Копалин в своем «пробеге киноглаза» — «Москва» (1927). Однако в киноленте ничего не рушат, нет никаких перепланировок, старые здания лишь начинают по-новому использовать. Например, в особняке князя Щербатова располагается административный отдел Моссовета, а в Доме Дворянского собрания — Госсовет профсою-

зов, бывший ресторан «Эрмитаж» превращен в Дом крестьянина и т. д. О приметах новой жизни сигнализировал и Д. Вертов в «Киноглазе» (1924), в «Человеке с киноаппаратом» (1929), отразив, что новое государство, в отличие от старого, заботится о простом человеке (здравоохранение, образование, организация здорового быта).

В игровом же кинематографе образ старой Москвы (читай: мещанской), еще не успевшей перестроиться в соответствии с новыми социалистическими требованиями (эти требования относятся и к моральным качествам жителей), появляется в картинах «Дом на Трубной» (1928, режиссер Б. Барнет), «Третья Мещанская» (1927, режиссер А. Роом). Ведь главное направление строительства — создание нового человека. И жить этот новый человек должен в совершенно новом пространстве. Определения, которыми награждалась тогдашняя Москва — старая, тесная, неудобная, низкая, темная, грязная, и ее надо было заменить на новую, просторную, удобную, высокую, светлую, чистую. Именно такой должна стать столица первого рабоче-

Фрагмент проекта будущей Москвы из фильма А.Медведкина «Новая Москва» (1938)



крестьянского государства, которая впоследствии будет превращена в столицу мира. Именно такой видел Москву генплан 1935 года, одобренный И.В. Сталиным. Москва задумывалась как грандиозная модель города будущего, спланированного, исходя из моноцентрического принципа. В центре города находился Дворец Советов с многометровой статуей В.И. Ленина, превышающий высоту всех зданий мира, и от Дворца Советов проектировались радиальные проспекты, связанные тремя транспортными кольцами. В этой связи вспоминается картина А. Медведкина «Новая Москва» (1938), демонстрирующая тот самый сталинский генплан. В основу сюжета картины положена история о группе молодых инженеров-москвичей, работающих в Новосибирске и создающих «живую» модель Москвы. Они делегируют в столицу двух человек для демонстрации их изобретения.

<sup>2</sup> В данном случае А. Медведкин абсолютно точен. Здание Госплана (в те времена Совета Труда и Оборона, потом Совета Народных Комиссаров СССР, Совета Министров СССР и, наконец, Госплана СССР) было построено на месте Церкви Параскевы преподобной в Охотном ряду. — *Прим. авт.*

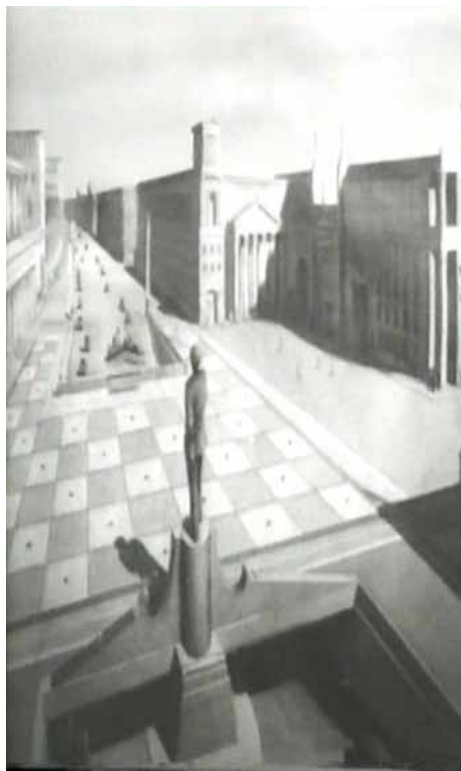
С самых первых кадров фильма А. Медведкина образ Москвы предстает в качестве модели. На экране видно чудо-изобретение, где на небольшой площадке на фоне столицы две строительные машины сначала разбирают церковь и трехэтажное здание в стиле классицизма и на их месте начинают строительство новых высотных сооружений (одно из них здание Госплана<sup>2</sup>). С приездом же делегатов в столицу зритель видит это *всесоюзное чудо* уже своими глазами. Москва находится в стадии переустройства и представляет собой огромную строительную площадку. Федя Утин художник, рисующий уходящую Москву, сетует на то, что не может успеть за изменениями. Только начнет рисовать, а на следующий день нет дома — «вся Москва ходуном ходит». Коренному изменению подвергается буквально всё, даже то, что не следует разрушать, необходимо подвинуть. Так в одном эпизоде дома двигают прямо с живущими там людьми.



Верхняя часть проекта здания Дворца Советов, кадр из фильма А. Медведкина «Новая Москва»

Апофеоза эта тема достигает в эпизодах демонстрации чудо-модели. Главный герой фильма, руководитель проекта Алексей, опаздывает, и демонстрацию начинают без него. Его помощник неправильно включает машину, и время меняет свой ход, — оно течет не из прошлого в будущее, а наоборот — из настоящего в прошлое. Современные постройки вдруг превращаются в церкви, возникает старая архитектура, и публика начинает хохотать, увидев прежнюю Москву. Старое осмеивается, оно нелепо и смешно, от него следует отказаться без жалости, а восхищение вызывает только новое, современное. Кроме построенного, демонстрируется и то, что предстоит сделать завтра: на экране возникает архитектурный проект города будущего с широкими проспектами и высокими величественными домами, где в центре находится кульминационное сооружение — Дворец Советов.

Собственно, такой подход был закономерен, ведь новая идеология предполагала, что мир дореволюционный — это мир несправедливости и зла, в некоторой степени воплощенный в



Проект площади Маяковского, кадр из фильма А. Медведкина «Новая Москва»

архитектуре прошлого, тогда как новая архитектура и новая организация пространства — символы справедливости, счастья, добра и величия современности, что демонстрирует идеи социализма. И чем будет больше подобных преобразований в обществе, тем скорее сотрется прошлое. И черты старой Москвы с усилием стираются, а на месте разрушенного возникают символы новой жизни. Так один архитектурный текст начинает накладываться на предыдущий, частично стертый.

### Утопический образ Москвы

Старая Москва — низкая и тесная. Здесь живут в переполненных квартирах и порой в нечеловеческих условиях.

Новая же столица — высокая и просторная, населенная радостными и великодушными людьми. Старый мир трещит под напором нового. Замкнутые темные пространства ру-

шатся, открывая место для широких и шумных проспектов, во-площающих собой движение, новую жизнь, идею социалистического развития. Спустя время, как только ослабнет увлечение фантастическими проектами, становится ясно, что решить проблему тесноты невозможно. И этой теме посвящено немало советских фильмов, например, «Взрослые дети» (1962, режиссер В. Азаров), «По семейным обстоятельствам» (1978, режиссер А. Корнев). Тогда возникнет мысль оправдать эту ситуацию. Ведь Москва — центр страны, стало быть, ее постоянно посещают. Суэта, толкотня, перенаселенность свидетельствуют о ее жизнеспособности, уникальности, символизируя жизнь и мощь государства, которое должно расти и развиваться. Так образ высокой и просторной Москвы дополняется образом движения и перенаселенности.

Все стремятся в Москву, и в ней, несмотря на ее широту, все же тесно. И на просторные проспекты идеального города проектируется иной, суетный, живой образ. Надо все время что-то сносить, что-то строить, но этой проблемы окончательно не



Кадр из фильма  
«Дом на Трубной»  
Б. Барнета (1928)

роман» (1977, режиссер Э. Рязанов) трактуется эта проблема. К москвичам постоянно кто-то приезжает: знакомые, незнакомые, дальние родственники, что находит отражение в сюжетах таких фильмов, как «В добрый час» (1956, режиссер В. Эйсымонт), «Обыкновенный человек» (1956, режиссер А. Столбов) «Девушка без адреса» (1957, режиссер Э. Рязанов), «Шумный день» (1960, режиссеры Г. Натансон, А. Эфрос), «Приходите завтра» (1962, режиссер Е. Ташков), «Я шагаю по Москве» (1964, режиссер Г. Данелия), других.

И москвичи этому рады, негостеприимство, хоть порой и встречается, но рассматривается как нехарактерное для радуш-

ного характера местных жителей. Многие предлагают приезжим свои квартиры, как, например, Утин из картины «Новая Москва», или в фильме «Девушка без адреса» героиню, оставшуюся без крыши над головой, зовет к себе совершенно посторонняя девушка, а в «Я шагаю по Москве» герой приглашает к себе домой едва знакомого приезжего парня.

Москвичи на экране служат воплощением широты



Кадр из фильма  
«Дом на Трубной»  
Б. Барнета (1928)

души, всегда готовы прийти на помощь. Доброта и отзывчивость их максимально приближают к идеалу нового человека. В фильме «Подкидыш» (1939, режиссер Т. Лукашевич) маленькая девочка одна бродит по городу, заходит в разные квартиры, и каждый взрослый окружает ее заботой и вниманием. Даже выстраивается очередь пытающихся удочерить девочку. Но спустя годы в кинокомедии «Неисправимый лгун» (1973, режиссер В. Азаров) появится иной образ (Г. Вицын) — обаятельного, чудаковатого и доверчивого парикмахера, приходящего всем на помощь и всегда из-за этого опаздывающего на работу. Отчасти этот образ будет продублирован в картине «Опасно для жизни» (1985, режиссер Л. Гайдай). Но это потом, а пока все живут в столице единой дружной семьей, запросто заходя друг другу в гости («Я шагаю по Москве», «Шумный день»), а того, кто пытается разорвать эти узы, как в фильме «Весна в Москве» (1953, режиссеры Н. Кошеверова, И. Хейфиц), постигает неудача.

В Москве стремятся множество людей: ведь именно здесь могут свершиться самые сокровенные желания, бьет настоящая жизнь. И на этом мировоззренческом понимании выстраивается атмосфера фильмов «Три тополя на Плющихе» (1968, режиссер Т. Лиознова), «Приходите завтра» и «В добрый час!», «Шумный день», «Девушка без адреса», «Я шагаю по Москве», «Мы из джаза» (1983, режиссер К. Шахназаров).

В Москве люди обретают счастье, и диапазон таких образов действительно широк, — от трагической истории девушки из Японии в картине «Москва, любовь моя» (1974, режиссеры А. Митта, К. Ёсида), приехавшей в Москву учиться искусству балета и нашедшей здесь свою любовь, но умирающей от лейкемии, до комических работ вроде «Необычайных приключений итальянцев в России» (1973, режиссер Э. Рязанов), где главная героиня так же найдет свое счастье в Москве.

Прибытие в Москву, конечно, не означает автоматического осуществления мечты человека. Как и в фильме «Свинарка и Пастух» (1941, режиссер И. Пырьев), столица — это место, где люди встречаются, между ними возникает чувство, а бороться за свои отношения, строить свою жизнь они должны сами. Москва часто проводит героя через испытания, как, например, в фильмах «Человек родился» (1956, режиссер В. Ордынский), или «Девушка без адреса», или «Москва слезам не верит» (1980, режиссер В. Меньшов). Особенно ярко это продемонстрировано в картине «Москва слезам не верит» — каждая из девушек-провинциалок получает то, что заслужила. Москва, как лакмусовая бумага, проявляет все достоинства и недостатки

человека. Столица может и вознаградить человека за его труды, как в картине «Приходите завтра», а может и испортить, как в сатирической комедии «Ты — мне, я — тебе» (1976, режиссер А. Серый). Кроме того, не всякий имеет право сделать шаг и открыть для себя «новый счастливый мир», ведь это ответственность и перед собой, и перед близкими, как прочитывается в картине «Три тополя на Плющихе». Поэтому вместе с темой соблазна Москвой встает и тема ответственности. Герой фильма «Новая Москва», несмотря на любовь к столице, ни за что не останется в ней жить, хотя он любит свое дело, верен своему выбору до конца. Возникает и мотив верности своей исторической родине. Этот мотив встречается часто, например, в фильме «Девушка с характером», в картине «Первая перчатка» (1947, режиссер А. Фролов).

Москва на экране 1930-х и начала 1950-х годов — это утопия, мечта о лучшем городе на земле. «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек», — поют герои картины «Цирк» (1936, режиссер Г. Александров), маршируя на первомайской демонстрации по Красной площади. Вот он образ новой Москвы, нового государства, населенного радостными, счастливыми людьми. Именно сюда стремятся попасть все жители страны. Одни едут в поиске новой лучшей жизни, другие демонстрируют здесь свои трудовые свершения.

*Первый мотив* — мотив Золушки — понятен и традиционен, хотя и здесь есть особенности. В советской мифологии 1930-х годов Золушка (любимый кинематографический персонаж) превращалась в «принцессу» в своем городе или в деревне. Именно там происходил процесс социальной адаптации человека, а Москва становилась заключительным балом, своего рода коронацией, о чем повествуют картины «Светлый путь» (1940, режиссер Г. Александров), «Член правительства» (1936, режиссеры А. Зархи, И. Хейфиц). Сюжет же, связанный с приездом в Москву и дальнейшим изменением социального статуса, был более характерен для кинематографа 1920-х годов. Напомним, например картину «Дом на Трубной» (1928, режиссер Б. Барнет). Именно в те годы в Москву стремились на заработки. В тридцатые же годы все меняется, мотив поездки продолжает звучать во множестве картин того времени, но носит иной характер. Теперь лучшие люди страны, передовики, совершив свой трудовой подвиг, спешат прикоснуться к сакральному, посетить Москву, что отражает немало фильмов — «Свинарка и пастух», «Светлый путь», «Волга-Волга» (1938, Г. Александров), «Чудесница» (1936, режиссер А. Медведкин), «Новая Москва»,

«Член правительства». И здесь происходит чудо. Например, в Москве герои приобретают друзей настоящих — на всю жизнь, встречают здесь и настоящую любовь.

### Москва и сакральная топография

Говоря об особой сакральной топографии Москвы, прежде всего следует выделить две основные точки — ВДНХ и Красная площадь. Человек должен продемонстрировать свой трудовой подвиг на ВДНХ и пройти по Красной площади, воспринимаемой как некое высшее достижение социального положения, а также посетить кремлевские залы, побывать на трибуне съезда. Этот мотив закреплен связью между *центром* и *периферией*. Центр — это идеологический импульс, периферия — его исполнение. Механизм взаимодействия следующий: центр, посылая импульс, вызывает на периферии некое *событие*, и это событие должно вернуться эхом обратно в центр. В роли эха, как правило, выступает передовик, подтверждающий, что импульс был не напрасным. Приехав в Москву и продемонстрировав свои успехи, насладившись видами градостроительного чуда и вдохнув воздух новой Москвы, рассказав с трибуны о выполнении директивы, герой возвращается на историческую родину, продолжает свою деятельность. Так возник этот постоянный мотив движения передовиков в Москву и обратно.

При обобщении видов поездок в Москву становится очевидно, что в кинематографической мифологии существует *три типа движения*, связанных с образом Столицы. Это, во-первых, знакомый с 1920-х годов мотив поиска заработка, счастья и самореализации, возрожденный в 1950-х. В большинстве случаев этот мотив относился к женским персонажам, хотя появлялись и мужские, например, в фильмах «Частная жизнь Петра Виноградова» (1934, режиссер А. Мачерет), «Первая перчатка».

*Второй мотив* относится к командировкам героев трудовых будней. Наиболее яркой такая поездка выглядела в кинематографе 1930-х годов как сказочное, почти мистическое путешествие. Позже это становится менее символичным и более бытовым. Но как только начинают происходить в обществе процессы десакрализации власти<sup>3</sup>, в кинематографическую Москву поедут не радостно рапортовать о достижениях, а выбивать технику, стройматериалы, которых не хватает в стране, несмотря на ударные темпы их производства. Ранее в Столице и так знали, что, когда и кому следует выделить. Теперь возникает иное понимание ситуации: могут забыть или не знать. В частности, если в фильме «Клятва» (1946, режиссер М. Чиаурели)

<sup>3</sup> С приходом Н.С. Хрущева начинает происходить некоторая десакрализация Москвы, кинематографисты обращаются не столько к Москве-сакральной, сколько к Москве-человеческой. И главной ценностью, наравне с идеей, становится человек, хотя образ сакрального иногда проглядывает, но в обновленном виде. Его значение, характер, пафос снижаются, видоизменяются. Теперь он связан с историческим прошлым и местом упокоения первого зодчего социализма — В.И. Ленина. В картине «Застава Ильича» М. Хуциев вводит образы-ориентир прогрессивного молодого поколения 1960-х. Начав с революционного патруля, затем патруля периода ВОВ, он завершает фильм кадром Почетного караула у мавзолея. — Прим. авт.

И.В. Сталин всё знает о нуждах народа, сходу определяет поломку застрявшего на Красной площади трактора, то теперь надо о себе напомнить. Правда, и ранее при Сталине были «красные дворяне», мешающие проводить индустриализацию страны, но с ними разговор был короткий. Теперь же на экране показываются почти реальные проблемы и сложности. И эта важнейшая тенденция начинает обозначаться в кинематографе «ранней оттепели».

В кинематографе «ранней оттепели» возрождается тип не творческого исполнителя 1930-х, а образ героя-демиурга, строящего мир. Этот герой уже известен по фильмам 1920-х годов: он отправлялся в путешествие за символическим «золотым руном» (например, трактором), который в отличие от аргонатов не надо похищать (фильм «Земля», 1930, режиссер А. Довженко), а надо стукнуть кулаком, чтобы привести в чувство бюрократов, тормозящих развитие страны (фильм «Генеральная линия», 1929, режиссер С. Эйзенштейн). Но новая власть давала это «руно» свободно, а бороться надо было на местах с крестьянской косностью, дабы разрушить патриархальный уклад и заменить его новым социалистическим, опирающимся на использование машины<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> При этом машина должна пройти особый ритуал оживления, как в картине «Земля» А. Довженко, трактор проходит «уретро-процедуру», а у С. Эйзенштейна в фильме «Генеральная линия» «оживление» машины связано с мотивом «раздевания водителя». — *Прим. авт.*

Оттепельный кинематограф вновь возрождает образ и мотив такого путешествия, теперь приближенный к реальности. Персонажи выглядят совсем «из плоти и крови», несмотря на их символическое звучание. Примером служит фильм Ю. Райзмана «Коммунист» (1957), где в первые годы Советской власти главный герой едет в Москву за стройматериалами. Время тяжелое — Гражданская война, голод, и он не может достать гвозди даже в Москве. Ни одна организация с таким дефицитом не расстается. Тогда герой фильма прорывается на совещание в Кремле, его проводит Ленин. И благодаря вмешательству главного зодчего социализма гвозди обещают дать. Так одна мифология начинает замещать другую. Власть отныне лишается сакрального статуса. Она вновь, как и в 1920-е, — народная. И В.И. Ленин, хоть и выдающаяся личность, человек простой.

Еще один мотив, связанный с этим движением, — отъезд москвича из столицы. Наиболее популярной эта тема становится в 1950-е–1960-е годы. Цель отъезда — выполнение профессионального и человеческого долга или попытка нравственного совершенствования, поиск самого себя, романтика дороги. Надо отметить, что тема отъезда из Москвы была во многом связана с конкретными социально-политическими задачами, стоящими перед страной: освоение дальних территорий, повышение уров-

ня жизни в провинции и прочее. Возникает целое тематическое направление: молодой человек (или девушка) из Москвы (или из Ленинграда) едет в провинцию (по распределению, по велению сердца), которая становится некой благотворной средой для нравственного становления. Как правило, по сюжету герой не смог состояться в столице или даже если бы состоялся, то многое его здесь не устраивает, и его поездка (скажем, на большое строительство) заканчивается тем, что человек меняется к лучшему, находит себя. Более подробно этот мотив представлен в фильмах «Карьера Димы Горина» (1961, режиссеры Ф. Довлатян, Л. Мирский), «Медовый месяц» (1956, режиссер Н. Кошеверова).

Но, несмотря на мотив «хождения в народ», Москва на протяжении всего времени остается центром, а мотивы децентрализации звучат как частные, второстепенные — главным оказывается движение в Москву. Этот вектор обозначается и на общегосударственном мифологическом уровне. Общеизвестно, что исторически свой высший статус Москва вновь обрела после окончания Гражданской войны и переезда правительства из Петрограда. Символически это закрепляется созданием мавзолея, куда помещается тело вождя-демиурга, основателя нового государства, нового мира. И особое положение Москвы подчеркивается во всем, начиная с того, что это средоточие власти, «всевидящее око» которой достигает самых отдаленных уголков страны. Это место, где живет Сталин и похоронен Ленин, заканчивая внешним обликом города.

Внешний облик столицы должен был кардинально измениться благодаря сталинскому плану реконструкции, утвержденному в июле 1935 года. План воплощал собой два основных принципа: Москва — сакральный центр и город будущего. В этом смысле Москва «примеряла одежды», которые до этого носил Петербург, возникший как город-проект, город-идея, которому противопоставлялась Москва, походившая на особое природное тело, развивающееся в соответствии с естественными законами, а не по воле человека. Переустройство Москвы — это не только изменение города, но и символическое переустройство всей земли, переустройство природы, где функции демиурга берет на себя человек.

Возникновение сакрального образа города связано прежде всего с созданием *символической вертикали*. Новые здания, как воплощение идеологии, должны быть обязательно высокими, подчеркивать ее вертикальную составляющую. Традиционный образ «Москвы широкой», ассоциирующейся с широтой гео-

графических просторов России, дополняется образом «Москвы высокой» как сакрального центра государства. Наравне с другими видами искусства, в кинематографе вырабатывается собственная система репрезентации образа столицы, которая строится прежде всего на вертикали. Здесь, естественно, возникают и виды Кремля, Красная площадь, здание гостиницы «Москва», Речной вокзал. В кинематографе 1930-х наиболее часто возникают виды со стороны Замоскворецкой набережной, Большого Каменного моста, из окон гостиницы «Москва». Позже, в 1950-е годы, к этим образам добавятся виды московских высоток. Здесь, конечно, на первый план выходит дом на Котельнической набережной и главный корпус МГУ. Только возведенные, они сразу занимают важнейшее место в городской топографии. В картине «Алеша Птицын вырабатывает характер» (1953, режиссер А. Граник) и в фильме «Старик Хоттабыч» (1956, режиссер Г. Казанский)<sup>5</sup> возникает высотка на Котельнической набережной, у А. Тарковского в «Катке и скрипке» (1960) рушатся стены старого дома, и появляется высотка на Смоленской площади. *Горизонталь* города (старое) меняется на *вертикаль* (новое).

<sup>5</sup> Фильм «Старик Хоттабыч» — интереснейшая работа, посвященная проблеме отношений старого и нового. — Прим. авт.

Постепенно жилые высотки, символизирующие достижения социализма, превращаются на экране в места проживания советской элиты. Если девушка, предположим, из семьи советской номенклатуры, то живет она, как правило, в высотке, что показано в фильме «Молодые» (1971, режиссер Н. Москаленко). А позже, в фильме-ретроспекции «Москва слезам не верит» (1979, режиссер В. Меньшов) будет продемонстрировано, что проживание в высотном доме становится символом достижения высшей ступени в социальной иерархии, чем и воспользуются героини этого фильма. Высотное здание оказывается местом обитания «владельца Земли сибирской» в картине Луцика и Саморядова «Окраина» (1998), которое взрывают приехавшие из Сибири мужики, чтобы освободиться от влияния центра, разорвать извечную рабскую зависимость и жить спокойной, вольной жизнью. И именно в высотку на Котельнической въезжает новый хозяин жизни из сериала «Бригада» (2002, режиссер А. Сидоров).

Еще одной важной точкой в вертикальной репрезентации Москвы (Москвы культурной) становится образ Большого театра. Еще в 1929 году с этим символом пытался «расправиться» Дзига Вертов в своей программной работе «Человек с киноаппаратом» (1929), символически расколов здание его с помощью двойной экспозиции. Большой театр — оплот старого психоло-

гического буржуазного искусства, и его разрушение означает крушение традиции.

Именно на это здание как символ всего старого, отжившего, забирается персонаж в картине «Третья Мещанская» (1927, режиссер А. Роом), откуда наблюдает Москву. По сюжету он реставрирует Большой театр, а по сути, по мысли А. Роома, возрождает дух мещанства. Но негативное отношение к классическому, традиционному (старому) отчасти меняется в 1930-е годы. Так, например, ненавистный классицизм, слегка измененный, вновь становится образцом для подражания. Теперь Большой театр — место, где мечтает выступить любой артист, вспомним, например, картину «Веселые ребята» (1934, режиссер Г. Александров). Это главная театральная площадка страны.

Большой театр, несмотря на перегибы 1920-х, становится местом символической культурной связи настоящего и прошлого: через некоторое время приходит осознание, что не все искусство прошлого реакционно. Для кинематографа (да и самого театра) визитной карточкой станет балет «Лебединое озеро», которое будет основным событием официальной театральной жизни страны, а позже и своего рода разменной монетой, например, в картине «Мимино» (1977, режиссер Г. Данелия).

Большой театр — место необычное. Здесь собирается элита, но вместе с тем здесь ловят и вора-виртуоза, как в сериале «Место встречи изменить нельзя» (1979, режиссер С. Говорухин), который промышляет среди знатной публики того времени. Сакральный, парадный образ города располагается по вертикали, а человеческий, лирический — по горизонтали. Хотя, могут быть и исключения. Например, в картине «Сказки... сказки... сказки старого Арбата» (1982, режиссер С. Кулиш) мастерская кукольных дел мастера располагается на мансардном этаже дома на Арбате и имеет выход на крышу. Вертикаль здесь особая, связанная с мотивом уютной отделенности, сокрытости от внешнего мира. Это место располагается над миром. Причем здесь интересен механизм зрения (того же движения). Живущий в этой мансарде видит город, а город его не видит. Есть здания (и о них говорилось выше), которые составляют вертикальную координату города (Кремль, высотки), — они видны из любой точки. Здесь же ситуация иная — дом, затерявшийся в арбатских переулках. Он не участвует в создании городской вертикали, а как бы сразу переносит человека на символическое облако, где он становится невидимкой. Это пространство весьма символическое, связанное, с одной стороны, с образом светлой человеческой жизни, которая лежит внизу, а с другой —



Кадр из фильма  
«Застава Ильича»  
М. Хуциева (1964)

с человеком, остановившимся и словно выпавшим из этого течения.

Но преимущественно лирический образ связан не с подъемом, а с прогулкой, с движением по горизонтали. Отсюда возникают особые пространства, часто закрытые (в противоположность парадным открытым) — Бульварное кольцо, набережные, парки, полупустынные узкие улочки старой Москвы.

### **Вертикальные и горизонтальные координаты образа Москвы**

Эти образы начнут появляться в массовом порядке во времена «оттепели», которая сделает акцент на индивидуальном, человеческом измерении в образной системе кинокартин. В это время Москва на экране пытается сочетать и светлый образ *Москвы-вертикальной*, и лирические переулки *Москвы-горизонтальной*. Весьма популярными станут панорамы с изгибом реки, с отражением неба, бликами солнца и световыми дорожками. Лирическая прогулка героев окажется почти обязательным элементом картины, и связываться она будет чаще с топографией старой Москвы, с тихими старинными уголками, которые еще сохранились. Хотя и в 1960-е будет чрезвычайно модно снимать прогулку по Новому Арбату, демонстрировать его ночные огни, въезжать в тоннель на Кутузовском проспекте, символизируя «город-блюз». В конце 1960-х — начале 1970-х годов на кинематографической карте все чаще начнут появляться Старый Арбат, Чистые пруды, Бульварное кольцо. Именно эти места становятся лирическим, человеческим центром Москвы. В фильме «Романс о влюбленных» (1974, режиссер А. Кончаловский) светлое, романтическое чувство рождается именно в районе Старого Арбата под звуки трубы, становящиеся его гимном.

Начиная с «оттепельных времен» возникает множество штампов, связанных с этим лирическим путешествием, которое воплощается в прогулке влюбленных до утра по набережной, уходящей за горизонт, или прогулке, прерываемой летним теплым дождем, что становится своеобразным символическим крещением героев.

Появление горизонтальной лирической Москвы, безусловно, осуществило важный переворот в отношениях старого и нового. Теперь многое, что относится к горизонтальной составляющей города, не подлежит разрушению и забвению, а составляет важнейшую характеристику человеческой жизни. Горизонталь, связанная со старой Москвой, затерявшейся, почти стертой или хранящейся в основном в воспоминаниях, как, например, в «Покровских воротах» (1982) М. Казакова, — это образ человеческого душевного тепла, которое необходимо сохранить. Эта ностальгия по прошлому возникнет, в особенности, в 1970-е годы. Появятся и образы идиллической старой Москвы, которая на экране «доживает».

Образ доброй, милой, уютной старой Москвы, связанный с замкнутым пространством, должен непременно уйти, и задержать, оставить его просто невозможно. А пока звучат гимны Москве Б. Окуджавы, «вершит по бульварам кружение» синий троллейбус, ставший образом корабля, спасающего «потерпевших крушение» в бескрайних водах ночной столицы. Эта знаменитая песня «Синий троллейбус» прозвучала в картине «Цепная реакция» (1962, режиссер И. Правов) и стала одним из лирических гимнов 1960-х. Кроме пешей прогулки по Москве, важнейшее значение носит и поездка на общественном транспорте. Знакомство молодых людей, их влюбленность часто возникают в автобусе или троллейбусе: по этому маршруту они ездят каждый день и тихонько рассматривают друг друга. В кадре взгляд молодого человека вдруг падает на сидящую напротив девушку, и зритель понимает — вот она, любовь всей его жизни. И эта любовь отвечает на взгляд юноши украдкой, как бы случайным взглядом. Потом, когда он, наконец, наберется смелости и заговорит с ней, вот тогда потребуются замедлить скорость их передвижения, возникнет необходимость в прогулке по городу пешком.

Образ транспорта всегда положителен в московской мифологии периода «бель эпок». Ей противостоит другая Москва — Москва 1920-х, в съемках того времени трамваи почти всегда переполнены, что будет обыграно, например, в картине «Ехали в трамвае Ильф и Петров» (1972, режиссер В. Титов). Московский транспорт на экране часто играет роль, далеко выходящую за рамки своих профессиональных обязанностей. Московское такси привозит героиню Дорониной в картине «Три тополя на Плющихе» (1968, режиссер Т. Лиознова) не просто по определенному адресу, а переносит героиню в новую жизнь. Транспорт — это образ свободы и единства, живительный кровоток

столицы, имеющий свою поэзию и мифологию. К обновлению и возрождению везет героя Папанова московский трамвай в картине «Приходите завтра» (1963, режиссер Е. Ташков), а в автобусе встречает свою любовь герой фильма «Застава Ильича». В фильме «Москва слезам не верит» Катерина находит свой идеал — в электричке, а Людмила — в метро. Особую роль здесь играют таксисты, выполняя своего рода городских ангелов, спасающих людей. Есть сочувственно-иронический взгляд на этих персонажей, как, например, в картине «Я шагаю по Москве», где водитель такси, везущий японца по Москве, ни слова не понимающий по-английски, с мольбой обращается к ребятам с просьбой помочь ему в этой нелегкой миссии. Комический эпизод в фильме «Джентльмены удачи» (1971, режиссер А. Серый), когда подсадной шофер-милиционер возит по Бульварному кольцу колоритную четверку в поисках «мужика в пиджаке и дерева — «Во!».

Тем не менее в большинстве случаев таксист — действительно ангел спасения. Таксист с его знанием жизни, людей способен помочь и изменить жизнь человека. Именно таксист встречает героиню в картине «Три тополя на Плющихе» и становится тем человеком, благодаря которому она может обрести новую жизнь и счастье. Одновременно это и персонаж молодого таксиста, спешащего на помощь каждому, в картине «Зеленый огонек» (1964, режиссер В. Азаров) или умудренный опытом персонаж Н. Крючкова в фильме «Горожане» (1975, режиссер В. Роговой). Интересно, что свое высшее символическое воплощение этот образ получает в работе «Берегись автомобиля» (1966) Э. Рязанова. Юрий Деточкин, современный Дон Кихот, по велению души борющийся со злом, — бывший водитель такси, ушедший из профессии из-за аварии и ставший, что весьма важно, страховым агентом (тот же образ ангела-спасителя).

### Москва — центр и окраины

Топографически лирический образ Москвы связан главным образом с центром, и ему противостоят новые застраиваемые окраины, которые, начиная с 1970-х годов, становятся пространством, где поднимаются многие морально-этические проблемы современного общества. По обыкновению Центр — это хранитель традиции, пространство гармонии, а окраина отчаянно бурлит. Показательно, что в фильме «Доживем до понедельника» (1968, режиссер С. Ростоцкий), остро ставящем нравственные проблемы, действие происходит именно в новом районе, в современной школе<sup>6</sup>. Даже в сатирической комедии

<sup>6</sup> Фильм «Доживем до понедельника» снимался в Москве, в районе Медведково. — Прим. авт.

«Старый Новый год» (1980, режиссер О. Ефремов, Н. Ардашиников) основное действие происходит в новостройке на окраине, а заканчивается в центре — в Сандуновских банях, чья атмосфера успокаивает героев. Начавшийся процесс обезличивания, стандартизации в обществе вызывает к жизни картину Рязанова «Ирония судьбы, или С легким паром!» (1975). «До какой нелепости доходили наши предки: они мучились над каждым архитектурным проектом! А теперь во всех городах возводят типовой кинотеатр «Ракета», в котором можно посмотреть типовой художественный фильм», — иронично сообщает нам закадровый голос в начале фильма...

Конечно, образ окраины в кинематографе различается и может трактоваться как со знаком плюс, так и со знаком минус. Кто-то мечтает выехать из коммунальной квартиры в центре, например, чета молодых обывателей в картине «Шумный день» или Савва, желающий вырваться «на простор» в «Покровских воротах», или герои в картине «Прощай, шпана замоскворецкая» (1987, режиссер А. Панкратов), думающие о переезде в Новые Черемушки из криминального Замоскворечья. Есть, конечно, и герои, не разделяющие этого энтузиазма, как например Бабуров, старый москвич в картине «Черемушки» (1962, режиссер Г. Раппопорт), которая была снята по сюжету оперетты «Москва-Черемушки» (1958) Д.Шостаковича.

Однако в большинстве своем, если и возникает тема окраины со знаком плюс, то это в первую очередь живописное место, но связанное не с постоянным проживанием, а с романтической прогулкой. Это и Ленинские (Воробьевы) горы в картинах «Сердца четырех» (1941, режиссер К. Юдин), «Человек родился» (1956, режиссер В. Ордынский), «В добрый час!» (1956, режиссер В. Эйсымонт), и Лесопарковая зона в районе проспекта Вернадского — «Москва слезам не верит», или район Останкино в фильме «Вам и не снилось» (1980, режиссер А. Рыбников).

В 1980-е годы окраина становится образом больше негативным, порой зловещим, как в картине «Осень, Чертаново» (1988, Режиссеры И. Таланкин, Д. Таланкин). Это место, где живут простые, не добившиеся высокого положения в обществе люди, как в фильме «Курьер» (1986, режиссер К. Шахназаров), также это место, куда символически высылается человек, как правило, старый москвич, которое существует в некоем безвоздушном пространстве. Однако важно отметить, что начиная с 1960-х годов, кинематограф начинает транслировать все более реалистический образ Столицы, которая постепенно утрачивает свои идеальные черты. Возникают мотивы бегства из нее, что

показано в картине «Когда деревья были большими» (1961, режиссер Л. Кулиджанов). Москва больше не идеальный, счастливый город. Он разный. В нем живут очень разные люди, порой неприятные. Показательна в этом смысле хуциевская диалогия «Застава Ильича» и «Июльский дождь» (1966), где происходит тяжелое расставание с романтическими идеалами, финальным аккордом которого становится образ усталого поколения сорокалетних.

Почти окончательно романтический образ Москвы уйдет на рубеже 1980–1990-х годов. В начале 1980-х появится, например, картина «Карнавал» (1981, режиссер Т. Лиознова), где Москва превратится для молоденькой девушки в город-разочарование. И дело уже не в том, что героине необходимо многое сделать для своего счастья, просто миф разрушен, и оказывается, что счастливой она была только в родном городе.

Через несколько лет «перестроечная правда» окончательно перечеркнет материнский образ Столицы. В этот период начинается активное переосмысление кинематографистами всего общества в целом и Москвы в частности. Достаточно вспомнить картину Д. Евстигнеева «Лимита» (1994), символизирующую собой горькое развенчание мифа о счастливой реализации возможностей в столице. Или вышедшая на экраны картина «Такси Blues» (1990) П. Лунгина, где перед зрителем возникает совсем непривычная для кинематографического взгляда Москва (грязная, обшарпанная, пьяная, нищая) с одним из главных персонажей — водителем такси, явно выглядящим иначе, чем привычный ангел-спаситель, хотя пародия на этот образ весьма ощутима. Новый образ водителя такси поставит точку в позитивном мифе о советском рабочем, водителе, других персонажах. Это соответствовало общей тенденции разрушения культурных образов, созданных при советской власти, существовавшей в «перестроечном» и «постперестроечном» кинематографе. Естественно, что первым делом удар был нанесен по фундаментальному и незыблемому образу народа, который в отечественной культуре всегда, пусть и идеализированно, виделся единственным спасительным началом. Необходимо было продемонстрировать, кто же есть на самом деле этот «золотой советский человек», о котором столько лет говорилось в преисходной степени.

Таксист пытается по-своему, весьма грубо, неуклюже сделать из музыканта-саксофониста «человека». Только этот перевоспитуемый оказывается тоньше, нравственнее, мудрее своего «учителя», которому эти категории незнакомы вовсе. Он при-

надлежит, как прозвучит в фильме, к категории людей, специально выведенных под потолок «два двадцать». Все, что он может предложить, это унижение физическим трудом, в котором он видит основу создания правильного человека: «На дудке-то легче играть, а ты повкалывай, как каждый русский мужик вкалывает!» Да сделай пару физических упражнений, чтобы гнать тоску-печаль.

Происходит полное разрушение мифа о мудром и добром таксисте, человеке из народа — ангеле спасения. В какой-то момент ему бросается молодым поколением в лицо обвинение: «Фашист!» Да, он такой, а еще расист, козел, как его назовет воспитуемый им еврей-саксофонист, несколько удивляясь своему открытию, дурак и, как ему кажется, патриот, быть может от ненависти к непролетариям! В конце концов, таксист-гуру будет «отблагодарен» своим разбогатевшим воспитанником: клоунским нарядом и резиновой женщиной из секс-шопа — идеальными объектами для его любимых манипуляций с людьми. Вот такое откровение приходит от П. Лунгина в период «перестройки», отказавшегося видеть хоть какой-то проблеск надежды в образе народа.

### Выводы

Таким образом, подводя итоги данного исследования, можно отметить, что образ Столицы на советском экране очень точно воплощает дух времени, его идеологию. На примере репрезентации образа города, тем более столицы, мы можем проследить множественные идеологические черты, которые, быть может, часто и незаметны в самой реальности. В общем и целом, формирование образа Москвы в советском кино началось с попытки создания ее нового идеального облика — столицы первого социалистического государства (от враждебного человеку «старого» к счастливому «новому»), затем в период «хрущевской оттепели» идеальный город уступит место городу лирическому, обладающему человеческим измерением, а в семидесятые годы станет местом, где разворачиваются конфликты кино «морального беспокойства», в период же горбачевской «перестройки» и в 1990-е годы Москва превратится в пространство враждебное человеку.

Как мы можем видеть, кинематографический образ, вслед за государством, проходит от рождения к освоению постоянно сменяемых циклов и их преодолению: движение от мира враждебного человеку к идеальному и утопическому по своей сути (киногерой не смог долго жить в этом пространстве), затем от

идеального к человеческому и далее вновь к миру враждебному. Таким образом, происходит возвращение к начальной точке движения, завершающей цикл. Обозначенная траектория движения, естественно, сопровождается множеством всевозможных нюансов, которые находят отражение в кинематографических образах, определяющих историческое своеобразие.

Таким образом, экранная репрезентация города, воспринятая как некое важное отражение политических, культурных процессов, происходящих в обществе, позволяет весьма наглядно их наблюдать и анализировать. ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Города в кино: сборник статей / Министерство культуры РФ, НИИ киноискусства; [сост. О. Рейзен]. — М.: Канон+, 2013. — 271 с.
2. *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: в 3 томах / Ю.М. Лотман. — Таллинн: Александра, 1992–1993.
3. Семиотика культуры / [Отв. ред. Ю. Лотман]. — Тарту: ТГУ, 1981. — 118 с. — (Труды по знаковым системам / [Редкол.: Ю. Лотман (пред.) и др.]) (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та...).
4. Семиотика пространства и пространство семиотики / Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Труды по знаковым системам / [Редкол.: Ю.М. Лотман (отв. ред.) и др.]. — Тарту: ТГУ, 1986. — 163 с.
5. *Турома С.* Семиотика городского пространства Ю.М. Лотмана: опыт переосмысления // Новое литературное обозрение, 2009. № 98 (4). С. 66–76.

#### REFERENCES

1. Goroda v kino: sbornik statej [Cities in cinema: a collection of articles] / Ministerstvo kulytury RF, NII kinoiskusstva; [sost. O. Reizen]. — Moskva: Kanon+, 2013. — 271 p. (in Russ.).
2. *Lotman Yu.M.* (1992–1993) Izbrannye statyi: v 3 tomah [Selected articles: in 3 volumes] / Yu.M. Lotman. — Tallinn: Aleksandra, 1992–1993.
3. Semiotika kulytury [Semiotics of culture] / [Otv. red. YU. Lotman]. — Tartu: TGU, 1981. — 118 p.: 1 l. il. — (Trudyi po znakovym sistemam / [Redkol.: Yu. Lotman (pred.) i dr.]) (Uchen. zap. Tart. gos. un-ta.).
4. Semiotika prostranstva i prostranstvo semiotiki [The semiotics of space and the space of semiotics] / Uchen. zap. Tart. gos. un-ta... Trudyi po znakovym sistemam / [Redkol.: Yu.M. Lotman (otv. red.) i dr.]. — Tartu: TGU, 1986. — 163 p. (in Russ.).
5. *Turoma S.* (2009) Semiotika gorodskogo prostranstva YU.M. Lotmana: opyt pereosmysleniya [Semiotics of urban space by Yu.M. Lotman: the experience of rethinking] // Novoe literaturnoe obozrenie, 2009. № 98 (4). Pp. 66–76.

# Typology of the Representation of Moscow in Soviet Cinema

**Vladimir V. Vinogradov**

*Doctor of Arts, Professor at the Film Studies Department, Head of the Analytical Department (Research Center for Film Education and Screen Arts), Deputy Director of the Research Center for Film Education and Screen Arts, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK)*

UDC 778.5.04/ñ

**ABSTRACT:** The article tackles the image of Moscow in Soviet cinema. The author examines the image of the city through the concepts of old and new. In his opinion, the Moscow “urban text” is akin to a palimpsest, where a new “architectural message” overwrites the earlier “scraped off” ones.

Starting from the late 1920s, Moscow gradually evolved from a patriarchal into an industrial city. The features of old Moscow are forcibly erased and the eradicated portions yield their place to symbols of a new life. This way a new architectural text overwrites the previous one, which has been partially erased.

A huge number of people strive to get to Moscow – after all, it is here that the most secret desires can come true, that real life is in full swing. On the screens of the 30s and early 50s Moscow is a Utopia, a dream-like best city on earth. Some people are still searching for a new even better life, while others are demonstrating their labor achievements.

Prominent countrymen, best workers, having accomplished their labor feat, hurry to connect with the sacred and display their achievements at the VDNKh exhibition or to stride across Red Square (or, as a mark of the highest social status, to visit the Kremlin halls, or the Party Congress sessions).

This motive is further reinforced by the obligatory link between the center and the periphery. Cinema elaborates its own system of representing the image of the capital, which is built primarily on two components: the sacred, ceremonial image of the city is positioned vertically, and the human, lyrical one is horizontal.

In the Moscow mythology of the Belle Epoque period the image of transport is invariably positive. On-screen Moscow transport often plays a role that goes far beyond the scope of their professional duties. Transport symbolizes freedom and unity, the invigorating blood flow of the capital, which has its own poetry and mythology.

The romantic image of Moscow will almost completely disappear at the turn of the 1980s and 1990s, when filmmakers will begin to actively reevaluate their approach to society in general and the image of Moscow in particular.

**KEY WORDS:** cinema, city, Soviet cinema, representation, Moscow



## Советская мифологема освоения космоса на современном экране

**В.В. Марусенков**

кандидат искусствоведения, доцент

ORCID: 0009-0009-5724-2936

EDN: <https://elibrary.ru/fidyfl>

УДК 778.5.04:072.094

АННОТАЦИЯ

*В статье рассматриваются вопросы, связанные с оценкой реакции аудитории на современные кинопремьеры, вызывающие интерес у всех слоев зрителей. Во многом такой позитивный массовый отклик объясняется совпадением темы кинопроизведения с реально значимой для публики проблемой, что вызывает широкий резонанс уже на этапе показа релизов ряда кинофильмов. Умелое оперирование инструментальной базой киновыразительности не только делает зрителя участником происходящего на экране, но и создает у него иллюзию акта сотворчества.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

миф,  
мифологема,  
социокультурная  
парадигма,  
кинематограф,  
космос,  
массовый  
просмотр

Нельзя не обратить внимание на тенденцию, появившуюся в современном российском кино начиная с середины 2010-х годов и закрепившуюся на ближайшее десятилетие, как минимум. Эта тенденция знаменует собой многочисленные попытки возрождения конвенций советской эпохи — эпохи побед Советского Союза на международной политической и социокультурной арене.

Еще не так давно об этих достижениях было не принято вспоминать, поскольку слом эпохи, случившийся в 1990-е годы, связывал их в сознании людей с временами «застоя», идеологического давления и экономического спада. Однако стабилизация политической обстановки в стране сняла многие вопросы, вселила в людей уверенность в завтрашнем дне, хотя бы в отношении возврата к социалистическому строю, позволила говорить не только об исторических противоречиях и трагедиях, но и, скажем, о победах советских граждан в «боях» за освоение космоса.

В этом плане заслуживает внимания фильм режиссера Дмитрия Киселева «Время первых» (2017). Уже в завязке сюжета о первом выходе человека в космос, следующей после пролога, заявляется, что человек живет не на Земле, — человек живет во Вселенной. В данном контексте образ Вселенной, возникающий в ночной сцене, переносящей зрителя в детство Алексея Леонова<sup>1</sup>,

<sup>1</sup> Алексей Архипович Леонов — летчик-космонавт СССР № 11, первый человек в мире, вышедший в открытый космос. Дважды Герой Советского Союза, генерал-майор авиации, лауреат Государственной премии СССР. — Прим. авт.

где он маленьким мальчиком убегает в поле, решается как совмещение двух пространств: *покатой земли*, заросшей высокой



Кадр фильма  
«Время первых», 2017,  
режиссер Д. Киселев

травой в «месте, где земля закругляется», и *звездного неба*, занимающего такую же равноценную часть кадра. Так авторы сразу обозначают единство и равновесность двух пространств, которые предназначено осваивать человеком, решившимся заглянуть в неизведанные дали, не ограниченные более небесным сводом.

Мир, ограниченный для советского человека «железным занавесом» и идеологическими противоречиями между социалистическим и капиталистическим лагерями, как будто «выдавливает» героя, не замечающего эти ограничения, в третье измерение — в небо, куда он попадает сначала с помощью самолета, служа в воздушных войсках, а затем — в космос, где пространство не имеет границ. И здесь нет никаких противоречий, поскольку лидерство в космической гонке уже состоялось — советский человек первым вышел в открытый космос.

Но почему этот герой так бесстрашен? Почему он так безгранично доверяет небу, ветру, космическому вакууму? Киногерой в исполнении Евгения Миронова уже в прологе фильма после возгорания одного из двигателей в самолете просто заглушает его и отдается на милость воздушной стихии — срывается из-под небесного купола, затем планирует в воздушном потоке, несущем самолет над взлетной площадкой, и включает остановившийся двигатель в нескольких сотнях метров от земли. Спокойствие и безграничная выдержка этого человека в минуты опасности завораживают. Так же, будто бы без особой тревоги, он выходит и в открытый космос...

Быть может, это происходит потому, что в такие критические моменты он понимает, что находится на своей территории, которая освоена его сознанием, и является таким же надежным пространством, как и Земля, только еще не до конца привычным. Или потому, что подобное отношение к делу, которому служишь, не предполагает иного исхода борьбы, кроме победного, и в этом плане авторам нет нужды играть со зрителем в поддавки.

При условии, что финал известен — как минимум, потому что сюжет основан на реальных событиях, — напряжение во время просмотра фильма сохраняется не с помощью закручивания интриги, а из-за постоянного давления самого космического пространства и тотальной, с трудом осознаваемой оторванности героев от всего остального мира, что вовлекает и концентрирует внимание зрителя на длительности нахождения киногероев в опасности и неизвестности. При этом каждой,



Кадр фильма  
«Время первых», 2017,  
режиссер Д. Киселев

даже маленькой победе предшествует серия безуспешных попыток, так как ни один шаг не дается героям с первого раза, будь то вход в шлюз космического корабля ногами

вперед или возвращение на Землю. Повторы этих мизансцен гипнотизируют зрителя, как и повторения одних и тех же звуков, движений, ритмизированных текстов, что заставляет глубже всматриваться в бездну экрана на каждом следующем витке повторяющегося события.

Однако несмотря на то, что Вселенная для советского человека — дом родной, и герой фильма не испытывает страха перед космическими стихиями, ему так или иначе приходится их покорять, либо в одиночку, либо обращаясь за помощью к коллегам и друзьям. Даже отдаленные от них тысячами километров, киногерои Миронова и Хабенского находятся до последнего эпизода — приземления — в постоянной связи с Землей, постоянно слышат знакомые голоса людей, готовых помочь.

### Создание структуры мифологемы экранными средствами

Фильм «Время первых» — эпос, в котором рассказывается не просто о первопроходцах космонавтики, но о людях, являющихся идеалами, сверхлюдьми, победившими собственное тело, подверженное травмам, о людях, чья воля сравнима с двигателем, более мощным, чем любое сопротивление природной стихии и времени. Это эпос о праотцах, мифических героях. Поэтому их человеческая — бытовая, семейная, профессиональная жизнь — не имеет большого значения, она только намечена в рамках фабулы. У космонавтов есть жены, а у Алексея Леонова

и дочь. До своего первого полета в космос они служили в авиации, Леонов увлекался живописью и рисованием, мог бы стать художником. Однако в этих сюжетных линиях нет конфликтов, они только намечены, причем так, чтобы только оттенить главную историю, событие, являющееся центром повествования, — космический полет. Всё, что было до этого, и всё, что будет после, значения не имеет, поскольку у героев есть сверхзадача — вернуться невредимыми, чтобы провозгласить победу советского человека в космической гонке и не уронить честь страны.



Кадр фильма  
«Время первых», 2017,  
режиссер Д. Киселев

И эта задача важнее всего. Возвращаясь на Землю, космонавты уже не мужья, друзья или сослуживцы, они живые символы победы Советского Союза в борьбе за космос.

Слабо проработанная в фильме семейная линия стала для многих критиков серьезным недостатком. Однако такое сюжетное решение вполне характерно для кинокартин советской эпохи, поскольку подчеркивает важность не только семейных связей, но и принадлежность к гораздо большему сообществу — гражданам страны. Эта конвенция должна, несомненно, считываться и зрителями, массой сограждан, и этот абрис возникает вокруг героя в момент его триумфа, который считывается теми, ради кого шла эта непростая и трудоемкая борьба. И этот просветленный образ победы не может ограничиваться семейными отношениями, это снижает пафос мировых достижений до уровня драматического жанра. Стоит признать, что эффективно воздействовать на массовое сознание может только эпос, обращающийся не к личным переживаниям людей, узнающих себя в ситуации бытовых и семейных конфликтов, то есть в тех обстоятельствах, которые случаются в жизни каждого. Эпос обращен к мировоззренческим чаяниям народа, который хочет гордиться своими героями, честными и безукоризненно смелыми, бесконечно сильными, талантливыми, готовыми на подвиг. Отождествляя себя с такими героями, зритель попадает под влияние идей, транслируемых через сюжет, поскольку каждый в какой-то момент ментально становится их проводником.

С чего начинается мифологизация образа Алексея Леонова в картине «Время первых»? Поначалу зритель видит мифологи-

ческую фигуру отца, не наделенную никакими отличительными чертами — ни во внешности, ни в характере. Он реагирует только на размеры его фигуры в соотношении с фигурой мальчика — маленького Леши Леонова, которого заворачивают красочные очертания неба. Отец здесь абсолютно символическая фигура, прототип крепкого семейного начала, некой традиционности и стабильности жизни. Авторы фильма совсем не упоминают нежелательные моменты реальной биографии Архипа Леонова, который был репрессирован как «враг народа», два года отсидел в лагерях. Отец в фильме — это практически не до конца проясненный образ из детства мальчика, когда родители кажутся почти великанами, живущими в пространстве между полем и звездным небом, где им может быть даже немного тесно. Но именно отец (праотец) — первооткрыватель сущностного значения мира для ребенка, его «объяснитель», фигура, передающая будущему герою главную идею: мы часть большой Вселенной, и это наш дом.

### **Сюжет как средство взаимодействия зрителя с пространством фильма**

Остановимся на сюжете фильма, чтобы раскрыть образную выразительность мизансцен. Время действия — середина 1960-х годов. В прологе лейтенанту Алексею Леонову удается приземлить самолет с горящим двигателем. По драматичности сцены это его первый, возможно, небольшой, но все-таки подвиг. В прологе кратко рассказывается и о предыстории попадания Леонова в космическую программу, ненавязчиво приводятся штрихи его характера. В частности, повествуется о том, что он своих не сдает и не бросает: перед взлетом самолета механик забыл выдернуть чеку из катапульты, и в момент аварийной ситуации Леонов не может катапультироваться. Однако после приземления самолета он вынимает эту чеку и просит механика спрятать ее, чтобы не подставлять его под трибунал.

Это время разгара «холодной войны». Американцы готовят полет на Луну, и, хотя в космической гонке СССР пока обгоняет Соединенные Штаты, есть установка: советские космонавты должны первыми осуществить выход в открытый космос, чтобы сообщить всему миру об успехе в прямом эфире.

Времени на реализацию задачи практически нет, но генеральный конструктор Сергей Королев убеждает генерал-лейтенанта Николая Команина в необходимости постройки не только космического корабля, на котором советские космонавты должны полететь в космос, но и тестового корабля, чтобы

его можно было испытать, отладить технику. Тестовый корабль взрывается в атмосфере. Однако полет корабля «Восход-2», хотя это и сопряжено с колоссальным риском, не отменяют. Космонавты начинают тренироваться, но незадолго до намеченного старта во время прыжка с парашютом Павел Беляев, один из готовящихся космонавтов, неудачно приземляется и ломает ногу. Его необходимо заменить, поскольку реабилитация может занять длительное время, а тренировки нельзя останавливать. Леонов, чувствуя свою вину из-за того, что спровоцировал Беляева на этот прыжок, обращается к Каманину с просьбой не отстранять Беляева от полета. Однако начальство непреклонно,

задерживает полет нельзя. Тем не менее по окончании реабилитации Беляев и Леонов настаивают на своей полной физической готовности и убеждают руководство, что они готовы к полету.



Кадр фильма  
«Время первых», 2017,  
режиссер Д. Киселев

В итоге советский космический корабль выходит на орбиту в запланированный срок с Беляевым и Леоновым на борту. Первый этап борьбы двух космонавтов за право быть первыми в космосе состоялся. Следующим, весьма сложным и непредсказуемым этапом становится выход в открытый космос, ради которого Леонов много тренировался, помогал в отладке космического костюма, так как первые прототипы его космического скафандра сковывали движения космонавта, практически не позволяли двигаться. Однако сколько бы проверок, тренировок не происходило на Земле, космос вносит свои коррективы. И буквально через несколько минут после выхода в космос скафандр Леонова раздувается, давление возрастает и, не имея возможности пошевелиться, космонавт начинает удаляться от станции. Космос как будто сопротивляется вторжению человека в космическое пространство, затягивая его в свои глубины, парализуя его волю.

Ощущение практически тотальной физической скованности, невозможности пошевелиться, включая и психологическое давление всей массы безбрежного черного космоса, накатывается и на зрителя. Несмотря на постоянные переговоры Беляева с космическим штабом на Земле, зритель, видя на экране пара-

лизованного Леонова, тоже начинает ощущать растерянность, собственную скованность мышц и немоту, поскольку и Леонов перестает отвечать. Это довольно длинная сцена, позволяющая погрузить зрителя в адекватное с космонавтом состояние не только из-за рассказа и изображения, но и в результате «замедления времени» на экране, когда довольно долго идут диалоги,



Кадр фильма  
«Время первых», 2017,  
режиссер Д. Киселев

не дающие никакой новой информации, да и сама ситуация не меняется. И в какой-то момент зритель уже не может смотреть на экран как бы со стороны, он неизбежно «подключается» к состоянию персонажа, которого видит.

Тем не менее Леонову все-таки удается вернуться на корабль, правда, не избежав трудностей с закрытием люка. Казалось бы, миссия выполнена, и космический корабль может возвращаться. На этом эпизоде фильм мог бы и закончиться, поскольку событие, ради которого затевался сюжет фильма, состоялось. Да и фабульное значение картины, казалось бы, было исчерпано. Однако в структуре сюжета выход в открытый космос не являлся главным событием фильма. Здесь авторы стремились донести до зрителя, что важнее всего отнюдь не технологии, а советский человек как символ, который должен не просто победить, но вернуться с победой. И этот контекст задачи — значительно более сложный, чем все выпавшие на долю космонавтов испытания.

Известно, что при запуске в космос космонавты переживают кислородное отравление из-за срабатывания датчика, а при ручном спуске с орбиты и при посадке в незапланированном районе на Урале они обречены на выживание в суровом пермском лесу. Все эти непростые ситуации авторы заставляют переживать зрителя почти физически, используя прием показа длительных сцен как наиболее когнитивно воспринимаемых. В итоге зритель то погружается в перенасыщенное кислородом маленькое, фрагментированное рамкой кадра пространство космического корабля, то оказывается в заснеженном, холодном, непролазном уральском лесу, изобилующим бесконечным

бураном и полным отсутствием связи. Мифологизация персонажей, их подгонка под шаблон героического эпоса происходит именно в этих сценах.

### Образ Героя как неизменный атрибут мифологемы

Еще одним подтверждением того, что образы героев фильма прописаны в соответствии с конвенциями эпоса, то есть внутри сюжета, и являются фактически «полубогами», лучшими из людей, становится отсутствие упоминания о первом космонавте Юрии Гагарине, который активно участвовал в реальной жизни в предполетной подготовке Беляева и Леонова. Это и понятно. В подобном сюжете не может быть персонажа, стоящего вровень с теми героями, что на экране, адекватными по силе народной любви, отваге и значимости подвига, поскольку все переживания зрителей должны быть связаны исключительно с тем событием, которое происходит на их глазах. Ретроспекция в 1961 год, когда Гагарин совершил свой полет, даже не будь она показанной буквально, а только заявленной отраженно через появление в сюжете первого советского космонавта, возникнуть не могла. Факт первого полета первого человека в космос несколько нивелировал бы значимость первого выхода человека в открытый космос. И это, весьма значимое умолчание было сделано именно в пользу сюжета и эпической структуры фильма.

Кроме того, среди героев картины должна соблюдаться иерархия. В фильме «Время первых» главным героем является все-таки Алексей Леонов. О нем зрителю сообщается значительно больше информации, чем обо всех иных персонажах на



Кадр фильма  
«Время первых», 2017,  
режиссер Д. Киселев

экране, представлен главный герой и ведущим в паре Леонов–Беляев. Образ Беляева же максимально упрощен до классического пессимиста и меланхолика, слабого героя, реагирующего исключительно на провокации Леонова. Так достигается концентрация внимания аудитории на образе главного героя, несущего в картине основное послание, которое зритель должен воспринять как собственную идею.

## Выводы

Представляется, что создатели фильма сознательно жертвуют исторической и психологической достоверностью ради построения условной конструкции, эффективно внедряющей в сознание массовой аудитории нужные авторам идеи, которые трактуются подсознанием зрителей как собственные, однозначно позитивные и не подлежащие критическому анализу. Именно поэтому идеи, транслируемые авторами через образ главного героя, максимально просты и доступны для восприятия, поскольку они не требуют моральной оценки, не заключают в себе сложных этических и иных подобных вопросов. Выходя из кинозала, зритель не находится в стрессе от того, что не может встать на сторону ни одного из персонажей фильма, не может он и однозначно сказать — кто прав или кто победил. Двух мнений быть не может, — так обычно говорят о картинах, снятых в соответствии с конвенциями «большого стиля». ■

---

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреева Г.Н.* Социальная психология / Г.Н. Андреева. — М.: Наука, 1994. — 324 с.
2. *Анчел Е.* Мифы потрясенного сознания / Е. Анчел. — М.: Прогресс, 1979. — 286 с.
3. *Барг М.А.* Эпохи и идеи / М.А. Барг. — М.: Мысль, 1987. — 348 с.
4. *Ковриженко М.К.* Креатив в рекламе / М.К. Ковриженко. — СПб.: Питер, 2004. — 253 с.
5. *Рябцев С.В.* Место и роль мифологии в социально-политической жизни России XX столетия / С.В. Рябцев. — М.: Прогресс-Традиция, 2004. — 264 с.
6. *Фрейд З.* По ту сторону принципа удовольствия / З. Фрейд. — М.: Прогресс. 1992. — 489 с.

## REFERENCES

1. *Andreyeva G.N.* (1994) *Sotsialnaya psikhologiya* [Social Psychology] / G.N. Andreyeva. — Moskva: Nauka, 1994. — 324 p. (in Russ.).
2. *Anchel Ye.* (1979) *Mify potryasennogo soznaniya* [Myths of the Shocked Consciousness] / Ye. Anchel. — Moskva: Progress, 1979. — 286 p. (in Russ.).
3. *Barg M.A.* (1987) *Epokhi i idei* [Eras and ideas] / M.A. Barg. — Moskva: Mysl, 1987. — 348 p. (in Russ.).
4. *Kovrizhenko M.K.* (2004) *Kreativ v reklame* [Creative in advertising] / M.K. Kovrizhenko. — Sanrt-Peterburg.: Piter, 2004. — 253 p. (in Russ.).
5. *Ryabtsev S.V.* (2004) *Mesto i rol mifologii v sotsialno-politicheskoy zhizni Rossii XX stoletiya* [The place and role of mythology in the socio-political life of Russia in the twentieth century] / S.V. Ryabtsev. — Moskva: Progress-Traditsiya, 2004. — 264 p. (in Russ.).
6. *Freyd Z.* (1992) *Po tu storonu printsipa udovol'stviya* [Beyond the pleasure principle] / Z. Freyd. — Moskva: Progress. 1992. — 489 p. (in Russ.).

# Soviet On-Screen Mythologeme of Space Exploration

**Vyacheslav V. Marusenkov**

*PhD in Art History, Associate Professor, Dean of the Faculty of Screenwriting and Film Studies, Professor at the Department of Film Studies, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK)*

UDC 778.5.04.072.094

**ABSTRACT:** The article discusses issues related to the significance of the audience's reaction to modern film premieres, appealing to all ranks of viewers, which is largely due to the fact that, given the massive scale of the cinema art and provided that the subject matter is in tune with major concerns of general public, releases of certain films have a fairly wide resonance.

Skillful use of ways and means of cinematic expression makes it possible to involve the viewer in the on-screen developments, creating an illusion of a co-creative act. Invisible links between the filmmakers and the audience arise as a result of building an on-screen construct capable of instilling meanings and ideas into the minds of the viewers which the latter subconsciously perceive as their own, unquestionably positive and immune to critical analysis. Consequently the filmmakers opt for creating the protagonists as simple and comprehensible as possible. Thus it is appropriate to highlight a certain tendency which appeared in Russian cinema in the mid-2010s and is likely to persist for the current decade at the least.

The tendency presupposes numerous attempts to bring back to life numerous conventions of the Soviet epoch, time of the victories of the Soviet Union on the political and socio-cultural international arena.

**KEY WORDS:** myth, mythologeme, socio-cultural paradigm, cinema, space, mass viewing



## Фильмическая рецепция и платформенная дистрибуция: проблема как возможность

**Н.А. Цыркун**

доктор искусствоведения

ORCID: 0000-0002-6723-5870

EDN: <https://elibrary.ru/iqpkas>

УДК 7791.4.6

АННОТАЦИЯ

*В статье рассматривается проблема стриминговой дистрибуции киноконента, вызывающая опасения в отношении кино как художественного и социального института из-за предпочтения зрителями платформенного сервиса в ущерб кинотеатральному. Обращаясь к вехам развития киноискусства в соответствии с коллективным и индивидуальным просмотром фильма, констатируется: происходит структурная трансформация, логически вписывающаяся в кинопроцесс. Обосновывается, что в условиях «сетевой» культуры платформенная дистрибуция предстает как автономный просмотр и вариант «самокоммуникации», что не подавляет, а стимулирует «агентность» зрителя, его потребность в поисках смыслов в транслируемом контенте, продлевая жизнь фильмической продукции и способствуя ее актуализации.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

стриминг,  
платформенная  
дистрибуция,  
сетевая  
культура,  
самокомму-  
никация

Стриминговый (поточковый) способ передачи данных от удаленного сервера к пользователю, который позволяет смотреть ТВ, сериалы, фильмы и мультфильмы на смартфоне, планшете, компьютере, на Smart TV и ТВ-приставках, стремительно набирает популярность во всем мире, в том числе в России. Этот процесс приобрел новый масштаб в 2021 году в результате пандемии коронавируса и закрытия кинотеатров во время карантина, но и в дальнейшем продолжает демонстрировать высокие темпы роста интереса к домашнему видеосмотру и, соответственно, падение посещаемости кинотеатров. И то и другое вызывает негативную реакцию широких кругов кинематографистов, опасющихся не только коммерческих убытков, но и утраты кинематографом своих сущностных качеств. Однако насколько обоснованы эти опасения? И действительно ли кино как художественный и социальный институт страдает от предпочтения зрителем платформенного сервиса в ущерб кинотеатральному?

Или же мы являемся свидетелями и участниками естественной структурной трансформации, логически вписывающейся в кинопроцесс как один из этапов его исторического развития?

### «Крестовый поход» Стивена Спилберга

В марте 2018 Стивен Спилберг, трижды лауреат «Оскара», входящий в состав судейского совета Американской академии кинематографических искусств и наук от режиссерской гильдии, начал, как говорили в прессе, «крестовый поход» против стриминга, выразив недовольство тем, что в число претендентов на премию включаются фильмы, не прокатывавшиеся в кинотеатрах по меньшей мере две недели. Год спустя он подтвердил свою точку зрения, когда одним из главных претендентов на «Оскар»–2019 стала картина Альфонсо Куарона «Рома» (2018), права на прокат которой приобрела стриминговая платформа Netflix. Не упомянутая последнюю конкретно, Спилберг сказал: «Надеюсь, все мы продолжаем верить в то, что наибольший вклад, который мы можем внести как кинематографисты, — это обеспечить аудитории опыт кинотеатрального восприятия фильмов<...> Твердо верю в то, что кинотеатры должны существовать везде и всегда»<sup>1</sup>.

Между тем, выступая на деловом завтраке в редакции журнала Variety, со-гендиректор Netflix, Тед Сарандос, комментируя заявление Спилберга, сказал: «Я тоже люблю опыт посещения кинотеатра, и мы ни с кем не конфликтуем. Думаю, мы дополняем друг друга. «Рома» грандиозно смотрится на большом экране, но этот опыт недоступен подавляющему населению в мире. Я же хочу объединять людей с помощью кино, которое они полюбят. Как полюбят «Рому». Фильм понравится им и на смартфоне, и на огромном киноэкране»<sup>2</sup>.

Netflix подтвердил свое нежелание конфликтовать, выпустив еще в ноябре 2018 года «Рому» и вестерн «Баллада Бастера Скраггса» Итана и Джоэла Коэнов в ограниченный прокат в ряде стран, став примером того, что от вмешательства стриминговых платформ в дистрибьюцию кинорежиссеры, по крайней мере, не пострадают. Более того, под их эгидой авторы освобождаются от рестрикций индустрии проката и телевидения, подчиняющихся системе рейтинга, и власти продюсеров, обладающих правом окончательного монтажа. Другое дело — владельцы кинотеатров и прокатчики: в США 93% прокатных компаний во втором квартале 2020 года потеряли 75% продаж билетов. Национальная Ассоциация владельцев кинотеатров инициировала обращение в Сенат и Палату представителей США, которое поддержали и многие видные режиссеры, их тревогу подстегнула ситуация с

<sup>1</sup> Цит. по: Zack Sharf. Steven Spielberg: The Greatest Contribution a Director Can Make Is the Theatrical Experience. — IndieWire, Feb. 2019. URL: <https://www.indiewire.com/2019/02/steven-spielberg-theaters-over-streaming-netflix-1202045064/> (дата обращения: 07.11.2022).

<sup>2</sup> Netflix. Red Carpet of Hollywood. Feb. 18, 2019// URL: <https://www.redcarpetofhollywood.org/news/tag/Netflix/> (дата обращения: 14.12.2022).

<sup>3</sup> Цит. по: McClintock, Pamela. Top Filmmakers Warn Congress that Movie Theaters Face Extinction — The Hollywood Reporter Sep. 30, 2020 <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/top-filmmakers-warn-congress-that-movie-theaters-face-extinction-4069562/> (дата обращения: 12.12.2022).

<sup>4</sup> Цит. по: Marc Malkin. Steven Spielberg Takes Veiled Shot at Streamers, Urges Filmmakers to Make Movies for Theaters. - Variety, 17 Feb. 2019// URL: <https://www.yahoo.com/entertainment/steven-spielberg-takes-veiled-shot-184916771.html/> (дата обращения: 12.12.2022).

<sup>5</sup> Цит. по: Noel Ransome. Steven Spielberg's Hypocritical Crusade Against Netflix. — VICE, March 8, 2019. URL: <https://www.vice.com/en/article/43zpd/steven-spielbergs-hypocritical-crusade-against-netflix/> (дата обращения: 07.11.2022).

<sup>6</sup> Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991. С. 21.

пандемией. Кроме того, 90 человек, в том числе и Альфонсо Куарон, хлопоча о финансовой поддержке, предупредили сенаторов, что 69% малых и средних кинотеатров оказались на грани банкротства. В документе указывалось: «Посещение кинотеатров — центральная часть американской жизни. Театральные залы являются важнейшим объединяющим фактором, с помощью которого самые талантливые национальные рассказчики историй проводят воспитательную работу»<sup>3</sup>.

Со своей стороны, Спилберг отметил преимущества того, что он назвал «телевизионным» просмотром: «Я люблю телевидение. Мне нравятся его возможности. Сегодня некоторые лучшие сценарии пишутся именно для телевидения. И звук гораздо лучше в домах». Однако тут же он добавил: «Но ничто не сравнится с посещением большого темного кинозала, заполненного людьми, с которыми вы никогда прежде не встречались, и тем опытом, который вы там получите»<sup>4</sup>. Развивая аргументацию, Спилберг, отвечая изданию The New York Times, написал: «Я чувствую, что людям необходима возможность оставить привычное безопасное жилище и пойти туда, где они присоединятся к компании других людей и разделят с ними свой опыт — вместе заплачут, засмеются, испугаются и, выходя из зала, уже почувствуют себя с ними не такими чужими»<sup>5</sup>.

### Иммерсия и самокоммуникация

Таким образом, речь идет о преимуществе кинотеатрального показа как возможности соединить технологический потенциал кино с условиями публичной сферы, то есть создать интeрcубъективную базу получения нового опыта и дальнейшего им обмена. Спилберг неслучайно сосредоточивается на темноте кинозала, исторически ассоциирующейся с кинопросмотром. Описывая рецепцию фильма в раннем российском кино, Ю.Г. Цивьян указывает, что именно она становилась объектом рецепции. «Сосредоточенность полуосвещенных лиц, следящих за немым зрелищем (тем более впечатляющая, что наблюдатель, обернувшись к залу, не видит экрана), отсылала к представлениям мистериального круга, в частности, к ритуалам тайных сект...»<sup>6</sup>. То есть, зрители в зале, находясь в состоянии определенной скованности и повышенной восприимчивости, интегрировались в группу, идентифицируясь с самим фильмом как дискурсом и одновременно с элементами нарратива показываемой «истории», ощущая себя таким образом субъектом, связывающим иллюзорное пространство на экране и реальное пространство зала.

Согласно Тому Ганнингу, виды магии (фасцинации), преобладавшие в раннем кино, которое он называет «кино аттракционов», вызывающих шоковую реакцию зрителя, не исчезли, но проявились, например, в традиции киноавангарда<sup>7</sup>. Следует отметить, что это свойство не исчезло и в дальнейшем, оно лишь микшировалось в традиционном, преимущественно линейном повествовании «нарративного» кино с четко прописанным сюжетом, распространяясь на мейнстримное кино, проявляя себя уже как элемент повествовательного кинематографа. Например, в виде спецэффектов, достигаемых с помощью технологии 3D и системой DolbySurround, провоцирующих эффект максимального погружения в действие на экране. В частности, Ганнинг называет это явление «кино эффектов Спилберга, Лукаса и Копполы»<sup>8</sup>. В результате мы наблюдаем определенный реверс — возвращение к аттракционам на новом витке технологических (цифровых) возможностей. Рефлексируя над ранним кино и его интерпретацией Ганнингом, Н.В. Самутина даже пишет о «реинкарнации» киноаттракционов на YouTube. Однако, стоит отметить, что зону «реинкарнированных» фильмов можно расширить, включив в нее фильмы, в том числе коммерческие, нарушающие традиционную нарративность. Сравнивая в этом ключе творческий метод Стивена Спилберга и Стивена Содерберга, Кен Дэнсинджер и Джефф Раш указывают, в частности, на два важных отличия: Спилберг — рассказчик, для которого творчество — «парк развлечений», а фильмы — разнообразные «аттракционы», причем он предпочитает те из них, которые не погружают в раздумья, заставляют следить за приключениями, а не рефлексировать<sup>9</sup>.

Содерберг придерживается антинарративной стратегии, структура его фильмов носит обычно нелинейный характер, он, в частности, делает непонятной целеустремленность протагониста, чтобы избежать хэппи-энда. После довольно малоудачного опыта кинотеатрального проката Содерберг нашел общий язык со стримингом. Последним его фильмом, показанным в кинотеатрах, был снятый на iPhone моно-триллер «Не в себе» (2018). А уже в 2018 году он снял спортивную драму «Птица высокого полета», потом, через год, драмеди «Ландромат» (2019), затем комедию «Пусть говорят» (2020), триллеры «Без резких движений» и «Кими» (2021) для Netflix. Причем режиссер здесь явно проявил свою независимость: последний фильм пронизан явным скепсисом в отношении к цифровизации повседневной жизни.

Стриминговые сервисы как будто изначально предназначены служить площадкой для авторского кино. Собственно, об этом упоминал и Спилберг, полагая, что масштабное кино со спецэф-

<sup>7</sup> Tom Gunning. The Cinema of Attractions // Wide Angle? 1986, 8.3–4. Pp. 63–70.

<sup>8</sup> Tom Gunning. The Cinema of Attractions // Wide Angle? 1986, 8.3–4. P. 69.

<sup>9</sup> Кен Дэнсинджер, Кен, Раш, Джефф. Нарратив и антинарратив. Два Стивена: Спилберг и Содерберг (перевод с англ. Н. Цыркун) // «Искусство кино», 2012, № 11. Сс. 102–122 (дата обращения: 03.11.22).

фектами только и останется кинотеатральному прокату. Однако следует отметить, что во всем мире далеко не каждый кинотеатр оснащен аппаратурой, позволяющей в полной мере реализовать качества, добавляемые фильму новыми технологиями; многие из таких картин демонстрируются в залах на обычном экране, без Dolby и т. д., так что в определенной мере уравниваются по статусу с авторским кино.

Определенная недосказанность в антинарративе Содерберга заставляет вспомнить мнение считающегося «коммерческим» режиссером Альфреда Хичкока, для которого присущая фильму как объекту недосказанность составляет его важнейшее качество, заставляющее зрителя становиться субъектом, соавтором создателя картины, выбирающим смысл сюжетных перипетий. Тем самым, и это явно прослеживается, усиливается эмоциональная и интеллектуальная свобода зрителя, у которого могут быть принципиально индивидуальные импульсы, наталкивающие его на свою интерпретацию. Таким образом, зритель, говоря словами Лоры Малви, становится «производителем значения», пользуясь «процедурами зрения», которые предоставляет ему возможность автономного просмотра. Та же недосказанность стимулирует зрительское воображение, в частности, подвигая его на продуцирование эпизодов сюжета, что, по словам Генри Дженкинса, выливается в «дополнение к источнику». Факт воздействия кино на умонастроения зрителей отмечает и Том Ганнинг: «Всякое изменение в истории кино предполагает изменение в адресации к зрителю, и каждый период конструирует своего зрителя посвоему»<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Tom Gunning. The Cinema of Attractions // *Wide Angle*, 1986, 8. 3–4. P. 68.

### Технологии автономного просмотра в кинематографе

Что же касается автономного просмотра, следует вспомнить, что кинозрительство начиналось именно с него. Родоначальник кино в США, изобретатель Томас Альва Эдисон, сочетавший изобретательские таланты с предпринимательской деятельностью, в 1888 году сконструировал при участии инженера Уильяма Диксона аппарат кинетограф для фотографирования с частотой 60 кадров в секунду и просмотрный аппарат кинетоскоп для показа движущегося изображения. Видеть такое изображение мог одновременно только один человек, глядя в глазок-окуляр. Эдисон пробовал и проецировать изображение на экран, однако счел этот вид демонстрации фильма слишком затратным, и в 1891 году установил кинетоскопы в галереях, так что зритель его лент стал своего рода прообразом современного пользователя с гаджетом в руках.

Еще один вариант индивидуального смотрения в истории кино — автокинотеатр (drive-in), впервые открытый в 1933 году Ричардом Холлингдом во дворе своего дома в Нью-Джерси. В России первый автокинотеатр открылся в 2014 году в Твери. Во время пандемии они появились в целом ряде городов — Новосибирске, Санкт-Петербурге, Ростове-на-Дону, Калининграде, в маленьких городах Подмосковья. Можно сказать, что автокинопросмотр на большом экране совмещает в себе преимущества автономного и публичного показа. Зритель имеет возможность смотреть фильм в одиночестве и одновременно дистанционно делиться своими впечатлениями с друзьями по телефону или же обсуждать его по ходу дела с теми, кто сидит рядом в машине.

Том Ганнинг отмечал, что уже в 1903–1906 годах зарождается синтез кино аттракционов и нарративного кино. В качестве примера он приводит фильм Эдвина Портера «Большое ограбление поезда» (1903). Постановщик выстраивает хронологически последовательную трехчастную историю — ограбление, бегство бандитов и их поимку шерифами, используя разные локации и монтаж разных сцен. Отдельно от фильма владельцам кинотеатров предоставлялся кадр с бандитом, который, глядя прямо в камеру, стрелял как будто в самого зрителя, разрушая «четвертую стену». Кадр можно было показывать либо в качестве пролога — и тогда это был чистый аттракцион, вызывающий шок, либо в финале, и в этом случае зритель оставался в недоумении относительно того, чем же кончается история. Иначе говоря, он либо ощущал себя в иммерсивном пространстве пассажира, на которого направлен револьвер, либо оставался наедине с этой историей, открытой для интерпретации. Эту ситуацию стоит назвать *интимизацией*, свойственной автономному киносмотрению.

Один из компонентов автономного просмотра предполагает прямое (интерактивное) общение зрителя с экранными персонажами, как будто напрямую обращающимися к своему невидимому визави. Вместе с тем в новых технологических условиях, как пишет испанский социолог Мануэль Кастельс, одной из важнейших тенденций является процесс массовой интерактивной коммуникации, или, как он ее называет, «самокоммуникации», связанной с культурой и технологией сетевого общества. Автономное кинозрительство, которое следует рассматривать как самостоятельный выбор фильма для просмотра и отклик на него в соцсетях, является примером такого рода коммуникации.

Характеризуя современную сетевую культуру («культуру YouTube»), Генри Дженкинс подчеркивает: «...разнообразные фан-комьюнити, бренд-комьюнити и субкультуры встреча-

<sup>11</sup> Jenkins, Henry. Nine Propositions towards a Cultural Theory of YouTube/ URL; [www.henryjenkins.org/2007/05/9\\_propositions\\_towards\\_a\\_cultu.html/](http://www.henryjenkins.org/2007/05/9_propositions_towards_a_cultu.html/) (дата обращения: 15.12.2022).

<sup>12</sup> Уразова С.Л. О гуманитарных практиках современных экранных технологий // Вестник ВГИК, 2010, № 8. С. 79.

<sup>13</sup> Jenkins, Henry. Nine Propositions towards a Cultural Theory of YouTube/ URL; [www.henryjenkins.org/2007/05/9\\_propositions\\_towards\\_a\\_cultu.html/](http://www.henryjenkins.org/2007/05/9_propositions_towards_a_cultu.html/) (дата обращения: 15.12.2022).

ются, проходя через общий портал, получая друг от друга навыки новых знаний и практик»<sup>11</sup>. Таким образом, индивидуальное смотрение фильма на той или иной платформе не означает изолированности зрителя. Напротив, мы имеем дело с новым синкретизмом «компьютерной соборности» виртуальной культуры.

Более того, свободное состояние зрителя (в отличие от кино-театрального) позволяет ему манипулировать самим фильмом, рассматривая его как на монтажном столе, возвращаясь назад или быстро перематывая вперед, попутно обращаясь к возникающим в процессе просмотра ассоциациям, заглядывая в книги или статьи, рецензии, отзывы других зрителей и т. д. При всем этом, как отмечает С.Л. Уразова, «потребители информации классифицируются ныне больше по интересам, нежели по полу или возрасту, образуя некие виртуальные социальные группы»<sup>12</sup>. Дебаты в интернете могут реально способствовать возникновению того типа «культуры участия», «партиципативной культуры», «конвергентной культуры» и «гражданского журнализма», которые Генри Дженкинс описал как суть «культуры YouTube»<sup>13</sup>.

Семантическую модель такой «культуры участия» современного виртуального искусства можно увидеть в деятельности российского интернет-сервиса «Кинопоиск», созданного в 2003 году как фильмографический сайт, который уже через три года обратился к активному сотрудничеству с представителями киноиндустрии, дистрибьютерами и зрителями, а в 2018 году заработал как онлайн-кинотеатр, а также начал собственное производство контента. В частности, снятый на «Кинопоиске» сериал «Нулевой пациент» (2022) режиссеров Е. Стычкина и С. Трофимова был номинирован в числе трех сериалов в 2022 году на премию «Золотой орел» в категории «Лучший сериал онлайн-платформ». «Кинопоиск» вместе с TNT Premier, Ivi, Okko, KION является одним из самых крупных стриминговых видеосервисов в России, занимая 20% всего рынка проката. Кроме библиотеки фильмов, кадров и трейлеров здесь важное место занимает цепочка обратной связи — комментарии, обзоры, аналитические статьи, рецензии профессиональных критиков и зрителей, иначе говоря, формируется целая коммуникативная среда и новый тип общения производителя-дистрибьютера с нейросетью пользователей. В свою очередь эксплицирующаяся на сайте разность потенциалов между сознаниями и восприимчивостью зрителей, стереоскопичность понимания провоцируют их коммуникативную активность, помогая производителям и дистрибьютерам формировать и уточнять свою маркетинговую стратегию, таргетировать целевые аудитории, пользуясь, по

сути, бесплатными консультациями, а также активно вовлекать сами фильмы в поток медиасреды.

Пользователи «Кинопоиска» не просто потребители, они участвуют в формировании дизайна и возможностей портала. Так, когда после присоединения к Яндексу был обновлен интерфейс сайта, ограничивавший доступ к нему, что не удовлетворило пользователей, — в результате их гневной петиции сайт стал реорганизовываться. В частности, снова занял первое место в рейтинге пользователей фильм «Зеленая миля» (1999) Фрэнка Дарабонта по роману Стивена Кинга: из 474 зрительских рецензий на эту картину 422 были положительными. Зрителей не устроила политика на поднятие рейтингов платных фильмов и проседание бесплатных, что также привело к реорганизации концепции сайта.

### Спилберг в сети

Инициированный Спилбергом «крестовый поход» против активизации платформенной дистрибуции вызвал широкий общественный резонанс и приклеил режиссеру, одному из отцов-основателей «нового Голливуда» и его пафоса «выхода из системы», ярлык «Старый Голливуд» (Old Hollywood). Однако не только синефил, но и геймер, Спилберг, можно сказать, заручился на этот счет индульгенцией, выпустив в 2018 году экранизацию романа Эрнеста Клайна «Первому игроку приготовиться» (2018).

В фильме о недалеком VR-ориентированном будущем «физическая» реальность неразрывно связана с виртуальной; в 2045 году все станут геймерами (в фильме используются отсылки к 28 играм), большинство контактов происходят не через конкретного человека, а его аватар (соответственно контактирующего с аватарами других), где сама жизнь, в том числе деловая активность, является частью «игры» в виртуальном мире. То есть, речь идет о развертке той ситуации, которая существует как тенденция уже сегодня, примером которой является онлайн коммуникация.

По-видимому, только пятеро из общего числа пользователей, приславших отзывы на фильм Спилберга на «Кинопоиск» (в день обращения их было 289, из них 200 положительных), увидели его в кинотеатре, остальные, судя по датам, смотрели дома<sup>14</sup>. Читая эти отзывы (на сайте они публикуются под рубрикой «рецензии зрителей»), убеждаешься в том, что подход к анализу и общее впечатление от фильма принципиально не зависят того, где он был увиден. Здесь в первую очередь важны интересы авторов, их интеллектуальный багаж и предпочтения. Характерно и то, что визуальная составляющая, существенная в принципе для

<sup>14</sup> Статистика представлена на «Кинопоиске»//URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/538225/reviews/> (дата обращения: 11.12.2022).

просмотра в кинозале, в данном случае в отзывах особо не акцентируется ни в результате кинозального опыта, ни домашнего; визуализация виртуального мира уже не вызывает удивления (тем более шока), она становится обыденным явлением. Поэтому в отзывах лишь отмечается, что она «неплоха» или к ней «претензий нет». При этом, как пишет пользователь под ником Kartum, «визуал в отдельных сценах очень радует», но и замечает — «Тот еще критик», «Кого в наши дни удивишь спецэффектами!», тогда как DowTeб добавляет: «Нет сцены, которую хотелось бы посмотреть снова на большом экране».

<sup>7</sup> Романа П. Игана был адаптирован для сцены. Театральная постановка шла под названием «Том и Джерри, или Жизнь в Лондоне».

Основные направления, по которым выносятся оценка фильму, — соответствие литературному источнику (зритель тем самым как бы проходит путь от «письменной» культуры к «медиакультуре», в которую он погружен), сюжет, герои, актерская игра, но более всего — авторский посыл, то есть задача и смысл картины. Именно к недостаточной ясности месседжа сводились в основном претензии пользователей, хотя порой им удавалось обнаружить его довольно неожиданно образом. Так, зритель Aristarkh Karapetovich усмотрел в фильме, увиденном им в 2021 году, пророчество. Речь идет о техногигантах, планирующих создавать собственные метавселенные, и «упрощенный сценарий — всего лишь оболочка скелета фильма, который является его концептом». Такого рода примеры свидетельствуют о том, что опасения относительно «пузырей фильтров», изолирующих отдельные группы от новой информации извне, видимо, преждевременны.

<sup>8</sup> Заключение сделано на основе анализа сериалов «Симпсоны» и «Смешарики». — *Прим. авт.*

В фильме Спилберга гиперреалистичность виртуального мира, непосредственно вплетенного в реальность, сочетается с мастерской нарративностью и приверженностью режиссера к эстетике волшебной сказки, что не мешает, а напротив, помогает зрителю подключать механизмы эмоциональности, ассоциативного мышления, навыков видения. Сетевой экран создает эффект непосредственного контакта пользователя с автором и другими пользователями в режиме реального времени, стимулирует рождение нового типа художественного восприятия и психофизического участия в эстетике «телевизионного» коммуникационного действия. Как пишет пользователь под ником «Да Винчи должен жить», «...во время просмотра я словно сыграл в несколько любимых игр сразу. Да и в отличной компании. Да еще закусил сотенкой текстов по философии и истории культуры». Зритель, таким образом, погрузился в пространство фильма, почувствовав себя его действующим лицом, и одновременно осмысливал его сюжет, пользуясь самыми разнообразными возможностями.

## Заключение

В качестве задачи для исследователей цифровой среды Г.П. Бакулев отмечает выявление того, как драматическая нарративная структура и ее трансмедийные расширения вовлекают зрителей в совместное производство смыслов, сосредоточившись, в том числе «на социокультурной реальности существования зрителей и их повседневной жизни, а также на общественных дискурсах, в ходе которых идет совместное производство смыслов, помогающих налаживать социальные и коммуникативные взаимосвязи»<sup>15</sup>. Эпистемологическая навигация синхронизируется с контентом пользовательских рецензий на фильм Спилберга и позволяет сделать вывод о том, что благодаря платформенной дистрибуции у зрителей не исчезает, а акцентируется его «агентность», потребность в поисках и порождении смыслов в транслируемом материале, а стало быть, она продлевает жизнь фильмической продукции и способствует ее актуализации. ■

<sup>15</sup> Бакулев Г.П. Трансмедийный сторителлинг: примета цифровой медиасреды // Вестник ВГИК, 2020, Т. 12, № 1. С. 138.

---

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бакулев Г.П. Трансмедийный сторителлинг: примета цифровой медиасреды // Вестник ВГИК, 2020, том 12, № 1. С. 130–140.
2. Кен Дэвиджер, Кен Раиш, Джефф. Нарратив и антинарратив. Два Стивена: Спилберг и Содерберг (перевод с англ. Н. Цыркун) // Искусство кино, 2012, № 11. С. 102–122.
3. Кинопоиск // URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/538225/reviews/> (дата обращения: 11.12.2022).
4. Самутина Н.В. Раннее кино как теория настоящего // Киноведческие записки, 2010, № 94/95. С. 5–34.
5. Уразова С.Л. О гуманитарных практиках современных экранных технологий // Вестник ВГИК, 2010, № 8. С. 74–83.
6. Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930. — Рига: Зинатне, 1991. 395 p.
7. Malkin, Marc. Steven Spielberg Takes Veiled Shot at Streamers, Urges Filmmakers to Make Movies for Theaters // Variety, 17 Feb. 2019 // URL: <https://www.yahoo.com/entertainment/steven-spielberg-takes-veiled-shot-184916771.html/> (дата обращения: 12.12.2022).
8. McClintock, Pamela. Top Filmmakers Warn Congress that Movie Theaters Face Extinction // The Hollywood Reporter, Sep. 30, 2020 // UPL: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/top-filmmakers-warn-congress-that-movie-theaters-face-extinction-4069562/> (дата обращения: 14.12.2022).
9. Netflix. Red Carpet of Hollywood. Feb. 18, 2019 // URL: <https://www.redcarpetofhollywood.org/news/tag/Netflix> (дата обращения: 14.12.2022).
10. Jenkins, Henry. Nine Propositions Towards a Cultural Theory of YouTube. May 27, 2007 // URL: [http://henryjenkins.org/blog/2007/05/9\\_propositions\\_towards\\_a\\_cultu.html/](http://henryjenkins.org/blog/2007/05/9_propositions_towards_a_cultu.html/) (дата обращения: 15.12.2022).

11. *Ransome, Noel.* Steven Spielberg's Hypocritical Crusade Against Netflix//VICE, March 8, 2019// URL:<https://www.vice.com/en/article/43zpvd/steven-spielbergs-hypocritical-crusade-against-netflix/> (дата обращения: 07.11.2022).
12. *Sharf, Zack.* Steven Spielberg: The Greatest Contribution a Director Can Make Is the Theatrical Experience//IndieWire, Feb. 2019// URL: <https://www.indiewire.com/2019/02/steven-spielberg-theaters-over-streaming-netflix-1202045064/> (дата обращения: 07.11.2022).

## REFERENCES

1. *Bakulev G.P.* (2020) Transmediyny storitelling: primeta tsyfrovoy mediasredy [ Transmedia Storytelling: A Sign of the Digital Media Environment ] // Vestnik VGIK, 2020, vol. 12, № 1, P. 130–140. (in Russ.).
2. *Ken Densidzher, Ken, Rash, Dzheff* (2012) Narrativ i antinarrativ. Dva Stivena: Spilberg i Soderberg [Narrative and Anti-Narrative. Two Stevens: Spielberg and Soderbergh] (perevod s angl. N. Tsyrukun)//Iskusstvo kino, 2012, № 11. Pp.102–122. (in Russ.).
3. Kinopoisk. //URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/538225/reviews/> (accessed: 11.12.2022).
4. *Samutina N.V.* (2010;1991) Rannee kino kak teoria nastoyashchego [Early cinema as a theory of the present] //Kinovedcheskiezapiski, 2010, № 94/95. P. 5–34.7. (in Russ.).
5. *Urazova S.L.* (2010) O gumanitarnykh praktikakh sovremennykh ekrannykh tehnologiy [On the Humanitarian Practices of Modern Screen Technologies] // Vestnik VGIK, 2010, № 8. Pp. 74–83. (in Russ.).
6. *Tsivian Yu. G.* (1991) Istoricheskaya retsepsia kino. Kinematograf v Rossii 1896–1930 [ Historical Reception of Cinema. Cinematography in Russia 1896–1930] — Riga: Zinatne, 1991. 395 p. (in Russ.).
7. *Malkin, Marc.* Steven Spielberg (2019) Takes Veiled Shot at Streamers, Urges Filmmakers to Make Movies for Theaters//Variety, 17 Feb. 2019. URL: <https://www.yahoo.com/entertainment/steven-spielberg-takes-veiled-shot-184916771.html/> (accessed: 12.12.2022).
8. *McClintock, Pamela.* (2020) Top Filmmakers Warn Congress that Movie Theaters Face Extinction//The Hollywood Reporter Sep. 30, 2020// URL.: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/top-filmmakers-warn-congress-that-movie-theaters-face-extinction-4069562/> (accessed 14.12. 2022).
9. Netflix (2019) Red Carpet of Hollywood. Feb. 18, 2019. UPL: <https://www.redcarpetofhollywood.org/news/tag/Netflix> (accessed 14.12.2022).
10. *Jenkins, Henry.* (2007) Nine Propositions Towards a Cultural Theory of YouTube. May 27, 2007 // URL: [http://henryjenkins.org/blog/2007/05/9\\_propositions\\_towards\\_a\\_cultu.html](http://henryjenkins.org/blog/2007/05/9_propositions_towards_a_cultu.html) (accessed: 15.12. 2022).
11. *Ransome, Noel.* (2019) Steven Spielberg's Hypocritical Crusade Against Netflix. — VICE, March 8, 2019.// URL: <https://www.vice.com/en/article/43zpvd/steven-spielbergs-hypocritical-crusade-against-netflix/> (accessed 07.11.2022).
12. *Sharf, Zack.* (2019) Steven Spielberg: The Greatest Contribution a Director Can Make Is the Theatrical Experience. — Indie Wire, Feb. 2019// URL: <https://www.indiewire.com/2019/02/steven-spielberg-theaters-over-streaming-netflix-1202045064/> (accessed 07.11.2022).

# Cinema Perception and Platform Distribution: Problem as a Perspective

***Nina A. Tsyrukun***

*Doctor in Arts, Principal Researcher, Department of cinema and contemporary art, Russian State University for the Humanities (RSUH)*

UDC 791.4.6

**ABSTRACT:** Rapid and worldwide extension of streaming video distribution raises relevant questions concerning the state of cinema as art and social institution. The author concentrates on the problems connected to the spectator's preference for platform service at the expense of theatrical one, mostly related to the perception of cinema as a work of art, and tries to determine if a certain essential component of the reception is lost as a result of autonomous viewing.

Cinema historians saw the advantages of theatrical viewing in the coupling of the technological potential of cinema with the situation of a public venue — spectators' integration into a group, identifying themselves with a film as discourse and simultaneously with the elements of narration, connecting the illusory screen space and the real space of the cinema hall.

In other words, in creating an inter-subjective base for getting new experience and its subsequent mutual exchange. However, under contemporary technological conditions a new process of mass interactive communication (self-communication according to Manuel Castells), connected with the culture and technology of network society, comes into play.

Independent selection of films for individual viewing and public response to them in social networks exemplify this sort of communication, which is analyzed by the author taking as an example a certain discussion on the Russian streaming platform "Kinopoisk". Turning to some milestones of cinema history in connection with the collective and individual viewing, the author comes to the conclusion that platform distribution is logically integrated into the cinematic process.

Accordingly in the contemporary context of network culture stand-alone viewing as a variant of self-communication doesn't restrain, but stimulates the spectator's agency, his urge to search for and generate meaning in the streamed content as well as prolongs the product's life and advances its updating.

**KEY WORDS:** streaming, platform distribution, network culture, immersion, self-communication

# ПЕРФОРМАНС ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ



*Фото А. Нешина*

# Модернизация фольклорных канонов в отечественных киносказках XXI века

**П.Ю. Зернова**

ORCID: 0009-0006-9943-1063

EDN: <https://elibrary.ru/gsgxvo>



*В статье рассматриваются приемы обновления канонов сказочного мира, заложенных мультфильмом «Шрэк», и их применение в популярных отечественных анимационных франшизах<sup>1</sup>. Также исследуется преемственность этих схем в игровом кино. В статье обосновываются признаки и степень значимости влияния этого анимационного фильма на жанровые характеристики современных российских киносказок как в анимации, так и в игровом кино.*

АННОТАЦИЯ УДК 778.5.04.072.8.01-252+778.51(США)

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

сказка,  
анимация,  
жанр,  
обновление  
канонов,  
франшиза,  
героическое,  
ирония,  
шаблоны,  
монструозность

**В**связи с реформированием советской киноиндустрии и ее переводом на рельсы рыночной экономики жанр отечественной киносказки столкнулся с проблемой отсутствия как новых мифологем и архетипов, которыми он мог бы заинтересовать современную аудиторию зрителей, так и с дефицитом обновленных моделей форм сказки, способных соответствовать запросам публики. Учитывая определенную наивность и во многом пафосную идеологичность образов кинопроизведений для советских зрителей, особенно младшего возраста, киносказка старого формата оказалась нерелевантной в рамках культуры XXI века. Жанр требовал значительных изменений в структуре аудиовизуального произведения, обновления устаревших, неработающих канонов в анимации и игровом кино.

В начале «нулевых» годов, когда сложились благоприятные условия для оживления жанра киносказки как с технической точки зрения, так и с идейной, режиссеры обратились к образцам успешных схем построения сказки в голливудском кино. Как известно, традиция заимствования у Голливуда была характерна и для советского сказочного кино на ранних этапах его становления в 1930-е годы. К примеру, режиссер А. Птушко многое брал на вооружение из технологии анимации У. Диснея, будучи поклонником его творчества, использовал также методологию постановки визуальных эффектов создателей фильма

<sup>1</sup> Франшиза — линейка продукции кинофильмов, компьютерных игр, литературных произведений и других произведений в медиа, связанная едиными элементами (персонажи, сюжет, мир, в котором происходят действия). Права на производство франшизы защищены авторским правом. — *Прим. авт.*

«Кинг Конг» М. Купера и Э. Шодсака (1933). Аккумулируя опыт зарубежных коллег со своими конструкторскими решениями в рамках отечественных технологий кинопроизводства, А. Птушко применял эти знания при создании собственных волшебных трюков, комбинированных съемок в игровых и анимационных лентах. Во многом именно вклад «преданного поклонника зрелищного кино» и «истового западника»<sup>2</sup> А. Птушко способствовал формированию портрета советской киносказки. И российские режиссеры XXI века решили также обратиться к опыту зарубежных коллег, попытавшись приспособить успешно работающие шаблоны американских сказочных фильмов для возрождения и обновления собственного жанра. Помимо таких фэнтезийных фильмов, как «Властелин колец» (2001, режиссер П. Джексон) и «Гарри Поттер» (2001, режиссер К. Коламбус), внимание отечественных кинематографистов привлек мультфильм «Шрэк» (2001, режиссеры Э. Адамсон, В. Дженсон).

Неудивительно обращение российских кинематографистов именно к опыту мультфильма «Шрэк» (2001, режиссеры Э. Адамсон, В. Дженсон) в рамках осмысления новой сказки XXI века. История об огре<sup>3</sup>, принцессе и назойливом ослике оказала огромное влияние на мировой кинематограф. Мультфильм, проникнутый духом постмодернизма и использующий в качестве основных приемов иронию и деконструкцию с целью разрушения и перестройки устаревшей структуры сказки, перевернул понимание мейнстримной анимации, классический образ которой создала некогда студия «Disney». «Быстро став символом усталости XXI века»<sup>4</sup>, мультфильм ознаменовал собой начало процесса трансформации современного кинематографа, использующего схемы сказки.

Наследие этого мультфильма прослеживается в российском кино до сих пор. Например, в недавно вышедшем мультфильме «Кощей. Похититель невест» (2022, режиссер Р. Артемьев), где полноценно эксплуатируется сюжет первой части «Шрэка», что доказывает покadroвое повторение ряда мизансцен, например, душевные разговоры на скале под Луной, сцена битвы с разбойниками в лесу и т.д. К заимствованию следует отнести и воссоздание схожей системы репрезентации персонажей и модели их взаимодействия на основе героев русского фольклора, где концепт Кощея перекликается с версией Шрэка, образ Варвары коррелирует с принцессой Фионой, функции Колобка соотносятся с действиями Осла, а царь Горох напоминает лорда Фаркуада. И даже финал с обретением Кошеем иной, героической роли в определенном контексте тождественен идеям американского мультфильма.

<sup>2</sup> Спутницкая Н.Ю. Птушко. Роу: мастер-класс российского кинофантази: монография / Н.Ю. Спутницкая. Берлин; Москва: Директ-Медиа, 2018. С. 11.

<sup>3</sup> Огр — это мифическое существо, чудовищный, безобразный великан-людоед. — *Прим. авт.*

<sup>4</sup> Кемп. Э. A Cultural Evolution of «Shrek», from Blockbuster Hit to Historic Meme / Vice. 2021 // URL.: <https://www.vice.com/en/article/qj8peb/a-cultural-evolution-of-shrek-from-blockbuster-hit-to-historic-meme> (дата обращения: 07.01.2023).

Тот факт, что в российский прокат выходили и продолжают выходить сказочные мультфильмы и фильмы, в которых легко считается влияние «Шрэка», заставляет вновь исследовать успешные схемы данного мультфильма, его значение при создании современного жанрового облика российского сказочного мира. Но более продуктивно отследить не только влияние западного воздействия анимации на драматургическую составляющую современной отечественной мультипликации, нередко заключающегося в практически буквальном повторении или цитировании отдельных элементов сюжета мультфильма, как в «Кощее. Похитителе невест». Значимым становится анализ заимствований созданных в «Шрэке» новых шаблонов в образной, героической и юмористической структуре сказки XXI века, их интеграция в материалах отечественных проектов, ориентированных на сюжетное обновление российской сказки, основанной на русском фольклоре. К наиболее показательным в этом плане необходимо отнести современные отечественные анимационные сказки от студии «Мельница»: «Алеша Попович и Тугарин Змей» (2004, режиссер К. Бронзит) — первый мультфильм, взявший рабочие схемы «Шрэка», и «Иван-царевич и Серый волк» (2011, режиссер В. Торопчин), обратившийся к тем же схемам спустя десятилетие после выхода знаменитого американского мультфильма. Эти кинопроизведения, как и «Шрек», занимают важное место в истории современного отечественного кино, стали частью процесса формирования российской мейнстримной сказочной вселенной не только в контексте анимации, но и игрового кино.

### Образ рассказчика

Мультфильм «Шрек» установил новые правила работы со сказочным материалом, в основу которых легла ирония. Однако юмор в фольклоре, как и его воплощение в кино, не является нововведением. Советский филолог, фольклорист В.Я. Пропп отмечал, что юмор и насмешка присущи сказке как фольклорному жанру, что «делает ее прекрасным средством сатиры»<sup>5</sup>. Юмор составляет важную часть основы сказки-вымысла, однако процент присутствия юмористического контекста внутри произведения «определяется исторической действительностью»<sup>6</sup>. Американский мультфильм повысил градус остроты юмора и его количество, чем вдохновил кинематографистов внедрять подобные приемы в собственные сказочные проекты.

Российская писательница и литературный критик Е. Щетина, в частности, отмечает: «Юмор в “Шрэке” можно разделить

<sup>5</sup> Пропп В.Я. Русский героический эпос. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 361.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Щетинина Е.  
 Как появился Шрек:  
 20 лет фильму про  
 зеленого огра /  
 Мир фантастики.  
 2021 // URL.: [https://  
 www.mirf.ru/kino/  
 kak-poyavilsya-shrek/](https://www.mirf.ru/kino/kak-poyavilsya-shrek/)  
 (дата обращения:  
 07.01.2023).

на два типа: деконструкция сказок и высмеивание современной массовой культуры»<sup>7</sup>. Второй тип связан с высмеиванием, к примеру, индустрии развлечений «Диснейленд», представленной в мультфильме декорациями бездушно чистого, пустого королевства Фаркуада — Дюлок. Примером первого типа может послужить пролог мультфильма, где пока неизвестный герой смывает в туалете со словами — «Ага, поверил! Ну и бредятина!» — страницы из книги сказок, чья обложка напоминает диснеевскую «Белоснежку» (1937). Фактически это действие ориентирует зрителя на недостаточно серьезное отношение сюжетного построения мультфильма к классическим шаблонам сказки. В той же сцене происходит и первая манипуляция по отношению к ожиданиям зрителя, ведь герой, который читал книгу, оказывается непривычным фольклорным типажом рассказчика — зеленым огром. Закономерно и завершение мультипликации «Шрэка» с демонстрацией той же книги, но уже с символикой мультфильма на обложке и, соответственно, с историей, переписанной современными героями. Этим кадром создатели анимации демонстративно заменяют обновленной сказкой некогда успешную и важную, но устаревшую в наши дни «Белоснежку», вписывая своего героя и правила его мира в современную культуру.

Российский мультфильм «Алеша Попович и Тугарин Змей» не отстает от «Шрэка», создавая свою версию иронического снижения пафосного восприятия сказочного персонажа. Мультфильм начинается с демонстрации летописи с патетическим воспеванием подвигов богатырей. Однако к концу сцены свиток оказывается испорченным и скомканным, так как сомнения автора в правильности написания последнего слова «не шелохнется» привели к кляксам, что вывело автора из себя. Завершается мультфильм схожим со «Шрэком» обманом ожиданий автора в отношении демонстрации летописи, который предстает в виде осла Моисея, справившегося в конце концов с правилами древнерусского языка. Такая закольцованная композиция явно спроецирована на намеренное снижение патетики фольклорной фигуры рассказчика, ее перемещение в современный иронический контекст. Погружая героев в мизансцену изначально корректируемого иронией текста, авторы анимации фактически сразу заявляют о деконструкции классических героических шаблонов, как это происходит и в «Шрэке». Но если мизансцена в мультфильме «Шрек» создавала иронический контекст в отношении сказки «Белоснежка», то ирония в отечественном мультфильме была адресована к шаблонам, использованным рассказчиками киносказок советского

<sup>8</sup> Зуева Анастасия Платоновна (1894–1986) — русская и советская актриса театра и кино, известная в том числе ролями сказительницы в советских фильмах-сказках режиссера А.А. Роу. —  
Прим. авт.

периода. Как известно, немало советских киносказок начиналось с показа сказительницы А.П. Зуевой<sup>8</sup>, обращающейся с патетикой к зрителям на фоне, например, окна с расписными ставнями, или с представления старцев у костра («Каменный цветок», 1946, режиссер А. Птушко). К подобному приему следует отнести и показ книг сказок с иллюстрацией цитат из литературного источника («Руслан и Людмила», 1972, режиссер А. Птушко). А известный фильм «Сказка о потерянном времени» (1964, режиссер А. Птушко) начинался и вовсе с необычного рассказчика — пса главного героя, хотя использование подобного приема отнюдь не подразумевало обман ожиданий зрителей, не ориентировало их на ироническое восприятие сказочного сюжета. Таким образом, современная анимация корректирует архаическо-поэтическое начало сказки, превращая прежнюю патетику в повод для иронии.

Другой проект студии «Мельница» — мультфильм «Иван-царевич и Серый волк» — усилил представленность высмеивания и репрезентацию шаблона «рассказчика в сказках». Начинается он с обращения неизвестного рассказчика к зрителям, который не без доли иронии в интонации объясняет устройство Тридевятого и Тридесятого царств. Данное обращение — видеоформатное, что подчеркивается характерными значками — «гес», заряд батареи, линии, обозначающие край кадра. С помощью этого приема «съемки на камеру» создатели не только сближают сказку с современной символикой, но и разрушают четвертую стену сказочного мира, ведь героини осознают, что их снимают, а некоторые из них, вроде кота ученого, пирующих крестьян или щенка, стремятся приукрасить себя при попадании в кинообъектив. Кроме того, зритель узнает, что рассказчиком оказывается волк, обращающийся в конце пролога к зрителям прямо в «объектив». Таким образом, мультфильм, следуя за «Шрэком», иронизирует над шаблонами классических советских киносказок. Если патетика, стиль обращения советских сказителей ко всем и каждому зрителю в отдельности сегодня только увеличивают расстояние между зрителем и экраном, то новый прием сокращает его за счет осовременивания стиля речи и формата обращения. С персонажами, подобными волку, продолжившими и после пролога комментировать сюжет, новое поколение детей и взрослых входит в цифровую сказочную эпоху. Это заметно по используемым в мире сказки анахронизмам<sup>9</sup> — по типу зеркала-телефона или клубка-навигатора, а также по реальным техническим приборам, например, фотоаппарату в руках ребенка в экскурсионной группе.

<sup>9</sup> Анахронизм — перенесение явления из позднего времени в раннее. —  
Прим. авт.

Позднее прием высмеивания шаблонов рассказчика переходит в игровые сказочные проекты, которые при отработке анимационных схем из «Шрэка» переняли многие элементы для киносказок, дорабатывая и расширяя современную российскую сказочную вселенную. Яркий тому пример — «Книга мастеров» (2009, режиссер В. Соколовский). В фильме внешние атрибуты фигуры сказительницы сохраняют свою привычную форму (старушка в окошке с расписными ставнями), но в финале старушка также включается в модель снижения пафосного восприятия своего персонажа, обращаясь напрямую к зрителям и обижаясь на молодежь, которая уходит из кино раньше времени. Тем самым она нарушает логику привычного поведения рассказчика в сказках и становится частью процесса деконструкции образа. Есть здесь и книга сказок от киностудии «Disney», стилизованная внутри под что-то среднее между лубочными картинками и комиксами, но содержательно пропитанная иронией сказка. Эти детали доказывают существование преемственности приёма иронии над шаблоном рассказчика, первоначально заимствованного из американского мультфильма.

Общность схем сцен, открывающих и закрывающих сказочные проекты, демонстрирует желание авторов иронизировать над устоявшимися шаблонами национальных культур, будь то американская сказочная анимация «Disney» или советские киносказки. Конкретно постсоветское анимационное кино, по словам российского фольклориста С.Б. Адоньева, потому и было оценено современным зрителем, ведь оно «с иронией отнеслось к советским национально-культурным стереотипам»<sup>10</sup>. Точнее, упаковало отечественную анимацию в форму американских приемов обновления канонов современных сказок. Отечественные современные мультфильмы, нашедшие вдохновение в приеме снижения и разрушения иронии пафоса американского «Шрэка», адаптировали его на свой лад, сопроводив собственными культурными контекстами.

<sup>10</sup> Адоньева С.Б. Богатыри не мы / Сеанс. 2011 // URL: <https://seance.ru/articles/bogatyr/> (дата обращения: 09.01.2023).

## Герои и героическое как норма восприятия

В предлагаемых американской и отечественной франшизах осмеянию подвергаются и разные виды героизма, являющиеся важной составляющей фольклора. По определению немецкого философа Г. Гегеля: «Героическое — эстетическая категория, определяющая созвучие внутреннего мира героев и их внешней среды, объединяющее обе эти стороны в единое целое»<sup>11</sup>. В «Шрэке» высмеивание героического образа связано с лордом Фаркуадам. Самовлюбленный герой с явным комплексом

<sup>11</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. М., 1968–1973. Т. 1. \*Цит. по: Рогова Е.Н. Героическое. Новый филологический вестник № 2 (17) — М.: РГГУ. 2011. С. 92.

Наполеона (что подмечает Шрэк), пытаясь скрыть физические и личностные недостатки, придает себе внешние атрибуты героического образа. К примеру, с помощью хитроумных приспособлений, увеличивающих его рост. Правда, при совершении подвигов грязную работу он заставляет выполнять других — рыцарей или того же Шрэка. В сюжете его антиподом является Шрэк, не пытающийся внешне соответствовать образу героя, ведь он по природе огр, представитель монструозной культуры, мечтающий о спокойной жизни на болоте. Однако внутренний мир Шрэка вполне соответствует героическому началу, именно он здесь совершает рыцарские подвиги и побеждает зло. Шрэк не является героем изначально, но становится им и доказывает свое законное право на счастье и любовь. Таким образом, одна из идей, транслируемых мультфильмом «Шрэк», заключается в том, что истинный герой не тот, кто соответствует внешнему идеалу героя, но тот, кто проявляет героизм согласно своей натуре, кто совершает поступки.

Мультфильм «Алеша Попович и Тугарин Змей» также иронизирует над классическими канонами героического образа в фольклорных историях. Жизнерадостный и веселый Алеша Попович, движимый желанием подвигов и применения «силушки богатырской», смело идет по указанию камня на распутье искать свою смерть. Однако его подвиги заканчиваются несуразностями: попытка спрятать золото от татар оборачивается разрушением деревни, поход в пещеру — панической атакой его спутников, а главное сражение с Тугариным превращается в фарс, в котором богатырь принимает опосредованное участие. Подобные характеристики предлагают иную трактовку образа богатыря, изменившегося со времен героизирующих их советских киносказок по типу «Ильи Муромца» (1956, режиссер А. Птушко). Теперь образ богатыря представляет карикатуру на созданные в советские времена «стереотипы, связанные с пониманием национального характера»<sup>12</sup>. Алеша — это уже не монументальная фигура, он становится забавной частью сказки про Репку, где важную роль исполняет мышка. Сам мультфильм наталкивает на эту параллель в эпизодах со сбрасыванием камня со скалы, что удается совершить только благодаря маленькому жуку. Да и победить Тугарина помогают Алеше его спутники-помощники: Тихон, бабка и осел Моисей.

Другие героические образы также подвергаются высмеиванию и переосмыслению. Например, богатырь Святогор. За внешне гиперболизированным жилищем и гигантской фигурой легендарного богатыря, когда-то открывавшего фильм

<sup>12</sup> Адоньева С.Б. Богатыри не мы / Сеанс. 2011 // URL: <https://seance.ru/articles/bogatyyi/> (дата обращения: 09.01.2023).

«Илья Муромец», обнаруживается маленький дряхлый старик, страдающий потерей памяти, периодически засыпающий во время разговора. Да и Меч-Кладенец, важный атрибут фольклора, оказывается с дефектом. В кульминационный момент вручения меча представителю нового поколения русских богатырей Алеше — от рукоятки оружия отваливается пробка. Это снижает пафос момента, создает ироничное отношение к классическим шаблонам фольклорного мира, его атрибутике. Функцию высмеивания выполняет и конь Юлий. Он открыто заявляет о существовании сюжетных шаблонов, когда объявляет о ролевом участии остальных участников повествования: «Алеша — богатырь, он главный герой и погибнуть не может, я — его богатырский конь, Любава — невеста героя, они должны пожениться и все такое...». Таким образом, в мультфильме происходит, как считает доктор филологических наук Т.Н. Бреева, процесс «дегероизации национальных образов»<sup>13</sup>, что приводит к снижению понятия «героическое» и его деконструкции.

<sup>13</sup> Бреева Т. Стратегии репрезентации и специфика функционирования богатырской сюжетки в русской культуре рубежа XX–XXI вв. Детские чтения Том 4 № 2. Издательство "Кабинетный ученый", 2013. С. 88.

Во вселенной франшизы «Иван Царевич и Серый волк» персонажи и сами потешаются над шаблонами собственного фольклорного мира. В пространстве новой сказки они примерили на себя новые, современные профессии: кот ученый из пушкинского Лукоморья стал экскурсоводом, продавцом сувениров; сказочный серый волк — государственным служащим, «доверенной мордой царя»; Василиса окончила Оксфорд и Сорбонну, подтвердив звание «Премудрой»; Иван мечтает стать пожарным с брендспойтом. Для пришедших к стабильности героев почти любое сказочное действие оказывается поводом для иронии и выполняется с нарушением старых канонов. Герои будто сами осознают, что живут в мире постмодернистской сказки, поэтому и сказочные шаблоны для них — способ развеять скуку. Даже финальный сюжет спасения возлюбленной нарушает каноны в результате иронического снижения содержательности сюжета. Когда Василиса выносит на руках Ивана из горящего дворца, только после восклицания одним из немногих хранителей памяти о старых сказках, кота ученого, — «Не так!» — восстанавливается позабытый ролевой порядок в подвиге, и герои меняются местами.

Схожие мотивы высмеивания героического, но в более условненной форме, перешли и в игровые сказочные вселенные. Например, в «Книге мастеров» над функциями сказочных героев также иронизируют. Баба-Яга, давно не участвовавшая в сказочных сюжетах, скороговоркой пытается вспомнить, какой

сюжет связывает ее с Иваном, как она должна с ним поступить; самого Ивана тоже постоянно спрашивают, какой именно он, Иван, — дурак или царевич; а в качестве иронии над канонами в повествование вводится тридцать четвертый богатырь, которого за нарушение рифмы выдворяют со службы у Дядьки морского. В фильме «Последний богатырь» (2017, режиссер Д. Дьяченко) спрятанный в реальном мире Иван, сын Ильи Муромца, побеждает в сражениях не с помощью силушки богатырской, но благодаря забавным хитростям, придающим ситуации иронический контекст. Например, когда Иван «крадет» душу стражника с помощью вспышки на телефоне или побеждает тролля с помощью песни Стаса Михайлова. Такое поведение обосновано образом персонажа, поскольку происхождение героя обязывает его быть богатырем, но имя Иван в сказочном мире соотносится с героями, использующими в качестве оружия хитрость и смекалку. К тому же Иван попадает в сказку из современного мира, что легализует его право иронизировать над персонажами и их поступками. Так каноничный пафос сцен сражений богатырей с врагами, где привычно применение силы и вступление в прямую конфронтацию, подвергается иронии, и сказка приобретает современное звучание.

Созданным героям новых сказок пришлось адаптироваться к обновленной, пропитанной иронией постмодернистской среде, где нельзя оставаться в рамках старых канонов, воспринимать их всерьез. Отсюда возникает еще одна важная тема исследования влияния «Шрэка»: переосмысление ряда ключевых аксиологических понятий как отражение общих тенденций современного кино для массового зрителя.

### Сказки в контексте медиакультуры

Помимо очевидной метафоры переполненности современного медиапространства, выраженной в «шрэковом болоте», заполненном сказочными беженцами, влияние современной культуры в «Шрэке» прослеживается в тенденции к переосмыслению монструозных персонажей. Огр Шрэк как герой, в классической парадигме сказочных сюжетов принадлежащий к злодеям, получает в рамках нового сюжета возможность реабилитации. Теперь Шрэк — представитель монструозной культуры, он побеждает лорда Фаркуада и прекрасного принца, а не наоборот. Тем самым мультфильм обозначает произошедшую смену ролей в шаблоне сюжета «герой побеждает монстров». Подобная трансформация классической оппозиции *зло-добро*, по словам советского и российского культуролога Е.Н. Шапинской,

<sup>14</sup> Другой — существо, не вписывающееся в рамки нормы, эстетических и этических представлений, выработанных в культуре и социуме. — *Прим. авт.*

<sup>15</sup> Шапинская Е.Н. Монстр как культурный герой: репрезентация монструозности в массовой культуре // Культура культуры, 2019. // URL.: [https://cyberleninka.ru/article/n/monstr-kak-kulturnyy-geroy-reprezentatsii-monstruoznosti-v-massovoy-kulture-okonchanie](https://cyberleninka.ru/article/n/monstr-kak-kulturnyy-geroy-reprezentatsii-monstruoznosti-v-massovoy-kulture) (дата обращения: 18.03.2023).

<sup>16</sup> Примерами отражения данной тенденции в сказочном кино могут служить игровые проекты студии «Disney»: «Малефисента» (2014, режиссер Р. Стромберг) о предыстории ведьмы из сказки «Спящая красавица» и «Золушка» (2015, режиссер К. Брана), где происходит обоснование поступков Злой Мачехи. — *Прим. авт.*

говорит как об «изменении отношения к Другому»<sup>14</sup> в популярной культуре, так и в модификации самого образа Другого, который становится амбивалентным, сочетающим черты монструозности (которая уже не отталкивает) и героизма, присущего борцу с этой монструозностью»<sup>15</sup>. Это в полной мере нашло отражение в мультфильме «Шрэк», заявившем о праве монстра быть героем, побеждающим зло. К тому же таким героем, который в своей харизматичной грубости и эстетике болотистой среды кажется более привлекательным на фоне напускного внешнего пафоса своих антагонистов — некогда образцовых героев сказок, а ныне злодеев. В новой реальности именно Шрэк занимает позицию героя, защищающего добро, что стало отражением особого интереса XXI века к историям великих сказочных злодеев<sup>16</sup>.

В отечественном кино эта тенденция наиболее ярко выражена в отношении образов Кощей и Змея Горыныча, которые были значительно переосмыслены создателями современных сказок. Например, в «Иване-царевиче и Сером волке» Змей Горыныч покидает ось зла (Кощей — Баба Яга — Змей Горыныч) и помогает герою Ивану; в мультфильме «Добрыня Никитич и Змей Горыныч» (2006, режиссер И.Максимов) он становится другом богатыря. В «Последнем богатыре» некогда классический злодей Кощей принимает на себя роль героя и побеждает ставшего в современной сказке злодеем богатыря Добрыню, совершая самопожертвование. Другой Кощей из отечественного мультфильма «Кощей. Похититель невест» тоже обретает роль героя, побеждающего монстров, тем самым подтверждая свое право быть положительным персонажем сказки. Все эти изменения полярности образов героев, их реабилитация в сюжетах современных отечественных сказок соответствуют «общему состоянию современной культуры», в которой происходит переосмысление понятий о добре и зле. Таким образом, отечественные сказочные проекты, ухватившись за пример успешных схем «Шрэка», транслируют общие для медиапространства тенденции, используя в качестве основы героев из собственного фольклора. Несмотря на то, что отечественные проекты не отличаются грубостью визуального ряда и не утврждают триумф внешней монструозности, поскольку визуально отечественные сказки приближены к мультфильмам студии «Disney» с их тягой к романтической сказочной красоте, отечественные проекты сделаны, тем не менее, по законам формата «Шрэка», ставшего проектом, заложившим основные каноны новой сказки XXI века.

## Заключение

Исследованные приемы сближают киносказку с современностью, придавая новую форму и новое звучание архетипам. Мир анимационных и игровых сказок, наполненный цитатами, культурными контекстами и иронией, ставшей ведущим приемом высмеивания фольклорных шаблонов, становится отражением не только процесса формирования глобального информационного пространства, где сказкам приходится играть по новым правилам. Новые сказки утверждают изменившееся отношение современников к оппозиции зло-добро, где герои и монстры меняются местами. Изменившиеся в начале XXI века шаблоны сказочного мира, высмеивание старых и утверждение новых фольклорных схем как ничто иное иллюстрируют изменения в мировой культуре, где ныне ведется поиск новых форм выразительности при передаче архетипов.

Мультфильм «Шрэк» стал первым в череде мейнстримных мультфильмов и игрового кино, осмелившегося настолько откровенно, а порой и злобно, насмеяться над сказочной культурой прошлого, попытавшегося создать новые концепты сказочного мира, отвечающие запросам современности. Отечественные анимационные сказки подхватили данную модель, движущуюся в сторону ироничной репрезентации привычных шаблонов сказок, переосмысления оппозиций, а также показа характеров героев. Это, несомненно, повлияло на выстраивание формы современного сказочного мира уже в игровых киносказках по типу «Книги мастеров» и «Последний богатырь».

---

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Адоньева С.Б.* «Богатыри не мы» / Сеанс. 2011 // URL.: <https://seance.ru/articles/bogatyri/> (дата обращения: 09.01.2023)
2. *Бреева Т.* Стратегии репрезентации и специфика функционирования богатырской сюжетики в русской культуре рубежа XX–XXI вв. // Детские чтения, Том 4, № 2. — Изд-во «Кабинетный ученый», 2013. С. 83–105.
3. *Протт В.Я.* Русский героический эпос. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. — 832 с.
4. *Спутницкая Н.Ю.* Птушко. Роу: мастер-класс российского кинофэнтези: монография / Н.Ю. Спутницкая. — Берлин; Москва: Директ-Медиа, 2018. 367 с.
5. *Шапинская Е.Н.* Монстр как культурный герой: репрезентация монструозности в массовой культуре // Культура культуры, 2019 // URL.: <https://cyberleninka.ru/article/n/monstr-kak-kulturnyy-geroy-reprezentatsii-monstruoznosti-v-massovoy-kulture-okonchanie> (дата обращения: 18.03.2023).

6. Щетинина Е. Как появился Шрек: 20 лет фильму про зеленого огра // Мир фантастики. 2021 // URL.: <https://www.mirf.ru/kino/kak-poyavilsya-shrek/> (дата обращения: 07.01.2023).
7. Kemp E. A Cultural Evolution of «Shrek», from Blockbuster Hit to Historic Meme / Vice. 2021 // URL.: <https://www.vice.com/en/article/qj8peb/a-cultural-evolution-of-shrek-from-blockbuster-hit-to-historic-meme> (дата обращения: 07.01.2023).

## REFERENCES

1. Adon'eva S.B. (2011) «Bogatyri ne my» [The heroes are not us] // Seans. 2011 // URL.: <https://seance.ru/articles/bogatyri/> (data obrashcheniya: 09.01.2023) (In Russ.).
2. Breeva T. (2013) Strategii reprezentacii i specifika funkcionirovaniya bogatyrskoj syuzhetiki v russkoj kul'ture rubezha XX–XXI vv [Strategies of representation and specifics pf the functioning of the heroic plotting in Russian culture at the turn of the XX–XXI] // Detskie chteniya, Vol 4, № 2. Izdatel'stvo «Kabinetnyj uchenyj», 2013. Pp. 83–105. (In Russ.).
3. Propp V.Ya. (2021) Russkij geroicheskiy epos [Russian heroic epic]. — Saint Petersburg : Azbuka, Azbuka-Attikus, 2021. — 832 p. (In Russ.).
4. Sputnickaya N.YU. (2018) Ptushko. Rou: master-klass rossijskogo kinofentezi: monografiya [Ptushko. Rou: master-class of Russian fantasy film] / N.YU. Sputnickaya. — Berlin; Moskva: Direkt-Media, 2018. 367 p. (In Russ.).
5. Shapinskaya E.N. (2019) Monstr kak kul'turnyj geroy: reprezentaciya monstroznosti v massovoj kul'ture [Monster as cultural hero: representation of monstrosity in popular culture] // Kul'tura kul'tury, 2019 // URL.: <https://cyberleninka.ru/article/n/monstr-kak-kulturnyy-geroy-reprezentatsii-monstroznosti-v-massovoy-kulture-okonchanie> (data obrashcheniya: 19.03.2023). (In Russ.).
6. Shchetinina E. (2021) Kak poyavilsya Shrek: 20 let fil'mu pro zelenogo ogra [How Shrek appeared: 20 years of the green ogre movie] // Mir fantastiki. 2021 // URL.: <https://www.mirf.ru/kino/kak-poyavilsya-shrek/> (data obrashcheniya: 07.01.2023). (In Russ.).
7. Kemp E. (2021) A Cultural Evolution of «Shrek», from Blockbuster Hit to Historic Meme / Vice. 2021 // URL.: <https://www.vice.com/en/article/qj8peb/a-cultural-evolution-of-shrek-from-blockbuster-hit-to-historic-meme> (дата обращения: 07.01.2023).

# Modernization of Folklore Canons in XXI Century National Film Tales

**Polina Y. Zernova**

*Post-graduate student, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK)*

UDC 778.5.04.072:8.01-252+778.5И(USA)

**ABSTRACT:** The Cartoon “Shrek” (2001, directed by E. Adamson and V. Jenson) became the pioneer fairy tale of the XXI century, which defined new canons of the folklore genre in cinema.

Deconstructing the structure of the fairy tale, irony about classical patterns, characters, tropes and plots, quotes from media culture, as well as the changing aesthetics of life have given the fairy tale a new edge in the context of the postmodern era. The success of the new fairy tale patterns has had a significant impact on world cinema. It is especially interesting to trace the influence of “Shrek” in modern Russian screen fairy tales, which still use the formal techniques of the American animation.

The article studies the ways of updating classic fairy tale patterns used in “Shrek”, and their adaptation in modern-day national screen fairy tales.

The first parts of two of the most famous Russian animation franchises were selected as the research material: “Alyosha Popovich and Tugarin the Snake” (2004, dir. K. Bronzit) - the first cartoon that used the techniques of “Shrek”, and “The Tsarevich Ivan and the Gray Wolf” (2011, directed by V. Toropchin) — a project released a decade after the American cartoon, but also employing its formula. In addition to proving its influence on mainstream animation, the article examines the borrowing and translation of these techniques from animation into live-action fairy tales, which have also picked up the trend of the necessary changes in fairy-tale patterns.

The changing world of animated and live-action fairy tales, which has been filled with quotations from different spheres of culture and history, which is using irony as the main method of ridicule and the creation of new folklore patterns, reflects the general process of forming a media space, where fairy tales must also abide by the altered rules.

The main purpose of the article is to prove the influence of “Shrek” on the basic transformation and construction of modern national fairy tales, not only in their animated variety, but also in the form of live-action projects such as “The Book of Masters” and the franchise “The Last Warrior”, which became important milestones in the setting-up of a modern Russian fairy-tale universe.

**KEY WORDS:** fairy tale, animation, genre, updating the canons, franchise, heroic, irony, patterns, media culture



# Музыкальная сфера видеоклипов в мультимедийном пространстве

**Н.И. Утилова**

доктор искусствоведения, профессор

ORCID: 0000-0003-3297-366X

EDN: <https://elibrary.ru/lsvtut>

УДК 7.072

АННОТАЦИЯ

*Цифровая среда стала частью личного пространства человека, где особое место принадлежит музыкальной субкультуре — видеоклипам. В статье рассматривается ряд вопросов: основные характеристики клипов, их воздействие на реципиента, для которого медиасреда стала привычным местом погружения в музыкальное пространство, его платформа общения. Это обусловлено повышенным интересом к влиянию вербальных и невербальных свойств массовой коммуникации.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

индивидуальное  
сознание,  
клиповое  
мышление,  
символизм,  
метафоричность,  
медиасреда

## Медийное пространство не имеет границ.

### К постановке проблемы

В настоящее время медийное пространство представляет собой многоуровневую структуру и может выступать в нескольких ипостасях: как дискурсивное пространство, виртуальное пространство, информационно-знаковое пространство, медиапространство как средство массовой коммуникации<sup>1</sup>. Однако в данном случае оно разбирается в контексте анализа особенностей музыкального медиапространства, то есть как пространство интернет-среды по сравнению с пространством киноэкрана, телевидения, где слушатель/зритель находит по своему вкусу и запросу контент разных жанров, созданных различными техническими средствами, но объединенных единым принципом — созданием художественных образов.

Одним из востребованных жанров в интернет-пространстве являются видеоклипы как отдельная субкультура, форма которых опирается на эстетику кинематографа, видеоигр, условность театрального зрелища и мозаично сочетает фрагменты концертного исполнения одной и той же песни с постановочными сценами. Синтез этих составляющих породил свою условность и свои художественные приемы.

Видеоклипы привлекают яркой формой и зрелищностью разновозрастную массовую виртуальную аудиторию, оказывая влияние не только на художественные вкусы зрителей, но и на формирова-

<sup>1</sup> Ним Е.Г. Медиапространство: основные направления исследований. — М: НИУ ВШЭ, 2013. № 14. С. 31–41.

ние мировоззрения и социокультурное развитие общества в целом. Трех- или пяти минутное погружение в эмоциональное переживание, вызванное клипом, заставляет реципиента на мгновение оказаться в иллюзорном мире «Я-Другой», где клип становится личностным «событием», даже тогда, когда текст в нем лишен смысла, а только звучит «...ля-ля-ля, тра-ля-ля...», и есть лишь возможность достроить/встроить это эмоциональное переживание в свое жизненное пространство в виде симулякра, иллюзии, ассоциации, мечты или некоего импульса, рожденного пережитым.

В музыкальном интернет-пространстве человек может комментировать контент, общаться с теми, кто в Сети, делать ссылки и рассылать контент, добавлять новый вариант интерпретации песни или обсуждать манеру исполнителя. Зритель косвенно пропагандирует концепцию песни или режиссерского решения видеоклипа, влияет на вкусовые приоритеты людей, вступая с ними в виртуальный диалог. Он может, заимствуя текст или минусовую запись музыки, создавать свой вариант видеоклипа, выбирая аудиовизуальные, графические и другие составляющие для воплощения своего замысла, становясь «соавтором» уже готового видеоклипа и добавляя при этом свое концептуальное решение. Современная видеотехника дает возможность создать и свой оригинальный клип и разметить его в Сети. По словам рэпера Баста, «...можно написать песню, выложить ее в интернет — и она взорвет»<sup>2</sup>. По мнению Ю. Лозы, «...сейчас же пишут все, кому не лень. Поэтому услышать хороший текст практически невозможно. Современные кумиры, рэперы не пишут тексты. Они их рифмуют»<sup>3</sup>.

Это высказывания певцов разного поколения, которым подражали и продолжают подражать. Их песни слушают люди разного возраста, считая певцов кумирами, с их высказываемыми кто-то согласен, а кто-то будет оспаривать, приводя примеры любимых музыкантов и их хиты<sup>4</sup>, чьи песни вызывают эмоции разного уровня. Авторские ролики на их песни и ролики зачастую делают фанаты. Они смонтированы из подборки видеоизображений кумира, ассоциативных планов, которые рождаются у автора на эмоциональном уровне восприятия текста песни, музыки или образа ее исполнителя.

Подобные приемы используют многие блогеры, в том числе, поколение 12–15-летних ребят (поколение «Альфа»). Подростки стремятся получить информацию, эстетическое чувственное удовольствие от музыки, стараясь заявить о себе как личности, создавая свой авторский контент, активно взаимодействуют с виртуальной аудиторией, основываясь на мозаичном, клиповом восприятии образа действительности. Например, тинейджеры

<sup>2</sup> «Рэпу наплевать на чье-то мнение»: Баста о современной музыке в России. Эксклюзивное интервью «Газете.RU»//URL.: <https://www.gazeta.ru/culture/2019/02/04/> (дата обращения: 16.02.2023).

<sup>3</sup> Юрий Лоза перечислил проблемы современного шоу-бизнеса//URL.: [https://slovodel.com/22987191-yurii\\_loza\\_perechislil\\_problemy\\_sovremennogo\\_shou\\_biznesa](https://slovodel.com/22987191-yurii_loza_perechislil_problemy_sovremennogo_shou_biznesa) (дата обращения: 12.02.2023).

<sup>4</sup> К примеру, клип «Я — русский», исполнитель SHAMAN — Прим. авт.

часто увлекаются направлением *тин-топ*, которое быстро завоевало мир подростков. Это направление основано на музыке разных стран и эпох, текстах, отражающих острые чувственные переживания, что позволяет молодежи погружаться в мечты, а также на узнавании отдельных музыкальных тем, ранее где-то услышанных, чтобы чувствовать себя тревожно и радостно одновременно. Так родилось увлечение клипами южнокорейских молодежных групп, где сочетаются современные ритмы с музыкальной классикой.

Поколение Z предпочитает снимать свои авторские клипы на телефоны, подражая своим кумирам, профессиональным исполнителям: это *рэп*, *хип-хоп* или другие альтернативные направления, что часто диктует определенное решение второго плана. При создании любительских клипов съемка и монтаж производятся, как правило, при помощи гаджетов, где уже заложен эффект стереотипов монтажных переходов. Легко узнаваемая структура клипа диктует не просто быструю реакцию на восприятие зрелищности видеоряда, а ответную эмоцию на темпоральное построение, композиционное решение (цвет, свет, темпоритм, условность второго плана, портретная съемка исполнителя), на ассоциативность и отстраненность от конкретного содержания, на эффект «кинооткрытки».

В клипах содержание и отраженное время/пространство связаны либо с личностными переживаниями (мелодраматическими, лирическими, пафосными, «стенаниями»), либо с социально-политическими событиями. Эту тематику усиливает второй план: ассоциации цветового и темпо-ритмического рисунков, композиционная деформация пространства или легко узнаваемые символы в одежде, в игре с предметным миром и т.д. Такая атрибутика помогает расширять возможности рекламы контента, исполнителя, композитора, автора текста песни. Используя потенциал медиапространства как системы массовой коммуникации и пробуждая интерес к определенным концептуальным смыслам, заложенным в песне, в ее интерпретации, в обществе происходит их продвижение.

Размещение видеоклипов связано с идеологией интернет-сети или ТВ-канала, с информационно-знаковым пространством, общественным мнением и художественными вкусами пользователей. Являясь субкультурой, видеоклипы отражают характеристики клиповой культуры определенного времени, где уживаются кич, андеграунд, социально значимые произведения. И здесь особую роль играют символические коды, отражение художественного пространства и художественного времени. Как любое экранное произведение, видеоклипы и трейлеры, в основе которых лежат музыкальные фрагменты, обладают эстетическим

образным хронотопом, символизирующим единство пространственных и временных параметров. Однако в клипах они имеют образную структуру, условность короткого метра, что повлияло на их смещение на новую платформу интернет-пространства наравне с музыкальными трейлерами и рекламой, где музыка является одним из главных составляющих выразительных средств.

### Трансформация форм в современной экранной культуре

Трансформация форм в искусстве, как и рождение художественных произведений, всегда совпадает с экономическими потрясениями, политическими и социальными переворотами, происходящими в историческом процессе развития общества. События последних лет XX века, передел мира в XXI веке, приход цифровой эры привели к современному пониманию понятий ««сквозное» время и безграничность пространства» в процессе перехода от клипового мышления к визуальному, что отразилось на экранной культуре. Эти изменения произошли как в пространстве экрана (кинматограф, телевидение, интернет-пространство), так и в виртуальном внеэкранном арт-пространстве, объединившем реальное пространство с виртуальными объектами внутри него, где смешиваются абсурдность и эстетизация, преувеличенная детализация искажения/искривления действительности. Это не столь основательно проявляется в экранном творчестве, в его конструкте «пространство–время», «привязанном» к отражению происходящего как к документу действительности, к новому взаимодействию пространственно-временного континуума «человек–экранный пространство–действие» и еще одному взаимодействию «экран–физическая среда–глаз/тело»<sup>5</sup>. Зрелищность и «игра», «карнавальность» и «шутовство» стали центром внимания зрителей конца XX–XXI веков.

Подобное смешение концептов поясняет доктор искусствоведения Н.А. Барабаш. «Игровое удовольствие двойственно: с одной стороны, в игре исчезают время и пространство, уступая место зачарованной сфере неразрушимой формы взаимности, — соблазн в чистом виде; с другой — разыгрывается пародия на реальность»<sup>6</sup>, — отмечает исследователь, с чем трудно не согласиться. Субъективное восприятие пространственно-временного континуума различается не только у каждого поколения, но и у каждой индивидуальности. У одних доминантой остается пространственное мышление, у других — мышление фрагментарное, клиповое, сформировавшееся в эпоху постмодернизма и прихода интернета.

Привычные формы классических художественных образов стали трансформироваться под влиянием новых цифровых

<sup>5</sup> Триада предложена Т. Эльзессером и М. Хагенером в исследовании «Теория кино. Глаз, эмоции, тело»// Сеанс. — СПб. 2016. С. 440.

<sup>6</sup> Барабаш Н. Постмодернизм: история любви и разочарования. М7: серебряные нити. 2007. С. 103.

технологий в новом арт-пространстве мультимедиа, переместившись одновременно в медиапространство интернета и за его рамки в открытое пространство мейнстрима. Статичная композиция образов живописи и скульптуры пришли в «видимое движение» художественного времени, предстали в художественном пространстве в нелинейном построении, обработанные при помощи компьютерных технологий, созданные с помощью компьютерной графики и спецэффектов при генерации видео. Используя нейронные сети (ИИ), можно редактировать, например, эмоциональное состояние персонажа, менять на глазах у зрителя его возраст или придавать ему облик другого лица, трансформируя одни черты в другие и метафорически раскрывая сущность персонажа, генерировать ход монтажа без прямого вмешательства человека. Историческое время и происходящие события оказали свое влияние на «статую» образа как «запечатленного мгновения», на изменение восприятия пространственно-временного континуума, сориентировали на новые поиски экранных искусств.

Начиная с середины прошлого века, клиповое фрагментарное сознание стало доминировать над повествовательным, что положило начало к переосмыслению идей, выдвинутых С. Эйзенштейном в работе «Монтаж аттракционов»<sup>7</sup>, написанной в двадцатые годы XX века. Эта работа предопределила поиски контрапункта как художественного приема. В приемах контрапункта — в столкновении объектов, идей, символов, в свободном соединении кадров, монтажных фраз, эпизодов — С. Эйзенштейн видел возможность сильного эмоционального и прямого воздействия. Такой «удар» вызывает рождение «третьего смысла», поиски дополнительных смыслов<sup>8</sup>. В XXI веке эта точка зрения нашла новое прочтение, доминирующее во многих современных экранных произведениях, как и его теории «Четвертое измерение» и «Вертикальный монтаж». Многие клипы андеграунда строятся по принципу «аттракционов» в более широком смысле, нежели в него вкладывал С. Эйзенштейн в начале XX века. Поиски приемов раскрытия многослойности смыслов во многом перекликаются с названными положениями.

Современные компьютерные технологии медийной цивилизации породили возможность при помощи гаджетов создавать различные формы и модусы «пространство в пространстве», где рождается новая отраженная реальность. Это уже не кинематографический «сон», не телевизионное «окно в реальность как вторую реальность» и даже не синтез этих двух начал, а совмещение виртуальных образов, спроецированных как на привычное экранное пространство, так и во внеэкранное реальное пространство,

<sup>7</sup> Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 томах. — М.: Искусство 1964. Т. 2 С. 269–273.

<sup>8</sup> Утилова Н. Монтаж. Серия Телевизионный монтаж. — М.: Аспект Пресс. 2004. С. 55–60.

воспринимаемое «здесь и «сейчас». В этом «пространстве в пространстве» мозаично складывается образ многослойного, многоликого отражения реальности, которая становится реальнее «реального» образа в нашем восприятии, и фантазия, возникающая в виде особого рода символизма и метафорического путешествия к себе, раскрывающаяся в яркой карнавальности бытия арт-пространства, в сгенерированной виртуальной реальности. «Новое» пространство может возникнуть одновременно как триединство:

— *реальное пространство*, данное нам как пространство действительного существующего мира, отраженное и «переживаемое» в рамках субъективного восприятия «здесь» и «сейчас»;

— *«экранное пространство»*, отраженное на экранной плоскости и сконструированное как симулякр действительности, как модус, обладающий формально всеми признаками реально существующего мира и/или как виртуальная проекция пространства, созданная не только на экранной плоскости (кинематограф, телевидение, медиапространство интернет-платформ); особую роль здесь играют композиционно-монтажное построение видеоряда, пространственное звучание песни или музыкальной композиции, где отражаются экранная выразительность конструкта и структура музыки и текста;

— *внеэкранное пространство*, проецируемое в реальное пространство<sup>9</sup> как изображение, инсталляция, перформанс или как пространство «музыкального звучания с видеорядом», будь то с песенным содержанием или инструментальным исполнением.

Благодаря новому ощущению пространственно-временного триединства у человека возникает возможность совместить два или несколько пространств одновременно: находясь в реальном пространстве, в электронно-символическом пространстве — иллюзорном, воплощенном в экранной или акустической медиавселенной, изменившей представление о континууме времени и пространстве, — и в пространстве своего «Я» в виде чувственно-восприятия реальности.

Разумеется, в такой многозначной «погруженности» трудно различить границы физической реальности, фантазий и отраженный образ реальности, временную последовательность событий и отображение их в информационных потоках из-за фрагментарности и быстрой смены, где воображаемое становится частью существующей действительности. Чувственное восприятие действительности и воображаемые образы-знаки усиливают конструирование личностного образа реальности у человека, основанного на субъективной монтажности фрагментарного мировосприятия. Внезапное включение контрастной случайности как визуального

<sup>9</sup> Это может быть любое замкнутое пространство, уличное или городские постройки. — *Прим. авт.*

<sup>10</sup> Большакова Л.Б. Метафора в англоязычном поликодовом тексте (на материале британских и американских музыкальных видеоклипов): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филол. наук. [Текст]/ Л.Б. Большакова. — Самара, 2008. — 23 с.

<sup>11</sup> Шарифуллин С.Б. Семантический анализ вербально-иконических текстов (на материале музыкальных клипов) [Текст]/ С.Б. Шарифуллин // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. — 2010. — № 2. — 258 с.

события или неожиданного звукового «вмешательства» как «аттракциона» может резко повлиять на представление о происходящем на экране, даже создать противоположный образ.

Многие из перечисленных черт нетрудно распознать в видеоклипах, наиболее полно они раскрываются в исследовании Л. Большаковой «Метафора в англоязычном поликодовом тексте (на материале британских и американских музыкальных видеоклипов)»<sup>10</sup>. Интерес представляет и точка зрения С.Б. Шарифуллина, с которой можно согласиться, определяющего «клип как сложноорганизованный, синкретический, вербально-иконический текст, где “синкретизм песни и видеоряда” сравнивается с синкретизмом «матрешечного типа»<sup>11</sup>.

Музыкальные видеоклипы, став частью развлекательной субкультуры средств массовой коммуникации, активно заполняют не только медиавселенную, но и вторгаются на чувственно-эмоциональном уровне в целостную систему образа реальности, представляя как часть нашего мозаичного мировосприятия. Особенно ярко это стало проявляться в последнее время, когда каждый из нас может индивидуально сложить картину или скорее фрагмент отраженного в нашем восприятии образа мира, который ежедневно наполняется быстрой сменой событий, социально-политических решений, явлениями культурного бытия, пространственно-временного континуума, характеризуя изменения мировой культурной жизни, особенности массовой культуры.

В авангардных видеоклипах, где видеоряд, ракурсы, цветовое решение и темпо-ритмическое построение «взрывают» смысловой ряд песни, являясь контрапунктом прямого значения словесного ряда, и где кадр приобретает значение не «буквы», а «иероглифа», получая при сопоставлении специфические значения, смысл, что вызывает двойственное прочтение, возникает не только благодаря силе эмоционального воздействия, но и в результате неоднозначных, смысловых интерпретаций на уровне интуитивного прочтения, ассоциаций с личностными параллелями. Отсюда рождаются формы музыкальных клипов–«диалогов» как со зрителем, так и с внутренними событиями частной жизни, навеянные интимными переживаниями исполнителя песни, раскрывающие вторичность смысловых акцентов.

Одни клипы, где формально присутствуют элементы простого ассоциативного ряда, легко воспринимаются, узнаваем и образительный ряд. Такие клипы построены на зрительском опыте восприятия реальности (личностные, исторические, социальные ассоциации). Другие клипы — эпатажные, жесткие. Их авторы причисляют себя к андеграунду, считают себя избранными в арт-

хаузной нише, имеющими право высказать свое видение наобычье обществу. Они стремятся завладеть аудиторией провокационностью, «обличая» социальные или политические, иные, наиболее болезненные мотивы, привлекая зрителя необычностью и яркостью формы. В отечественной музыкальной среде этот тип видеоклипа появился как подпольное творчество в середине 1960–1970 годов, но в 1990-е годы, обретя возможность размещения в интернете, андеграунд вышел на более широкую публику, подчеркивая свой пафос протестующих против всего и всех. Сегодня многие из этих клипов воспринимаются двояко: одни зрители ушли с их платформ, другие — поддерживают, однако, их становится все меньше и меньше, поскольку прослеживается концептуальное расхождение в оценках как эстетической составляющей, так и с социально-политической трактовкой их творчества.

### Заключение

В статье обозначена проблема местоположения музыкальных видеоклипов в медийном интернет-пространстве. Обзор показывает своевременность данного вопроса, так как зрительский интерес к зрелищности видеоклипов не угасает, ибо видеоклип, помимо развлекательной функции, содержит и многотекстовые смыслы, формирующие мировоззрение его почитателей. Очевидно, что в музыкальных клипах присутствует механизм огромного влияния на зрителя, представленный как многовекторное сообщение, размещенное в сетевых каналах новых медиа. Часть информации воспринимается на уровне чувственно-эмоционального восприятия, но при этом влияет и на представления публики при восприятии общей картины реальности. Даже мимоходом услышанные строчки песни — символы встраиваются в ключевую концепцию бытия, особенно если музыкальное произведение звучит из уст медийного лица, всеми признанного кумира.

Люди «живут» своей жизнью в сетевой среде, достраивая картины реальности видеовпечатлениями симулякров реальности, присваивая себе — «Я-Другой» — их маски, яркие образы зрелищной карнавальной культуры, сопоставляя свое бытие с увиденной на экране насыщенной и динамичной жизнью, лишенной ежедневной рутины. Экранное пространство позволяет человеку заглянуть на мгновение за кулисы другой жизни, обозначить свою точку зрения или подчиниться чужому мнению относительно «здесь» и «сейчас», с тем, чтобы стать частью коммуникативной матрицы. При этом у массового зрителя вырабатываются коллективная идентичность и вкусовые приоритеты, но остается место и для авангардного творчества. ■

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция. — М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. — 240 с.
2. *Большакова Л.Б.* Метафора в англоязычном поликодовом тексте (на материале британских и американских музыкальных видеоклипов): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филол. наук. [Текст] / Л.Б. Большакова. — Самара, 2008. — 23 с.
3. *Кривицкая-Барабаш Н.А.* Постмодернизм: История любви и разочарований (Литература. Театр. Телевидение. Знаки и символы.) — М.: Серебряные нити, 2007. — 216 с.
4. *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1972. — 76 с.
5. *Маньковская Н.Б.* Феномен постмодернизма. М.–СПб: Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга, 2009. — 495 с.
6. *Познин В.Ф.* Художественное пространство и время в экранном хронотопе // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. Т. 9. Вып. 1, 2019. С. 93–109.
7. *Шарифуллин С.Б.* Семантический анализ вербально-иконических текстов (на материале музыкальных клипов) [Текст] / С.Б. Шарифуллин // Вестник Красноярского гос. педагогического университета им. В.П. Астафьева, 2010. № 2. С. 257–261.
8. *Утилова Н.* Монтаж. Серия Телевизионный монтаж. М.: уч. пособие. Аспект Пресс, 2004. — 171 с.
9. *Эйзенштейн С.М.* Метод. В 2 томах. — М.: изд. Музей кино, 2002. Т. 1 — 492 с.; Т. 2 — 687 с.

## REFERENCES

1. Bodriyarskiy ZH. (2015) Simulyakry i simulyaciya [Simulacra and Simulation]. — Moskva: Izdatel'skiy dom «POSTUM», 2015. — 240 p. (in Russ.).
2. Bol'shakova L.B. (2008) Metafora v angloyazychnom polikodovom tekste (na materiale britanskikh i amerikanskikh muzykal'nykh videoklipov) [The metaphor in the English multicode text (on the material of the British and American music video clips)]: avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata filol. nauk. [Tekst] / L.B. Bol'shakova. — Samara, 2008. — 23 p. (in Russ.).
3. Krivickaya-Barabash N.A. (2007) Postmodernizm: Istoriya lyubvi i razocharovanij (Literatura. Teatr. Televidenie. Znaki i simvol'y.) — Moskva: Serebryanye niti, 2007. — 216 p. (in Russ.).
4. Lotman YU. M. (1972) Semiotika kino i problemy kinoestetiki [Semiotics of Cinema and Problems of Film Aesthetics]. Tallin: Eesti Raamat, 1972. — 76 p. (in Russ.).
5. Man'kovskaya N.B. (2009) Fenomen postmodernizma [Phenomenon of postmodernism]. Moskva-Sankt-Peterburg: Centr gumanitarnykh iniciativ. Universitetskaya kniga. 2009. — 495 p. (in Russ.).
6. Poznin V.F. (2019) Hudozhestvennoe prostranstvo i vremya v ekrannom hronotope [Artistic space and time in the screen chronotope] // Vestnik SPbGU. Iskusstvovedenie. T. 9. Vyp. 1. 2019. — Pp. 93–109. (in Russ.).
7. SHarifullin S.B. (2010) Semanticheskij analiz verbal'no-ikonicheskikh tekstov (na materiale muzykal'nykh klipov) [Semantic analysis of verbal-ionic texts (on the material of music videos)] / S.B. SHarifullin // Vestnik Krasnoyarskogo gos. pedagogicheskogo universiteta im. V. P. Astaf'eva. 2010. № 2. Pp. 257–261. (in Russ.).
8. Utilova N. (2004) Montazh. Seriya Televizionnyj montazh [Montage. Series Television editing]. — Moskva.: uch. posobie. Aspekt Press. 2004. — 171 p. (in Russ.).
9. Ejzenshtejn S.M. (2002) Metod [ Method]. V 2 tomah. — Moskva: Izd. Muzej kino, 2002. Vol.1 — 492 p; Vol. 2 — 687 p. (in Russ.).

# Musical Sphere of Video Clips in Multimedia Space

**Natalia I. Utilova**

*Doctor of Art History, Professor, Film History Department, S.A. Gerasimov  
All-Russian State University of Cinematography (VGIK)*

UDC 7-072

**ABSTRACT:** The digital environment embedded in the media universe has become a part of an individual's private space, where a special place belongs to the screen art and, in particular, to the music subculture, i.e. video clips. The study of the peculiarities of their perception in the Internet space constitutes the purpose of the article. The paper identifies the main characteristics of music videos, for which the media have become a regular place for receiving information, immersing into musical space and a platform for communication.

The relevance of the research is due to the growing interest in the placement of songs, broadcasting concerts and music videos over the Internet and the immense influence of verbal and nonverbal communication on the modern man. The article also raises questions related to the degree of the recipient's immersion in the chosen environment. Their study shows that in the networks one can not only derive information and aesthetic pleasure from the music, but also make themselves known as individuals, interacting with a virtual audience, sharing their video content and commentaries. Hence, significant attention is given to identifying the characteristics of clips which are structurally based on theatrical, cinematic, animation conventions and can have mixed forms (*staged shots, staged shots + concert performance etc.*) still always being basically short, mosaic and fragmentary.

Considering structural peculiarities of contemporary multi-genre music videos, their modality and metaphoric nature, the author comes to the conclusion that visual appeal and a certain dialogueness in video clips do not only shape the recipients' worldview, but also encourage independent creativity, the search for like-minded people (fan-clubs) and the emergence of their inner world.

**KEY WORDS:** individual consciousness, clip mentality, symbolism, metaphoricalness, media environment

**КУЛЬТУРА ЭКРАНА**  
КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ



*Фото А. Михайлова*



## Философско–архетипическая образность визуального ряда в игровой серии «Assassin's Creed»

**В.М. Овчинников**

кандидат исторических наук

ORCID: 0000-0003-0008-100X

EDN: <https://elibrary.ru/olgrli>

*В статье (начало — в № 4 (54), 2022 журнала) на примере игровой серии «Assassin's Creed», в частности промоматериалов трейлеров, представленных в социокультурных и философских контекстах как формах образности повествования, обосновываются адаптивные возможности кибертекста<sup>1</sup>, воплощенного в феномене игровой Вселенной, интегрированной в пространство современного культурного производства. Активное использование гротескного символизма в данном проекте отражает феномен инструментализации символов «общества спектакля», имеющего архетипическую природу, обеспечивающую формирование новой социальной мифологии.*

### Символизм в формах репрезентации игровой вселенной «Assassin's Creed»

В игровой среде стали появляться многочисленные любительские (фанатские) трейлеры и короткометражные фильмы, основанные на использовании игрового движка и кат-сцен<sup>2</sup> проекта, расширяющие рамки Вселенной «Assassin's Creed». Уже в 2010 году проект получил развитие в привлеченном комьюнити сеттинге эпохи Возрождения в виде «Assassin's Creed Brotherhood», в трейлере которого можно обнаружить целый ряд акцентов, представленных в предыдущих частях. Внимание здесь уделяется колоннадам, лестницам и храмам, а в цветовой палитре преобладают красный, серебряный цвета. Обилие света намекает на солярную (солнечную) символику<sup>3</sup>, но доминантой остается *архетип пути*, развиваемый за счет демонстрации оружия, относящегося к одной из базовых конструкций. Завершением серии похождениям Эцио Аудиторе, главного персонажа, от чьего имени повествуется о событиях в итальянских городах эпохи Ренессанса, является проект «Assassin's Creed Revelations», представленный на Electronic Entertainment Expo<sup>4</sup> в 2011 году<sup>5</sup>. Его трейлер, пропитанный ощущением фатума, преподносит

игровая  
Вселенная,  
трейлер,  
общество  
спектакля,  
нарратив,  
симуляция  
исторического  
процесса

<sup>1</sup> Кибертекст — семиотически неоднородная инновационная форма текста, выступающая как информационно насыщенное визуализированное средство, в основе которого лежит коммуникационный акт, генерирующий новые смыслы. — Прим. авт.

<sup>2</sup> Кат-сцена — это внутриигровое видео, используемое для актуализации сюжетной линии. Протагонист обычно не может (или может в незначительной степени) влиять на происходящие события, представляемые подобным образом — *Прим. авт.*

<sup>3</sup> Ее воплощением является «яблоко Эдема», неоднократно фигурирующее в многочисленных фанатских трейлерах, где этот образ обозначается намного более четко. — *Прим. авт.*

<sup>4</sup> Electronic Entertainment Expo — ежегодная выставка индустрии компьютерных игр, проводимая Entertainment Software Association (ESA). — *Прим. авт.*

<sup>5</sup> См: Assassin's Creed: Revelations — Official E3 Trailer// URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HMsbMK90doc> (дата обращения: 25.07.2022). — *Прим. авт.*

<sup>6</sup> Толан А. Миф и символ. М., 1993. С. 12–22; 85–97; 156–159.

<sup>7</sup> См: Assassin's Creed Embers// URL: [https://www.youtube.com/watch?v=E1QA\\_X9oRSM](https://www.youtube.com/watch?v=E1QA_X9oRSM) (дата обращения: 29.07.2022).

<sup>8</sup> См: Assassin's Creed Истоки: Gamescom 2017, Кинематографический Трейлер// URL: [https://www.youtube.com/watch?v=x\\_1GwlWSiI4](https://www.youtube.com/watch?v=x_1GwlWSiI4) (дата обращения: 29.07.2022).

<sup>9</sup> Ruitz A. The Spirit of Ancient Egypt. New-York, 2001. P. 109.

зрителю со значительной долей кинематографичности ряд новых символов — «Древо», «Облака» и «Горы»<sup>6</sup>. Образность такого повествования усиливает насыщенное музыкальное сопровождение. Но в характеризуемом трейлере, как и в ряде иных, постоянно присутствует элемент недосказанности, что стоит рассматривать, с одной стороны, как маркетинговый ход, а с другой — как призыв к геймерам закончить историю, что вполне реализуется во «Всемирной паутине».

Своеобразным завершением итальянской саги становится небольшая анимационная история Assassin's Creed: Embers, выполненная в сдержанной цветовой гамме, стилистически не связанной с основным проектом<sup>7</sup>. При этом серию дополняют романы и ряд графических новелл Оливера Боудена, в которых используются те же сюжеты и архетипические конструкции, что и в трейлерах игр этой серии. В итоге все эти элементы создают устойчивую игровую вселенную Assassin's Creed. В последних сериях проекта авторы меняют исторические реалии, используя события войны за независимость в американских колониях Великобритании (1775–1783), перипетии Французской революции (1789–1794), но сохраняя используемые ранее архетипические конструкции, которые выступают доминантной основой сюжетного повествования.

Особое внимание стоит обратить на многочисленные промоматериалы, повествующие о зарождении Ордена Ассасинов в эпоху заката птолемеевского Египта, анонсирующий показ которых состоялся 11 июня 2017 года<sup>8</sup>. Несмотря на смену исторической эпохи, создатели сохранили базовые принципы повествования, опираясь на архетипы, ставшие стандартными для всей серии. В рамках новой истории предпочтение отводится солярным символам, что, с одной стороны, напрямую связано с представляемым регионом и его мифологией, а также с историческим периодом, с другой — это продиктовано стремлением продемонстрировать возрождение проекта, который в последние годы был подвергнут обвинениям в «конвейерном производстве».

Используя мотив противостояния, что можно трактовать как одну из наиболее древних образностей, формирующих нарратив, в трейлере проекта демонстрируются аллюзии на древнеегипетский эсхатологический миф о противостоянии света и тьмы, по аналогии с противоборством солнечного бога Гора в облики сокола и бога ночи Апопа в виде змея<sup>9</sup>. При этом отчетливо демонстрируется концепт течения времени, подкрепляемый образами больших водных пространств, что отражает своеобразную «философию проекта».

Очередная часть серии именуется “Assassin’s Creed Origins”, где авторы проекта стремятся подтвердить, что они обращаются не только к рассмотрению колыбели «западного мира», но и открывают сущность исторического процесса. Ведь перед зрителем предстает аллегория «вечного путешествия» человечества, и игроку предлагается пройти по этой «неизведанной тропе». Общую картину дополняют образы, ставшие базовыми для серии, — колонны и башни, над которыми незримо возвышается «Великая тень». И создается впечатление, что авторов проекта вдохновили рассуждения Френсиса Бекона, так как в промоматериалах прослеживаются основные «идолы» или «призраки», стоящие на пути познания, — «призраки рода», «призраки пещеры», «призраки площади» и «призраки театра»<sup>10</sup>.

Особого внимания заслуживает образ маски, который можно трактовать и как зеркало. По сравнению с предыдущими частями игровой серии изменяется палитра повествования: происходит переход от темных тонов к светлым, меняется уровень освещения. Несмотря на эти отличительные признаки, аудиоряд сохраняет мрачную атмосферу таинственности, что дополняет показ мумификации, мрачных ритуалов, иероглифических символов. Особые коннотации присутствуют в образе гигантского змея<sup>11</sup>.

Широкий спектр философских коннотаций обозначен в многочисленных «визуализированных текстах», посвященных последним частям франшизы, где повествуется об истории Древней Греции эпохи классики и эллинизма — «Одиссея»<sup>12</sup>, и Скандинавии — эпохи раннего Средневековья, именуемой «Валхалла»<sup>13</sup>. При этом внимание акцентируется на ярких фигурах этих периодов как Демокрит<sup>14</sup> и Демосфен<sup>15</sup>; Рагнар Лодброк и Альфред Великий<sup>16</sup>, которые представлены в рамках «интерактивного тура», своеобразной виртуальной экскурсии, интегрированной в игровые проекты.

### Визуальные формы, демонстрируемые в промоматериалах “Assassin’s Creed Odyssey”

Обратимся к визуальным формам. Пространство в сюжете «Одиссеи» оформлено в виде «греческого мира», ставшего фундаментом для формирования европейской цивилизации, многое почерпнувшей у эллинов при «посредничестве» Рима. Образы жертвы и борьбы с Судьбой воплощены в легенде о горе Тайгет<sup>17</sup>, поданной в авторской интерпретации. Эти исторические реалии сменяются в проекте демонстрацией базовых культурных кодов, лежащих в основе феномена культурных универсалий.

<sup>10</sup> Бэкон Ф. Сочинения в 2 т. Т. 2. М., 1978. С. 18–27.

<sup>11</sup> Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: 2000. С. 5; 16; 226–242.

<sup>12</sup> Assassin’s Creed Odyssey. Знаменитые города (Интерактивный тур по Древней Греции) // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8p0Akmo0Syk&list=P LnuJkSAaa9-5qLHGRIYZellTISmgg8sY> (дата обращения: 03.08.2022).

<sup>13</sup> Assassin’s Creed Valhalla. Клятвы и честь I Рюгьяфюльке. Интерактивный тур: эпоха викингов // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=isWZDx5Oy84&list=PLnuJkSAaa9-5D2AVNL29graiURXawo4t> (дата обращения: 03.08.2022).

<sup>14</sup> Демокрит Абдерский (он же «смеющийся философ») — создатель атомистической теории, ставший одним из «отцов» материализма. — *Прим. авт.*

<sup>15</sup> Демосфен — выдающийся афинский политик и оратор IV века до н.э., ставший известным благодаря «Филиппикам» — обвинительным речам, направленным против Филиппа Македонского. — *Прим. авт.*

<sup>16</sup> Рагнар Лодброк (Рагнар-кожаные штаны) — датский конунг, чья жизнь описывается в труде Саксона Грамматика «Деяния данов». Известен грабительскими набегами, включая захват Парижа в 845 году, походом в Нортумбрию (одно из англосаксонских королевств Британии). Альфред Великий — один из сильнейших англосаксонских правителей, объявивший себя королем Англии. Он остановил вторжение викингов на Британские острова, что разделило сферы влияния между англосаксами и скандинавами. — *Прим. авт.*

<sup>17</sup> В частности, Плутарх повествует о ставшем легендарным обычае спартацев сбрасывать со скал больных и увечных младенцев в ущелье Апофеты (с греч. — место отказа). — *Прим. авт.*

<sup>18</sup> Action/RPG — одно из направлений игровой индустрии, основанное на использовании в проектах подобного типа синтеза игровых механик, характерных для жанров action (и его поджанров — платформер, шутер, файтинг и пр.); RPG (Role-playing video game) переводится как ролевая видеоигра. — *Прим. авт.*

<sup>19</sup> См.: Lowenthal D. The past is a foreign country — revisited. Cambridge: Cambridge University Press. 2015. P. 340.

Тем не менее в насыщенном и динамичном повествовании трейлера обнаруживаются самые разнообразные формы образности, нацеленные на демонстрацию возможностей «погружения» протагониста в особые «лакуны» репрезентации исторического времени и пространства. В них интегрирована комплексная аргументация, характеризующая особенности функционирования базовых социальных институтов, воплощающих в себе определенный этап развития цивилизации. Подобная форма отображения времени и пространства создает иллюзию правдоподобности, которая обеспечивает погружение в игровую Вселенную при симуляции исторических реалий и процессов в виртуализированной форме. При этом нельзя не заметить, что разработчики рассматриваемой Action/RPG<sup>18</sup> делают ставку на перенос современной социокультурной модели в определенные исторические декорации, превращая их в фон собственного повествования.

Сочетание фактов, иллюзии историчности<sup>19</sup> и активного оперирования элементами антимира, например, в виде «зловещего карнавала» событий, порождают устойчивое восприятие исторического пространства и включенного в него социокультурного и политического ландшафта, выраженных в особых формах бытийности общественной организации, некоего синтеза микро- и макроистории, где объединяются «первичная» и «вторичная» реальность. Создавая внутреннюю иерархию и градиацию протекающих процессов, выстраивая авторскую периодизацию как синтез реального и эфемерного, пространство игры открывает широкие возможности изучения различных временных периодов, предлагая фанату игр ярчайший инструмент исследования реальности.

Примером образности служат следующие мизансцены:

1. Демонстрация восходящего солнца как некоего фона развивающихся событий, что является одной из наиболее распространенных форм образности, имеющей широкие философские коннотации.

2. Образы воина и божества, в трейлере акцент делается на статуях Зевса и Прометея, несущих в своем облике идею юнговского архетипа старца. Эти прототипы становятся связующей мифологемой, конструирующей игровое пространство, где прослеживается попытка симуляции исторического процесса, в пространство которого помещен протагонист.

3. Персонажей игры объединяет предмет, некий артефакт или реликвия, именуемый разработчиками проекта «Копье царя Леонида», по аналогии с «Копьем Судьбы», который становится

<sup>20</sup> Для игрового проекта и его промоматериалов характерен глубокий символизм, разного рода по своим философским коннотациям сюжеты представлены в виде ярких образов. Например, мотив борьбы с природой (зверной природой человека) представлен в образе огромного медведя. — *Прим. авт.*

<sup>21</sup> Буало Н. Поэтическое искусство. М.: ГИХЛ, 1957. С. 16–52; 77.

<sup>22</sup> Раннее Средневековье — период от падения западной Римской Империи (476 г. н.э.) до начала XII века. Вслед за эпохой варварских королевств Европа вступает в эру политического универсализма под эгидой феодализма и христианства. Своеобразным фоном этого процесса, приведшего к началу феодальной раздробленности, этапу в развитии европейской цивилизации, послужили и внешние факторы: арабские завоевания, походы викингов. — *Прим. авт.*

<sup>23</sup> См.: Паулюс П.И., Овчинников В.М. Скандинавский миф и его отражение в экранной культуре. Смоленск, 2022. С. 8.

катализатором игрового действия, как в самом проекте, так и в его промоматериалах<sup>20</sup>. Сражения, в которых «рождается ассасин» и его тайна, становятся лейтмотивом повествования.

4. Игровое пространство раскрывает роль метаидеи странствия, демонстрируя зрителю блистательный Парфенон, забытые и погребенные под водой Дворцы минойской эпохи и т. д.

Эти образы призваны оформить концепт триединства — времени, места и действия<sup>21</sup>, подчеркнуть возможность восприятия игрового контента в качестве особой формы текста.

Последняя из вышедших ныне частей игры — “Assassin’s Creed Valhalla” обращается к реалиям становления скандинавского мира в эпоху раннего Средневековья<sup>22</sup>, где акцент сосредоточен на «истории протоцивилизации». Комплекс трейлеров проекта — релизный, сюжетный, кинематографический и широкий спектр фанатских материалов — демонстрирует, что в синтетических видах искусства весьма ярко проявляется комплекс архетипов, порождающих новые мифологемы, столь же яркие, как и духовные практики различных народов. Примером этого становится «скандинавский миф», отраженный в последнем проекте серии. Его фаталистические акценты становятся одним из факторов становления новой культурной парадигмы эпохи глобализирующейся культуры<sup>23</sup>.

В целом феномен “скандинавского мифа”, поданный как оригинальное интеллектуальное поле, может оцениваться как особое общественно-политическое мышление, характерное для североевропейских народов, представляющее в виде особой идеализированной реальности, основанной на квинтэссенции элементов общественной и духовной организации, трансформирующей массовое сознание. Иными словами, это конгломерат реликтов первобытного сознания и комплекса так называемых новых мифов этиологического характера. И всё это образует устойчивый культурный ландшафт, лейтмотивом которого является языческая форма провиденциализма, воплощающаяся в абсолютизации Смерти, ведущей к циклическому повторению всего сущего. Такой конструкт обладает способностью к трансформации с учетом сохранения своей сущности, фиксируемой в массовом сознании. Базовым же фактором становления устойчивого пространства «скандинавского мифа» становится фаталистическое по своей природе мифологическое сознание, являющееся по своей конституции однолинейной конструкцией, несущей идею причинности. И в силу того, что материальные объекты и явления, воспринимаемые человеком через призму мифологической традиции, однозначны и

устойчивы, формируется эффект гиперсистематизации взаимоотношений человека с окружающим миром, делаая фатализм базовой характеристикой индивидуального и коллективного мировосприятия.

Человек идентифицирует себя с окружающим миром как особым мифологическим субъектом, который распознается в единении с космосом как замкнутой системой, основанной на неумолимом и неотвратимом ходе вещей, а квинтэссенцией этого миропонимания становится идея обреченности и предопределенности. Проводником же такого миропонимания становится фактор устремления к интеграции в пространство культурного ландшафта, в свою очередь предопределяющего становление концепта культурных архетипов, что формируется в результате переплетения слоев-сфер культуры: ментальной, социальной, экономической, формируя единый комплекс. Это суждение соответствует мнению известного культуролога И. Валлерстайна, утверждавшего, что разделение культуры на сферу «духовной» культуры, социальную и экономическую сферы — это анахронизм, идущий из XIX века, поскольку их полная интеграция основана на взаимовлиянии и превращении феномена культурного ландшафта в устойчивый комплекс, обеспечивающий динамичное развитие современного социума в условиях интегративной тенденции.

Вместе с тем в рамках игровой Вселенной «Валгаллы» при использовании различных типов контента, в том числе и разного рода промоматериалов, создается широкое по своим философским коннотациям «антиисторичное» Средневековье, где скандинавы превращаются из мрачного образа морского разбойника, завоевателя, колонизатора и исследователя, ведомого постулатами языческого фатализма и провиденциализма, в особый симулякр аудиовизуального типа, схожего с хэйзинговским карнавальным человеком, чья антиномичность проявляется в синтезе постулатов упоминаемого «скандинавского мифа».

Аналогичным образом в современном культурном производстве «скандинавский миф» репрезентируется в трудах Л. Фон Триера, Н. Рефа, И. Бергмана, Й. Стеллинга, а также в архетипах героев телесериалов Marvel<sup>24</sup> как воплощение человека эпохи информационной революции.

Попытка использования целого ряда допущений, игнорирующих реалии эпохи «темных веков», которые в проекте “Assassin’s Creed Valhalla” выглядят особенно ярко, что связано с излюбленной кинематографистами практикой перенесения современной «морально-этической парадигмы» на реалии иной

<sup>24</sup> Телесериал Marvel основан на образностях, адаптированных для массового зрителя Киновселенной, основанных на формах и принципах скандинавской эпической поэзии. — Прим. авт.

<sup>25</sup> Это один из векторов развития феномена медиевализма в реалиях современного культурного производства. — *Прим. авт.*

<sup>26</sup> См.: Шекспир У. Полное собрание сочинений / Библиотека великих писателей под ред. С.А. Венгерова. Т. 2, 1902. С. 377. — *Прим. авт.*

эпохи, где она выглядит нежизнеспособной<sup>25</sup>. Разрывая фон и атмосферу, то есть форму игрового пространства и его содержание, авторы проекта все же оставляют возможность «преображения пространства силой воображения», что соотносится со знаменитым суждением Уильяма Шекспира<sup>26</sup> о том, что описываемый гипертекст имеет право на существование.

Нельзя не обратить внимание на то, что в наши дни можно обнаружить в открытом доступе большое количество материалов, демонстрирующих особенности геймплея последней из вышедших частей игровой серии, которые развивают идеи, представленные в трейлере, раскрывают архетипические конструкции.

### Фильм «Кредо убийцы» как интеграция идей и смыслов игровой Вселенной

Несмотря на значительное количество видеоконтента Вселенной “Assassin’s Creed”, существует лишь один полнометражный фильм, созданный по мотивам серии компьютерных игр. Это научно-фантастический боевик «Кредо убийцы» (2016) режиссера Джастина Курзеля (США). В настоящее время в сети можно обнаружить лишь два его официальных трейлера, близких по стилистике к промоматериалам игровых проектов игровой Вселенной. Кинотрейлер “Assassin’s Creed” (Кредо убийцы) поражает зрителя с первых секунд акцентированием внимания на взгляде главного героя в исполнении Майкла Фассбендера. В нем прослеживается аллюзия на бескрайнее водное пространство, убеждая зрителя в том, что сюжет будет строиться на основе «вод памяти» — ретроспекции. Данный аспект выводится авторами как доминанта, где прослеживается необходимость связать фильм с уже существующей игровой Вселенной и сразу же делаются отсылки к ней<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Официальный трейлер научно-фантастического фильма «Кредо убийцы» // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=famLAF8GPJ0> (дата обращения: 03.08.2022).

<sup>28</sup> Создатели фильма использовали географическую локализацию – Иберийский полуостров в период завершения Реконквисты и начала эпохи Великих географических открытий, не представленный в игровых проектах серии, заняв тем самым определенную нишу, обеспечивающую постепенное объединение с фрагментами из игровой серии “Assassin’s Creed”. — *Прим. авт.*

Динамика и насыщенность демонстрируемых образов, кажущиеся во многом гипертрофированными, позволяют предположить, что в трейлере предпринималась попытка демонстрации особого пространства во всех его измерениях, уводящего зрителя именно в прошлое. По той же причине присутствуют и попытки передать особую эстетику игровой Вселенной, предлагая новую географическую локализацию, которая ранее еще не использовалась фирмой Ubisoft<sup>28</sup>.

В целом же при рассмотрении периода завершения реконквисты в Испании, представленного в трейлере, вряд ли стоит говорить об исторической достоверности, однако нельзя не признать, что сохранены элементы «духа эпохи», хотя решение

авторов представить Орден ассасинов как морисков выглядит довольно спорным. Тем не менее множество рядовых потребителей подобного контента были удовлетворены.

## Выводы

Построение всех описываемых сюжетов повествования, представленных в характеризуемой игровой Вселенной, опирается на концепт «подражания» (мимезис), которым оперирует Аристотель в рамках своей «Поэтики»<sup>29</sup>. Тот же принцип прослеживается в трудах канадского исследователя мифологии Н. Фрай, предлагавшего четыре основных типа построения сюжета — роман, трагедия, комедия, сатира<sup>30</sup>, элементы каждого из которых можно обнаружить в рамках характеризуемых промоматериалов. Стоит предположить, что применение своего рода архетипической формы повествования становится основой построения симуляции исторического процесса, субъективная сторона которой доминирует.

В основе «текста», формируемого посредством промоматериалов, определяющих такую игровую Вселенную, как “Assassins’ Creed”, лежит и определенная система доказательств, проектирующая принципы процедурной риторики, используемой разработчиками. Тут уместно упомянуть о четырех парадигмальных формах репрезентации, выводимых американским историком и критиком Х. Уайтом<sup>31</sup>. К ним относятся: *формистская, органицистская, механистическая, контекстуальная*, которые ограничивают «...построение сюжета событий истории, рассмотренных как элементы истории, и характеристику этих событий как элементов матрицы причинных отношений, которые считаются существующими в специфических областях времени и пространства»<sup>32</sup>.

*Формизм* подразумевает концентрацию на целом комплексе объектов, включая их уникальные характеристики, помещенные в историческое поле, в основе которых лежат классификация и атрибутирование, в чем косвенно проявляется влияние романтической традиции в развитии исторического знания.

*Органицизм* активно оперирует парадигмой соотнесения «микрокосм — макрокосм», внося в текст игрового повествования интегративную доминанту, связанную со стремлением представить различные элементы исторического поля в качестве структурных элементов глобальных процессов, что постулирует стремление к анализу «крупных величин» в форме принципов, а также законов идей. В итоге эти элементы стано-

<sup>29</sup> Аристотель. Сочинения в 4-х т. Т. 4 / Пер. с древнегреч.; Общ. ред. А.И. Доватура. М.: Мысль, 1983. С. 645–680.

<sup>30</sup> Фрай Н. Анатомия критики. Очерк первый // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / под ред. Г.К. Косикова. М.: Издательство Московского университета, 1987. С. 232–264.

<sup>31</sup> Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. под ред. Е.Г. Трубиной и В.В. Харитонова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. С. 33.

<sup>32</sup> Там же. С. 32.

<sup>33</sup> Уайт Х.  
Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. под ред. Е.Г. Трубиной и В.В. Харитоновой. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. С. 38.

вяться базисом ключевых игровых механик, представляя масштабный синтетический конструкт, имеющий редуکتивную природу<sup>33</sup>.

*Механицизм* концентрируется на поиске причинности, оперируя категориями акта и потенции, позволяя рассматривать «поступки» [«acts»] «действующих лиц», населяющих историческое поле как проявление сверхисторической «силы», происходящей из «сцены», на которой разворачивается «действие» в повествовании. Механистичная теория объяснения обращается к поиску причинных законов, определяющих последствия процессов, открытых в историческом поле. Объекты, находящиеся в нем, конструируются как существующие в модальности отношений «часть–часть», чьи специфические конфигурации определены законами, управляющие их взаимодействиями. Поэтому создатели виртуализированных игровых Вселенных, подобно таким механицистам, как Г. Бокль, И. Тэн, К. Маркс и даже А. Токвиль, «изучают историю» с целью разгадать законы, действительно управляющие действиями эпохи, и «пишут историю» с целью показать в нарративной форме следствия этих законов<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Уайт Х.  
Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. под ред. Е.Г. Трубиной и В.В. Харитоновой. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. С. 37.

Контекстуализм анализирует и интерпретирует события на основе тех контекстов, в которых они состоялись. «Почему они произошли именно таким, а не иным образом, должно быть объяснено посредством открытия их специфических отношений с другими событиями, происшедшими в окружающем их историческом пространстве. Здесь, как и в формизме, историческое поле понимается как “спектакль” или богатый деталями гобелен, которым, на первый взгляд, может недоставать связности и видимой фундаментальной структуры»<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> Уайт Х.  
Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. под ред. Е.Г. Трубиной и В.В. Харитоновой. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. С. 37.

В условиях развития современного культурного производства все описываемые категории и структуры активно меняются, в том числе для позиционирования игрового контента, который во многом определяет формирование новой парадигмы восприятия реальности. Учитывая тезис Х.Уайта о том, что принципы историописания являются конститутивной категорией применительно к методологии изучения исторического процесса, визуализированная симуляция может рассматриваться в качестве целостного «текста» (точнее гипертекста), к которому также применима постулируемая идеологическая градация (анархизм, консерватизм, радикализм, либерализм), которая интегрируется в принципы процедурной риторики, оформляющей социокультурный ландшафт игровой Вселенной.

При этом нельзя не обратить внимание на тот факт, что в промоматериалах рассматриваемых проектов активно применяется эффект «калейдоскопа» для демонстрации наиболее динамичных сцен, что формирует своеобразную асимметрию, активно эксплуатируемую в игровой Вселенной *Assassin's Creed*. Этот фактор уместно рассматривать и в качестве особого маркера текста повествования. Таким образом, можно сделать вывод, что различные виды трейлеров, прежде всего игровые или кинематографические, интерактивные и геймплейные, являются квинтэссенцией различного рода конструкций и структур, несущих в себе устойчивую символику, что позволяет трактовать их как «концентрированный текст».

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Аристотель*. Сочинения: в 4-х т. Т. 4 / Пер. с древнегреч.; Общ. ред. А.И. Доватура. — М.: Мысль, 1983. — 830 с.
2. *Буало Н.* Поэтическое искусство. — М.: ГИХЛ, 1957.— 232 с.
3. *Бэкон Ф.* Сочинения: в 2 т. Т. 2. — М., 1978. — 575 с.
4. *Голан А.* Миф и символ. — М., 1993. — 375 с.
5. *Паулюс П.Й., Овчинников В.М.* Скандинавский миф и его отражение в экранной культуре. — Смоленск, 2022. — 248 с.
6. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. — М.: 2000. — 336 с.
7. *Уайт Х.* Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. под ред. Е.Г. Трубиной и В.В. Харитонова. Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 2002. — 528 с.
8. *Фрай Н.* Анатомия критики. Очерк первый // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / под ред. Г.К. Косикова. — М.: Издательство Московского Университета, 1987. С. 232–264.
9. *Шекспир У.* Полное собрание сочинений / Библиотека великих писателей подь ред. С.А. Венгерова. Т. 2, 1902. — 614с.
10. *Lowenthal D.* The past is a foreign country — revisited. Cambridge: Cambridge University Press.2015. — 659 p.
11. *Ruiz A.* The Spirit of Ancient Egypt. New-York, 2001. — 281p.

#### REFERENCES

1. *Aristotel'.* (1983) Sochineniya [Essays]: v 4-h v. V. 4 / Per. s drevnegrech.; Obshch. red. A.I. Dovatura. — Moskva: Mysl', 1983. 830 p. (in Russ.).
2. *Bualo N.* (1957) Poeticheskoe iskusstvo [Poetic art]. — Moskva: GIHL, 1957. 232 p. (in Russ.).
3. *Bekon F.* (1978) Sochineniya [Essays]: v 2 v. V. 2. — Moskva, 1978. 575 p. (in Russ.).

4. *Golan A.* (1993) Mif i simbol [Myth and symbol]. — Moskva, 1993. 375 p. (in Russ.).
5. *Paulyus P.J., Ovchinnikov V.M.* (2022) Skandinavskij mif i ego otrazhenie v ekrannoj kul'ture [The Scandinavian myth and its reflection in screen culture]. — Smolensk, 2022. — 248 p. (in Russ.).
6. *Propp V.YA.* (2000) Istoricheskie korni Volshebnj Skazki [The historical roots of the Fairy Tale]. — Moskva: 2000. — 336 p. (in Russ.).
7. *Uajt X.* (2002) Metaistoriya: Istoricheskoe voobrazhenie v Evrope XIX veka [Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe] / Per. s angl. pod red. E.G. Trubinoj i V.V. Haritonova. — Ekaterinburg: Izd-vo Ural, 2002.– 528 p. (in Russ.).
8. *Fraj N.* (1987) Anatomija kritiki. Oчерk pervyj [The anatomy of criticism. The first essay] // Zarubezhnaja estetika i teoriya literatury HИH-HKH vv.: Traktaty, stat'i, esse / pod red. G.K. Kosikova. — Moskva: Izdatel'stvo Moskovskogo Universiteta, 1987. Pp. 232–264.
9. *Shekspir W.* (1902) Polnoe sobranie sochinenij [Complete collection of works] / Biblioteka “velikih pisatelej” pod red. S.A. Vengerova. V. 2, 1902. — 614 p. (in Russ.).
10. *Lowenthal D.* (2015) The past is a foreign country — revisited. — Cambridge: Cambridge University Press. 2015. — 659 p.
11. *Ruitz A.* (2001) The Spirit of Ancient Egypt. New-York, 2001. — 281p.

# Philosophical and Archetypal Imagery of the Visuals in the Game Series “Assassin's Creed”

**Vladimir M. Ovchinnikov**

*PhD in History, State Autonomous Professional Postgraduate Education Institution “Smolensk Regional Institute for Further Education”*

UDC 008.009

**ABSTRACT:** The article explores an array of philosophical connotations, metaphors and mythologems found in the promo content (trailers) of the Assassin's Creed game franchise as a specific form of visualized text and a mode of narration realizing the concept of mythmaking in audio-visualized media space in the era of information revolution.

Turning the spotlight on defining the role of ad material, the author focuses on the fact that the game franchise's trailer and teaser as a specific cinematic tool (as demonstrated in the article) have an extensive imagery bearing the “philosophy” of the project, which gives the game action meaning and point.

While retaining its promotional function, a cinematic trailer is not only an independent production, but also a carrier of various and numerous archetypal constructions that form mass consciousness (which now, rejecting the classical rationalistic principles, once again tends towards mythmaking). This, in turn, gives rise to “the new mythology” actively drawing on “classical plots and imagery”, thus suggesting continuity in the spiritual evolution of human civilization.

Being a distillation of the basic features of a certain area of the mass culture information space, the trailer can be interpreted as a techno-artistic hybrid phenomenon, indicative of the transformation of media industry in terms of the historical discourse. Thus it proves the modification of a complex of stereotypical mental constructions of the social organization, which in the globalized world grows into an international category.

The author argues that this phenomenon manifests itself in a surge of mythmaking within the modern multicultural tradition, which in turn leads to the formation of a new cultural paradigm based on the concept of providentialism, which in its turn acts as a tool for analyzing the historical and cultural process, based on the instrumentalization of the previous experience, mutating in the global discourse

**KEY WORDS:** game universe, trailer, the society of the spectacle, narrative, simulation of the historical process

## [ библиотека ВГИК ]



*“Свое” и “чужое” в современном художественном сознании: литература и кино. Материалы 12-й Международной научной конференции по эстетике экранизации (20–21 сентября 2021): сборник / сост.: Т.В. Михайлова, доцент каф. эстетики, истории и теории культ., канд. филолог. н.; ред.: Д.В. Кобленкова, В.И. Мильдон, Е.В. Москвина, М.А. Росточкая. — (научное изд.). — М.: ВГИК им. С.А. Герасимова, 2022. — 260 с.: ил.*

В сборнике представлены материалы 12-й Международной конференции по эстетике экранизации «Свое» и «чужое» в современном художественном сознании: литература и кино». Участниками конференции рассматривались вопросы: «свое» и «чужое» как взаимодействие разных культурных пространств; «свое» и «чужое» в аспекте времени; отчуждение как форма заострения этой оппозиции; преодоление дуализма через творческое присвоение и принятие Другого; эволюция понятий «свое» и «чужое» в современной культуре; «свое» и «чужое» слово как форма авторского высказывания. Книга адресована специалистам по эстетике, истории и теории литературы и кино, педагогам и студентам киновузов, а также всем интересующимся этими проблемами.



*Экранные искусства в контексте современных образовательных процессов. Материалы Международной научно-практической конференции (10 ноября 2021): сборник / отв. ред.: Н.А. Кочеляева, Е.В. Пархоменко. — (программа «Приоритет–2030»). — М.: ВГИК им. С.А. Герасимова, 2021. — 98 с.*

Сборник материалов международной научно-практической конференции «Экранные искусства в контексте современных образовательных процессов», прошедшей в рамках реализации Программы «Приоритет–2030», включает стенограмму докладов ведущих специалистов в области аудиовизуального искусства РФ и зарубежных стран. Основная цель конференции — выявление и определение места, а также роли экранных искусств в образовательных процессах, которые рассматриваются не только как предмет изучения, но и как инструмент современных образовательных практик с учетом особенностей российской и зарубежной специфики. Для преподавателей вузов, специалистов в области развития средств обучения.

# МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС

## АНАЛИЗ





## Цикл датских фильмов о «белом рабстве» как предтеча «женского вопроса» в мировом кинематографе

**С.А. Смагина**

доктор искусствоведения, доцент

ORCID 0000-0002-8502-5383

EDN: <https://elibrary.ru/pdcmuq>

*В статье анализируется цикл датских фильмов жанра «белых рабынь», ставших не только заметным явлением в европейском кинематографе, получивших популярность в России<sup>1</sup>, но и положивших начало решения «женского вопроса» на мировом киноэкране. В работе исследуются фильмы 1907–1912 годов, обосновывается, как под влиянием культурно-исторических обстоятельств остросоциальная тема сексуального рабства в кинематографе трансформировалась в идеологический конструкт «новая женщина», стала выражением «духа времени».*

УДК 778.5.04/с

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

датский кинематограф, «белые рабыни», новая женщина, «женский вопрос», Сине-Фоно

<sup>1</sup> В датских фильмах в первые десятилетия XX века появляется и становится популярным образ «женщины-вамп», которая довольно быстро трансформируется в образ «новой женщины», получивший особую популярность в кинематографе Германии и Советской России 20-х годов. Подробнее: Смагина С.А.

«Женщина-вамп» в датском кинематографе 1910-х годов как прообраз «новой женщины». Вестник ВГИК, том 14, № 4 (54), декабрь, 2022, с. 126–138. — Прим. авт.

В начале 1910-х годов значительное влияние на формирование кинообразности оказала датская кинематография. Не будучи лидером по количеству выпускаемых фильмов на европейский кинорынок, она, тем не менее, смогла возбудить интерес к жанру «салонных драм», ввести моду на собственные «датские мелодрамы» и сенсационные фильмы, познакомить зрителя с «датским поцелуем» и — породить образ «женщины-вамп», который в скором времени трансформируется в мировом кинематографе в образ новой женщины, будет характеризовать важнейшие перемены в социокультурной и общественно-политической жизни общества. Датские фильмы эксплуатировали скандальную и запретную тему человеческих пороков, сексуальности и межполовых взаимоотношений, часто отсылаясь на актуальную и сенсационную повестку дня. Так датская кинематография выходит на международный кинорынок с горячей на тот момент темой торговли «белыми рабынями».

В русской дореволюционной прессе подобные фильмы даже объединили в «жанр белых рабынь» или «цикл белых рабынь», настолько их было много. Приведем цитату из публикации того времени: «... Торговля живым товаром — белыми рабынями — модная животрепещущая тема всей прессы, борьба с этой

торговлей — задача всех лучших людей всех стран. <...> Понятно, что этой теме не может не коснуться синемаграф, так ярко отражающий жизнь. Нам была показана целая серия картин на эту тему, но эти картины не вносили ничего такого, что могло бы повлиять устрашающим образом на лиц, занимающихся этой профессией. Описывая, как происходит эта торговля и указывая на различные способы ее, на различные приемы, применяемые торговцами, картины эти несколько не способствовали ее уменьшению. Правда, они будили мысль общества, и в этом отношении сыграли свою роль. Иначе взглянул на эту тему сценарий Гомона. В своей картине «Торговец живым товаром» он, главным образом, обращает внимание не на воспроизведение способа торговли, а на то, как реагирует на эту торговлю, как мстит за себя жертва ее. Этой картиной как бы говорится, что с социальным злом, какое представляет из себя торговля белыми рабынями, надо бороться всеми возможными способами до полного уничтожения торговцев включительно. И если на экранах международных синемаграфов будут почаще появляться картины устрашающие, то этим самым будет внесена огромная лепта в борьбу с позорным явлением...»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> СИНЕ-ФОНО. — М., 15 июля 1911, № 20. С. 15.

### **Фильмы о «белом рабстве» — датский блокбастер десятилетия**

В Дании с 1907 года по 1912 годы было снято шесть фильмов, посвященных социальному явлению «белой работорговли», фильмов же, опосредованно касающихся проституции, было гораздо больше. Первая картина выходит на студии «Нордиск» в 1907 году — «Белая рабыня» (режиссер Вигго Ларсен / Den hvide slavinde, Viggo Larsen). Это история о молодой девушке, которая находит работу по объявлению и отправляется в путешествие за лучшей жизнью. Но вместо обещанной офисной работы она попадает в бордель, где ее пытаются принудить к порочным забавам. Спасает ее от позора почтовый голубь, предусмотрительно подаренный женихом по случаю новой работы. Она отправляет голубя с запиской о помощи. Молодой человек, узнав о случившемся, приезжает вместе с полицией в бордель, спасает свою невесту. И как сообщается в описании фильма: хэппи-энд в истории с горьким привкусом — девушку спасли, но преступная сеть продолжает существовать, а пьяные гости продолжают веселиться в борделе в ожидании новой жертвы.

Эту тему подхватывает студия «Фоторама» (Fotorama) и в 1910 году выпускает фильм с почти схожим названием и похожим сюжетом — «Торговля белыми рабами» (Den hvide

Slavehandel). Режиссером становится один из пионеров датского кино — Альфред Кон (Alfred Cohn) Сюжет фильма повествует об Анне, девушке из приличной, но бедной семьи, которая грезит о настоящей любви, воспылавшей надеждой на будущее, когда отец приносит домой газету с заманчивым предложением для симпатичной леди в солидном лондонском особняке. Анна отправляется на собеседование, а затем и в Англию, где попадает в бордель. Девушка ропщет, пытается сопротивляться своему первому клиенту, демонстрируя недюжинную силу. А затем с помощью сочувствующей служанки передает весточку родным с просьбой о вызволении. Ее друг детства обращается к «Ассоциации по борьбе с торговлей белыми рабами» и мчится в Лондон. Вместе с детективом из Скотленд-Ярда ему удается найти бордель, устроить побег Анне, но бандиты отбивают девушку, надеясь переправить ее на корабле в другую страну. Вновь с помощью горничной удается настигнуть «работоторговцев», вызволить Анну, которая находит в лице друга свою настоящую любовь и возвращается домой.

Фильм студии «Фоторама» оказался настолько успешным, что студия «Нордиск фильм» снимает его ремейк с другими актерами, превращая факт плагиата в часть маркетинговой стратегии продвижения картины<sup>3</sup>. Разумеется, студия «Фоторама» грозила судами, но авторское право в то время в Дании не распространялось на кинематограф. Режиссером новой версии — ремейка «Торговля белыми рабами», так же снятого в 1910 году, выступил Август Блум. Он — один из крупнейших датских режиссеров дозвукового кинематографа, снявший более ста фильмов в период с 1910-го по 1925 годы, включая культовую картину «Атлантида» (1913), ставший родоначальником нового жанра — «эротической социальной мелодрамы». Его работа «Торговля белыми рабами» становится первым полнометражным фильмом студии «Нордиск фильм», настоящим международным хитом. Всего было продано в мире 103 копии, при средней продаже в 1910 году 40 копий на фильм.

Следует отметить, что фильм А. Блума был более технологически и художественно совершенным, нежели «оригинал» «Фоторамы». Режиссер использует панорамные съемки, комбинировает сцены, снятые на открытом воздухе и в павильоне, а для создания большей динамики прибегает в кульминационной сцене к полиэкрану. Однако самым большим его нововведением становится длина фильма в 40 минут экранного времени, что не было характерно для европейского кинематографа того времени. Когда студия «Нордиск фильм» вышла с этой карти-

<sup>3</sup> Thorsen I. Nordisk Films Kompagni 1906–1924. The Rise and Fall of the Polar Bear. Indiana University Press, 2017. P. 77.

ной на немецкий рынок, то столкнулась с нежеланием немецких дистрибьютеров покупать работу, так как стандартом считался ролик продолжительностью около 15 минут. И поскольку немецкой кинопромышленности в то время еще фактически не было, а датская — была одним из лидеров кинопроката, то директор «Нордиск фильма» Оле Ольсен пригрозил владельцу одного из крупных кинотеатров Гамбурга прекратить поставки продукции своей фирмы, если тот не включит в репертуар «Торговлю белыми рабами». Результат оказался беспрецедентным. Как отмечает Оле Ольсен, «...на следующий день кинотеатр был переполнен, а на третий день для поддержания порядка потребовалось двадцать полицейских, так как люди выстраивались в очередь за билетами»<sup>4</sup>. Фильм был злостным, но ошеломляющему успеху способствовало все-таки появление на экране бордельного быта, проституток. Однако показ этих сцен помешал прокату картины в США, так как тогдашняя американская цензура сочла неубедительным тот факт, что героиня невиновна и что тема с белым рабством используется в качестве метафоры истории «злодея и жертвы»<sup>5</sup>.

Тем не менее борьба за внимание публики студий «Фоторама» и «Нордик фильм» продолжается. Стремясь вернуть себе утраченные позиции, студия «Фоторама» выпускает в том же 1910 году фильм «Побег рабовладельцев» (*Slavehandlernes flugt*)<sup>6</sup>, а студия «Нордик фильм», будучи на волне успеха в связи с выходом фильма Августа Блума, выпускает продолжение картины «Торговля белыми рабами». Это картины «Последняя жертва белых рабовладельцев» (1911, режиссер А. Блум / *Den hvide Slavehandels sidste Offer*) и «Печально известный дом» (1912, режиссер Урбан Гад / *Det berygtede Hus*).

В фильме «Последняя жертва белых рабовладельцев» А. Блум «обновляет» известный зрителям сюжет, повествуя об обстоятельствах, подтолкнувших девушку к поездке в Лондон. Это смерть матери. И героиня едет в Англию к своей тете, но по дороге оказывается завербованной «доброй» попутчицей, которая обманом приводит девушку не к тете, а в публичный дом. В остальном режиссер сохраняет привычную схему и систему образов: пароход, бордель, попытка перепродажи девушки очередному злодею, спасение любящим мужчиной. Однако на этот раз спасителем оказывается случайный попутчик, которому приглянулась одинокая девушка на корабле, чью обороненную записную книжку он вознамерился вернуть.

В фильме «Печально известный дом» У. Гада сюжет в определенном смысле повторяется. Совсем юная Нина вынуждена

<sup>4</sup> Olsen O. *Filmens Eventyr og mit eget*. Copenhagen: Jespersen og Pios Forlag, 1940. P. 85–88.

<sup>5</sup> Gritter E.K. *White Slavery: Myth, Ideology and American Law* / Garland, New-York, 1990. P. 97.

<sup>6</sup> Фильм «Побег рабовладельцев» не сохранился, имя режиссера также неизвестно. — *Прим. авт.*

искать работу, так как ее контракт в копенгагенском театре-варьете истекает, а на ее плечах лежит забота о пожилой матери. Прочитав объявление в газете о том, что театр в Санкт-Петербурге ищет солистку, она собирает чемодан. Но оказывается Нина не в театре, а в «печально известном доме» — борделе, где на нее имеют виды современные работорговцы. Спасает девушку от гибели беспокойная мать, которая, не дождавшись весточки от дочери, пишет ее жениху — моряку, и тот начинает поиски. Отыскать юную Нину жениху помогает стечение обстоятельств: на корабле его команду навещают русские офицеры, которые предлагают продолжить приятный вечер в номерах. Так молодой человек волею судьбы оказывается в «печально известном доме», где видит свою Нину. В целом, если не брать в расчет Санкт-Петербург, сюжет можно назвать банальным: спасение в последний момент срывается, вероломный работорговец пытается перепродать девушку, но жених при помощи полиции настигает преступника и отвоевывает свою невесту.

### «“Позор” XX века на экране» и в русской дореволюционной прессе

То, что в 1910 году выходит сразу несколько фильмов, фактически дублирующих друг друга, говорит, с одной стороны, об актуальности проблемы, с другой — о некотором шаблонном подходе при написании сценария. Газеты пестрели устрашающими историями женщин из низших классов, отправляющихся за рубеж в надежде найти работу прислуги или обрести творческую карьеру, но оказывающихся в публичных домах. На рубеже веков торговля европейскими женщинами с целью вовлечения их в занятие проституцией была весьма распространенным явлением, и именно Лондон часто становился перевалочным пунктом, неким диспетчерским центром этого грязного бизнеса. Явление приобрело настолько массовый характер, что правительство Франции в 1902 году предложило провести международную конференцию по борьбе с «белым рабством». Конференция, на которой присутствовали представители Франции, Германии, Великобритании, Дании, Италии, Бельгии, Испании, Швеции, Норвегии, Швейцарии и России, состоялась в 1904 году в Париже, а ее результатом стал проект Международной конвенции о пресечении торгога женщинами. Конвенция была подписана в Париже в 1910 году. И в том же году в США принят федеральный закон Манна (Mann Act) о «перемещении белых рабынь» (White-Slave Traffic Act)<sup>7</sup>. Россия присоединилась к Парижской конвенции в 1911 году.

<sup>7</sup> Фильмы, посвященные «белому рабству», в США станут популярными несколько позже европейского кинорынка, в 1913–1914 гг. Самой известной в данной тематике станет картина «Изнанка торговли белыми рабынями» / *The Inside of the White Slave Traffic* Фрэнка Била / Frank Beal (1913). Она отличалась особой документальностью, была лишена мелодраматичности и привычного для американского фильма хэппи-энда. — *Прим. авт.*

<sup>8</sup> Маркович Д. «Позор» XX века на экране. // СИНЕ-ФОНО — Москва, 15 июня 1911, № 18, С. 4–5.

В том же году в русском дореволюционном журнале «Сине-Фоно» выходит статья «“Позор” XX века на экране»<sup>8</sup>, посвященная фильмам о «белых рабынях», определившая не только характерные черты данного жанра, но и подтвердившая несомненную популярность и актуальность данного вопроса: «С легкой руки Лондонского королевского общества защиты женщин, решившего для популяризации идеи борьбы с торговлей живым товаром воспользоваться синематографической лентой, ряд фирм выпустил несколько лент на ту же тему — о «позоре XX века». Ленты имеют успех, и надо думать, что это обстоятельство даст еще больший толчок для производства новых лент»<sup>9</sup>. Автор данной публикации сетует на то, что кинематограф, переживая «литературный период» своего развития, излишне романтизирует похищение женщин с целью перепродажи их в притоны. Помимо мелодраматической линии, в таких фильмах присутствуют впечатляющие сцены с погонями и гонками на автомобилях, что было в новинку для зрителей того времени. Рассчитывая привлечь внимание общественности к столь деликатной и острой проблеме, кинематографисты излишне приукрашивают то, что должно быть показано во всем своем шокирующем реализме и уродстве. Они невольно популяризируют явление, которое должно быть осужденным. «Наше время — фактов, а не иллюзий»<sup>10</sup>, — подытоживает автор, и говорит о том, что ему «приходилось видеть на днях великолепную коллекцию снимков, сделанных маленьким фотографическим аппаратом в Константинополе. Это снимки жертв торговли белым телом, снимки домов терпимости, куда попадают жертвы, снимки «типов» торговцев. Как бесконечно интересны были бы такие снимки, произведенные синематографическим аппаратом... И как убедительно, наглядно и просто давали бы эти снимки понятие о том, что есть торговля белым телом <...> Нашим русским фирмам, а также фирмам иностранным, имеющим в России свои отделения, большую услугу могло бы оказать Российское общество защиты женщин, которое теперь серьезно занялось вопросами борьбы с торговлей белым телом. Кстати, скоро снаряжается экспедиция в Константинополь из видных деятелей для детального изучения данного вопроса. Не примут ли участие в экспедиции и синематографические деятели с аппаратом в руках?»<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Маркович Д. «Позор» XX века на экране. // СИНЕ-ФОНО — Москва, 15 июня 1911, № 18, С. 4–5.

### Суфражизм в раннем кино как реакция на актуальную повестку в обществе

Обращение к прессе начала XX века подтверждает, что фильмы о «белом рабстве» были не только популярны в России,

но и вызывали бурные дискуссии. Однако то, что называется «романтизацией позора XX века», можно отнести и к адаптации кинематографом сенсационного факта под свои нужды — создание остро сюжетной истории. Известно, что Дания и Скандинавия в целом не являлись ни идеологическим центром этого грязного бизнеса, ни основным поставщиком женщин. Тем не менее это не помешало процветающей на тот момент датской киноиндустрии воспользоваться похотливым любопытством, страхом аудитории в коммерческих целях. Оле Ольсен, основатель «Нордиск фильма», прекрасно понимал запросы зрителей: до прихода в кинематограф он работал и акробатом, и фокусником, и импресарио в цирке, а затем директором нескольких казино. С одной стороны, подобные фильмы поднимали злободневные темы, и это подтверждает появление в 1910 году сразу трех картин на тему «белого рабства», что было абсолютно неслучайно. С другой — студия Ольсена и ее подражатели, безусловно, эксплуатировали сенсационность и провокационность этого вопроса, в некотором роде смакуя порочные подробности: проституцию как явление, показ публичных домов и их быт, соращение невинных, разврат и криминал, то есть все то, что обращалось к самым низменным инстинктам зрительской аудитории.

С этой проблематикой связан и выход в 1911–1912 годах картин на схожую тематику. В 1911 году студия «Нордиск фильм» выпускает фильм «Жертва мормонов» (режиссер А. Блум / *Mormonens Offer*) с подзаголовком «Драма о любви и сектантском фанатизме», разбавляя религиозной тематикой сюжет о похищении девушки. Молодая датчанка Нина скучает в своей благополучной семье в окружении отца, брата и жениха. Этим воспользовался ее новый знакомый, оказавшийся мормонским священником из Юты. Он словно околдовывает девушку, убеждает ее бежать с ним в Америку. Девушка соглашается, но перед отъездом начинает сомневаться в правильности своего решения. Тогда священник-мормон прибегает к насилию, опаивает ее наркотиками и проносит на борт корабля. Семья вместе с женихом пытаются догнать беглецов, спасти девушку, и им это удастся после множества перипетий, погонь, переезда на другой континент, а также благодаря содействию первой жены мормона, проникнувшейся симпатией к несчастной девушке. Мормон в финальной схватке с семьей героини гибнет, и Нина воссоединяется с женихом, пообещавшим ей больше ее не оставлять.

Эта картина стала международным хитом. Успех состоялся отчасти из-за участия Вальдемара Псиландера, в те годы самого

высокооплачиваемого датского актера, а еще благодаря скандалу, сопровождавшему выход фильма: Церковь Иисуса Христа Святых последних дней (Церковь СПД) возражала против его выпуска, поскольку фильм олицетворял антирекламу мормонизма. Успех картины в США и Великобритании положил начало волне антимормонских фильмов. По существу Оле Ольсен, понимая, что жанр «белых рабынь» пользуется популярностью у зрителей, адаптировал для киноэкрана популярные мифы о мормонах. «Вместо того, чтобы просто экранизировать пьесы и романы, как это было принято, самые ранние датские эротические мелодрамы специализировались на сенсационных историях с частными интригами, смешанными с опасностями, которые подстерегают обычных людей, особенно с преступностью и сексуальностью. Фильм рассказывает историю любящего, всевидящего ока, визуализирующего межличностные отношения и конкретные места, которые ранее считались частными и поэтому недоступными для посторонних. Значительно увеличенный промежуток времени — длительность фильма, увеличенная практически в два раза в сравнении с той, что была принята ранее, позволил раскрыть сложность сюжета и усилил идентификацию аудитории с главными героями»<sup>12</sup>.

И вместе с этим, как ни странно, именно фильмы жанра «белых рабынь» становятся пространством для зарождения образа «новой женщины» в кинематографе. Преступная и безнравственная среда не лишает женщин главного — их чувства собственного достоинства. Все героини этого жанра оказывают ярое сопротивление насильникам. И способность дать отпор мужчине в совокупности со стремлением к самостоятельности в скором времени сформирует активную женщину нового времени.

Фильмы о суфражизме появлялись и во Франции. В частности, одной из первой на эту тему выходит картина на студии “Gaumont”, поставленная первой в мире женщиной-режиссером Алис Ги, — «Последствия феминизма» (1906 / *Les Résultats du féminisme / The Consequences of Feminism*). Однако сатирическая интонация, отсутствие запоминающихся образов, а главным образом, незначительная сексуальная подоплека не сделали эту картину хитом.

В Дании, как и во многих европейских странах, на рубеже XIX–XX веков градус феминизации в обществе был весьма высок, и «женский вопрос» поднимался многими общественными деятелями, скандинавскими писателями — от Г. Ибсена и А. Стриндберга до С. Унсет и С. Лагерлеф. Но литературной

<sup>12</sup> Julie K. Allen. Mormonens offer — Da den hvide slavehandel fik en dosis religion. Kosmorama. 13 December 2017. // URL.: <https://www.kosmorama.org/kosmorama/artikler/mormonens-offer-daden-hvide-slavehandel-fik-en-dosis-religion>. (дата обращения: 18.03.2022).

первоосновой фильмов этого жанра послужил роман норвежской писательницы Элизабет Шойен (Elisabeth Schøyen) «Белый раб — позор двадцатого века» (Den hvide Slavinde — det tyvende århundreds Skændsel), вышедший в 1905 году. Позже, в 1914 году, роман был переиздан с рядом предисловий — лидера немецкой «Ассоциации женщин», председателей датского «Комитета по борьбе с торговлей белыми рабынями» и немецкого «Национальный комитет по международной борьбе с торговлей девушками», и назывался он «Торговля белыми рабами» (Den hvide Slavehandel).

Возможно, на фоне серьезности обсуждения гендерных вопросов и роли женщины в жизни общества подобные фильмы не выглядели достаточно основательно и глубоко с точки зрения погружения в проблему. Но они и не претендовали на такую роль. Кинематограф только складывался как вид искусства, имеющий практически неограниченное влияние на умы зрителей. Однако в борьбе с цензурой датские кинопрокатчики все-таки настаивали на педагогической функции подобных фильмов, которые предупреждали молодых женщинах об опасностях, которые таит самостоятельный выход в мир. Тем не менее Ж. Садуль отмечает, что «социальные проблемы вводились в фильме главным образом для того, чтобы как-нибудь протащить соглашательские идеи»<sup>13</sup>.

Стоит сказать и о двух наиболее ярких фильмах, где появляется тема женского движения, — «Суфражистка» (1913, режиссер У. Гад / Die Suffragette), а также образы активных, по-своему раскрепощенных дам — «Атлантида» (1913, режиссер А. Блум / Atlantis), где история заканчивается перевоспитанием феминистки, ее счастливым браком и детьми, своими или приемными. Основная тема такого рода фильмов — некий назидательный вердикт о том, что самостоятельная жизнь иногда опасна, а в браке — все счастливо и безмятежно. Однако сами фильмы репрезентируют диаметрально противоположный взгляд. Как и фильмы о торговле «белыми рабынями», картины заканчиваются спасением девушки ее женихом, другом детства или верным поклонником. При этом каждая из героинь в начале фильма совершает якобы оплошность, выказывая самостоятельность и уезжая за лучшей жизнью подальше от отчего дома. Эта «оплошность» и становится первым импульсом к экранной сепарации женщины от ее традиционного бытования — всегда и везде следовать за мужчиной / мужем.

Параллельно с циклом «белых рабынь» в 1910 году на мировой экран выходит фильм У. Гада «Бездна» с Астой Нильсен

<sup>13</sup> Садуль Ж. Начало датской кинематографии (1908-1914). / Всеобщая история кино. Кино становится искусством 1909-1914, Т.2. — М.: Искусство, 1958. С. 237.

в главной роли, с которым в кинематографическую образность приходит «женщина-вамп». Она, в отличие от однотипных историй о несчастной девушке, попавшей в лапы коварных работорговцев, испытывает сильные чувства и идет на поводу этих чувств, будучи готовой нести за них ответственность. И что немаловажно, такой тип женщины становится выразителем «духа времени» (нем. *Zeitgeist*), который привносит кризис общественного мироустройства на киноэкране.

С началом Первой мировой войны, оставшись без большинства привычных рынков сбыта и работая фактически только на внутренний и на немецкий рынки, датчане начинают снимать военные фильмы. Но и в них дела сердечные побеждали окопные проблемы. «Хотя и с известной сдержанностью, Дания начала выпускать военные картины с прогерманской тенденцией, ибо судьба картин зависела в конечном счете от берлинских кинопрокатчиков. Герои переоделись в форму защитного цвета и опять стали жертвами привычных сердечных драм <...> Насколько было возможно, упор делался на лирические, а не батальные сцены»<sup>14</sup>. Стефан Майкл Шредер в статье «О “датскости” датских фильмов в Германии до 1918 года»<sup>15</sup> пишет, что канонический корпус «аморальных» фильмов прокатывался в Германии с большим успехом и вызывал опасения в вильгельминском обществе касательно влияния датского кинематографа на формирование вкуса, нравственных и этических принципов аудитории. Якобы датские кинематографисты знают как снять социальную драму и моральную, а скорее даже аморальную драму с утонченностью и психологической достоверностью, обходящей цензурные ограничения и пробуждающую в зрителях самые низменные инстинкты. Датские фильмы, и в первую очередь продукция «Нордиск фильм», противоречили «скандинавскому мифу» о чистоте нравов, прекрасно зарабатывая на пороке. Видимо, датские кинематографисты были первыми, кто сумел в этих провокативных образах отразить важные проблемы своего времени, которые остро ощущались и в Европе, и России.

## Выводы

Мир менялся, приходили новые герои с их конфликтами, в которых обозначался дух времени. Дания — страна, всегда славившаяся строгостью морально-религиозных норм, переживала в период десятых годов ослабление их влияния, что вызвало на экраны целый поток фильмов фривольного содержания. С одной стороны, безусловно, авторы картин о сексуальной

<sup>14</sup> Садуль Ж. Сумерки, окутавшие датскую кинематографию. / Всеобщая история кино. Кино становится искусством 1914–1920, Т. 3. — М.: Искусство, 1961. С. 450–451.

<sup>15</sup> Schröder S. M. On the 'Danishness' of Danish Films in Germany until 1918 // Kosmorama. URL.: <https://www.kosmorama.org/en/articles/danish-films-in-germany>. (дата обращения: 17.02.2022).

торговле белыми женщинами эксплуатируют горячую тему для привлечения зрителей в кинотеатры. Такие мастера датского кино, как Оле Ольсон, Август Блум, Урабан Гад и другие, прекрасно понимали запросы своей аудитории и активно этим пользовались. Но с другой стороны, кинематограф в силу своей специфики отзывался на актуальные процессы, происходящие в обществе, где все громче начинает звучать «женский вопрос». Так, параллельно с подписанной в Париже в 1910 году Международной конвенцией о пресечении торговыми женщинами и сопоступующей этой конвенции активности в рамках Всемирного социалистического конгресса (восьмой конгресс Второго интернационала) 26–27 августа 1910 года в Копенгагене (Дании), проходит Вторая Международная социалистическая женская конференция, которая собрала сто делегатов из семнадцати стран, среди которых можно было увидеть К. Цеткин, Н. Крупскую, И. Арманд и А. Коллонтай. Итогом конференции станет обозначение основной цели движения — борьба за избирательные права женщин и учреждение проведения ежегодного Международного женского дня (дата 8 марта закрепится несколькими годами позднее).

Можно с уверенностью сказать, что под влиянием культурно-исторических обстоятельств одновременно скандальная и остросоциальная тема сексуального рабства в кино вкупе с ироничными фильмами о суфражистках, а также с соблазнительными и опасными женщинами-вамп постепенно сформирует идеологический конструкт «новая женщина», выражающий революционные преобразования своего времени. Особенно популярным и востребованным этот образ в 1920-е годы по целому ряду причин станет в Германии и СССР — странах, с которым у Дании были крепкие кинематографические связи. ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Маркович Д. «Позор» XX века на экране. // СИНЕ-ФОНО. — Москва, 15 июня 1911, № 18. С. 4–5.
2. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Кино становится искусством 1909–1914. — М.: Искусство, Т. 2, 1958. — 523 с.
3. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Кино становится искусством: 1914–1920. — М.: Искусство, Т.3, 1961. — 625 с.
4. СИНЕ-ФОНО — М.: 15 июля 1911 г., № 20. С. 15.
5. Gritner F.K. White Slavery: Myth, Ideology and American Law/ Garland, New-York: Garland Publishing, 1990. — 209 p.

6. *Julie K. Allen.* Mormonens offer — Da den hvide slavehandel fik en dosis religion. Kosmorama. 13 December 2017. // URL.: <https://www.kosmorama.org/kosmorama/artikler/mormonens-offer-da-den-hvide-slavehandel-fik-en-dosis-religion>. (дата обращения: 18.03.2022).
7. *Olsen O.* Filmens Eventyr og mit eget. Copenhagen: Jespersen og Pios Forlag, 1940. P. 85–88.
8. *Schröder S.M.* On the 'Danishness' of Danish Films in Germany until 1918 // Kosmorama. URL.: <https://www.kosmorama.org/en/articles/danish-films-in-germany>. (дата обращения: 17.02.2022).
9. *Thorsen I.* Nordisk Films Kompagni 1906–1924, Vol. 5. The Rise and Fall of the Polar Bear. Indiana University Press, 2017. P. 71–77.

## REFERENCES

1. *Markovich D.* (1911) «Pozor» XX veka na ekrane. [“Shame” of the XX century on the screen]. // SINE-FONO — Moskva, 15 iyunya 1911, № 18, P. 4-5. (in Russ.).
2. *Sadul' Zh.* (1958) Vseobshhaya istoriya kino. Tom 2: Kino stanovitsya iskusstvom 1908–1914. [General History of Cinema. Volume 2: Film Becomes Art 1908–1914]. — Moskva: Iskusstvo, 1958. — 523 p. (in Russ.)
3. *Sadul' Zh.* (1961) Vseobshhaya istoriya kino. Tom 3: Kino stanovitsya iskusstvom 1914–1920. [General History of Cinema. Volume 3: Film Becomes Art 1914–1920]. — Moskva: Iskusstvo, 1961. — 625 p. (in Russ.)
4. SINE-FONO. — Moskva, 15 iyulya 1911 g., №20. P. 15. (in Russ.).
5. *Grittner F.K.* (1990). White Slavery: Myth, Ideology and American Law/ Garland, New-York, 1990. — 209 p.
6. *Julie K. Allen.* (2017). Mormonens offer — Da den hvide slavehandel fik en dosis religion. [The Mormon Sacrifice — When the White Slave Trade Got a Dose of Religion.]. Kosmorama. 13 December 2017. // URL.: <https://www.kosmorama.org/kosmorama/artikler/mormonens-offer-da-den-hvide-slavehandel-fik-en-dosis-religion>. (дата обращения 18.03.2022).
7. *Olsen O.* (1940) Filmens Eventyr og mit eget. [The film's Adventure and my own.]. Copenhagen: Jespersen og Pios Forlag, 1940. P. 85–88.
8. *Schröder S.M.* On the 'Danishness' of Danish Films in Germany until 1918 // Kosmorama. URL.: <https://www.kosmorama.org/en/articles/danish-films-in-germany>. (дата обращения 17.02.2022).
9. *Thorsen I.* (2017). Nordisk Films Kompagni 1906–1924, The Rise and Fall of the Polar Bear. Indiana University Press, 2017. Pp. 71–77.

# Danish Films about “White Slavery” as a Forerunner of the “Women's Question” in World Cinema

**Svetlana A. Smagina**

*Doctor of Arts, Associate Professor at the Film Studies Department, Leading Researcher of the Analytics Department at the Research and Information Center for Development of Film Education, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK)*

UDC 778.5.04/c

**ABSTRACT:** The article examines number of Danish films about ‘white female slaves’ which did not only become a noticeable event in European filmmaking and gained popularity in Russia, but also marked the concern for the ‘women’s issue’ in world cinema.

Although small by modern standards, Danish cinema of the early 1910s had a significant impact on the world cinema. Far from being the European leader in the number of releases, it, nevertheless, managed to set the tone in the ‘cup-and-saucer’ drama, start a fashion for ‘Danish melodrama’ and provocative movies, introduce the viewer to the ‘Danish kiss’ and generate a new ‘vamp’ heroines which would soon transform into the image of a new woman and mark the most important changes in the socio-cultural and socio-political life of society. Later all the Danish innovations would be picked up and developed by German, Soviet and American film industries.

Danish films exploited the controversial and taboo subject of human vice, sexuality and inter-gender relationships, often responding to current and sensational agendas. What the Russian pre-revolutionary press called “glamorizing the 20th century moral degradation” can in fact be also attributed to the film industry’s adaptation of scandal to its needs, i.e. the creation of an action-packed story. Thus, Danish film industry enters the international film market with the hot topic of “white slavery”.

The paper analyzes the films about “women's slavery” made in 1907–1912 and traces how the cultural and historical context of the time transformed the acute social theme of sexual slavery into an ideological construct of ‘new woman’ representing the ‘spirit of the time’ (German: *Zeitgeist*).

**KEY WORDS:** Danish cinema, White Slaves, New Woman, Women's Issue, Cine-Fono



# Барочная эстетика в творчестве Питера Гринуэя

**Е.Ю. Шмакова**

ORCID 0000-0002-7094-2314

EDN: <https://elibrary.ru/szcdha>

*Статья посвящена вопросам применения выразительных возможностей изобразительного искусства в кинематографе на примере творчества Питера Гринуэя. Работы английского режиссера, художника и одного из главных представителей авторского современного кинематографа отличают интеллектуальный и философичный взгляд, обусловленный особенно насыщенной визуальной составляющей его фильмов и тенденцией к диалогу с другими видами искусств.*

УДК 7791.43.01

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Питер Гринуэй,  
барокко, свет,  
эстетика,  
композиция,  
визуальная  
концепция, цвет,  
Рембрандт

<sup>1</sup> Кувшинова М.Ю. Кино как визуальный код. СПб., 2014. С. 11.

<sup>2</sup> Свешников А.В. Композиционное мышление. Учебное пособие. М.: Логос, 2009.

<sup>3</sup> Волков Н.Н. Композиция в живописи. М.: RUGRAM, 2019.

<sup>4</sup> Лотман Ю.М. Семиотика и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973.

<sup>5</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989.

Французский критик Жорж Садуль называет кино плодом неизбежного развития искусства и культуры<sup>1</sup>. Новые культурные формы и практики зачастую образуются в результате синтеза различных искусств, и в этом смысле живопись и кинематограф демонстрируют синтез наиболее тесный — в основе этой пары лежат пространственно-временные измерения. В период становления кинематографа как нового седьмого вида искусства само его существование воспринимается как вершина идеи синтеза, а визуальная ориентация становится фундаментальным основанием современности.

Несмотря на достаточную изученность в научной среде общей проблемы синтеза живописи и кинематографа, вопрос взаимодействия и взаимовлияния языков этих видов искусств затрагивается не так часто. В частности, проблему использования композиции в качестве приема усиления визуальной образности исследуют А.В. Свешников<sup>2</sup> и Н.Н. Волков<sup>3</sup>. При этом они рассматривают проблему со стороны исключительно живописи. Что касается кинематографа, вопрос композиционного строения кадра в контексте его семиотической структуры изучают Ю.М. Лотман<sup>4</sup> и Р. Барт<sup>5</sup>. Цвет и свет как выразительные средства для работы с пластическими образами рассматривают С. Эйзенштейн<sup>6</sup>, С. Люмет<sup>7</sup>, Д. Джармен<sup>8</sup>, А. Тарковский<sup>9</sup> и другие. И все же вопрос систематизации изобразительно-вырази-

<sup>6</sup> Эйзенштейн С.М. Собр. соч. в 6-ти томах. М.: Искусство, 1964.

<sup>7</sup> Люмет С. Как делается кино. М.: МИФ, 1995.

<sup>8</sup> Джармен Д. Хрома. Книга о цвете. М.: Ад Маргинем, 2020.

<sup>9</sup> Тарковский А.А. Лекции по кинорежиссуре. СПб.: Красный Матрос, 2016.

тельных средств остается малоизученным в связи с отсутствием основательного анализа каждого из них в контексте данной пары видов искусств «живопись — кинематограф».

Заемствованные у изобразительного искусства, в частности у живописи, выразительные средства способствуют развитию киноязыка и усиливают эффект воздействия экранных произведений. Выявление этих приемов необходимо для понимания единых принципов построения зрительного образа. В данной работе на передний план выходят вопросы применения выразительных возможностей изобразительного искусства в кинематографе. На примере работ британского режиссера Питера Гринуэя проводится компаративный анализ визуального повествования таких направлений искусства, как «живопись — кинематограф», учитывая синтетическую специфику последнего.

### Воплощение живописных концепций на экране

Каждое направление живописи в той или иной степени обладает своими характерными повторяющимися особенностями, которые позволяют говорить о его своеобразной визуальной специфике в сравнении с другими направлениями. Например, в случае с живописью голландцев это «строгость и сдержанность в подборе цветов, обилие темных тонов, игра оттенков черного и серого в сочетании с отсутствием цветовых контрастов, эффект гризайли»<sup>10, 11</sup>. В основе такого подхода в первую очередь лежат идеология и религия: голландские художники-кальвинисты придерживаются хроматической специфики в изображении, иногда настолько радикально, что можно даже говорить о пуританизме колорита в их работах<sup>12</sup>.

Искусство реформации в XVII веке опирается на тезис: цвет есть прикраса и роскошь. Тем не менее, в ущерб ярким цветовым контрастам, из-за «стремления художников избегать слишком резких перепадов тонов и всего, что бросается в глаза и может нарушить хроматический лаконизм картины»<sup>13</sup>, их внимание постепенно все больше обращается в сторону световых контрастов, динамики света и тени, что, уже в большей степени отвечает религиозной идеологии того времени.

Французский историк Мишель Пастуро в своей книге «Черный. История цвета» в разговоре о черном цвете приводит в качестве примера картины представителя Золотого века голландской живописи Рембрандта ван Рейна, в которых явно преобладает именно аскетический колорит, базирующийся на темных тонах. Пастуро утверждает, что «цвета его полотен были настолько однообразны, что в свое время художника даже

<sup>10</sup> Синий. История Цвета / Мишель Пастуро; пер. с фр. Н.Кулиш. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 12.

<sup>11</sup> Эффект гризайли (фр. *Grisaille* от *gris* — серый) достигается тональностью одного цвета, как правило, сепией или серым цветом при различной его тональной градации. — *Прим. авт.*

<sup>12</sup> Черный. История Цвета / Мишель Пастуро; пер. с фр. Н. Кулиш. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 75.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Черный. История Цвета / Мишель Пастуро; пер. с фр. Н. Кулиш. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 72.

упрекали в монохромии»<sup>14</sup>. Сегодня же, спустя века, Рембрандт признан гением художественного видения, виртуозом светотени и мастером расположения нескольких источников искусственного освещения в живописных пространствах. Он развил и переосмыслил в своем творчестве идеи не менее известного и виртуозного предшественника Микеланджело Караваджо.

Его нарочито приглушенные тона в сочетании с выразительным, будто затухающим, падающим сбоку мягким светом, позволяют концентрировать внимание на вибрациях света и тени. И эта единственная в своем роде палитра на его полотнах «обладает не только настоящей музыкальностью, но и глубоко религиозной проникновенностью»<sup>15</sup>. Благодаря неявному, словно вибрирующему колориту в соединении с создаваемым им эффектом яркого луча света, большинство картин Рембрандта, даже сугубо светского содержания, обретают измерение сакральности, рождают ощущение возвышенности.

Британский режиссер Питер Гринуэй — одна из ярких фигур современного кинематографа, чьи работы уже успели стать классикой авторского кино. Его фильмы характеризуются насыщенной визуальной составляющей и склонностью к взаимодействию с другими визуальными искусствами: живописью и видеоартом. Гринуэй настаивает «на существовании безусловной связи между опытом изобразительного искусства и развитием кинематографа» (в свое время режиссер получил художественное образование). Он уверен, что «искусство кино началось не в XX веке, а намного ранее, с четырех великих европейских художников и мастеров барокко XVII века: Караваджо, Рембрандта, Рубенса и Веласкеса»<sup>16</sup>. Каждый из этих художников серьезно и последовательно интересовался проблемой искусственного освещения в живописи. Необходимо признать, что о природе света и механизмах его действия мастера живописи размышляли задолго до появления «караваджизма», еще во времена Древней Греции, а представители эпохи Возрождения даже посвящали этой проблеме свои теоретические труды. Но именно в эпоху барокко живописцы «впервые по-настоящему осознали, насколько велика роль правильного расположения источников света для передачи содержания изображаемых ими предметных ситуаций»<sup>17</sup>. Обладая большой выразительной силой, «свет, которым художник пользуется не только для выявления формы и пространства в изображении, но и распоряжается им как дирижер оркестром, способен творить чудеса в артикуляции авторского сообщения»<sup>18</sup>.

Самого режиссера больше всего в положении современного кинематографа возмущает то, что кино «избрало путь продол-

<sup>15</sup> Черный. История Цвета / Мишель Пастуро; пер. с фр. Н. Кулиш. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 72.

<sup>16</sup> Мцитуридзе Е. Питер Гринуэй: «Это очень важно — быть автором» / Искусство кино, 2001. № 1 // URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2001/01/n1-article23> (дата обращения: 21.11.2022)..

<sup>17</sup> Художественные средства композиции в изобразительном искусстве / Л.Е. Петрова. Ставрополь, 2011. С. 31.

<sup>18</sup> Художественные средства композиции в изобразительном искусстве / Л.Е. Петрова. Ставрополь, 2011. С. 31.

<sup>19</sup> Мцитуридзе Е. Питер Гринуэй: «Это очень важно — быть автором» / Искусство кино, 2001. № 1 // URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2001/01/n1-article23> (дата обращения: 21.11.2022).

<sup>20</sup> Скалдина С.Н. Живопись в кино: художественный метод П. Гринуэя (на примере фильма «Гольциус и Пеликанья компания») // Артикульт, 2015. № 18 (2). С. 70–76.

<sup>21</sup> Там же.



«Купающаяся женщина» (1654), Рембрандт Харменс ван Рейн

Кадр из фильма «Тайны "Ночного дозора"» (2007), режиссер П. Гринуэй



жения литературных традиций» и тем самым превратилось в инструмент иллюстрации текста. Говоря о проблеме визуального восприятия и об отсутствии не только у аудитории, но и у самих авторов понимания символической и образной природы искусства кино, он поясняет: «Вы прекрасно можете увидеть, как большинство режиссеров аккуратно следуют за текстом сценария — они не снимают фильм, но иллюстрируют его»<sup>19</sup>. Для П. Гринуэя, как человека с художественным образованием, та-

кой подход к кино сродни преступлению. Отсутствие навыка чтения и понимания образов, а не только слов и текста, по его мнению, — это проблема не одного лишь кино, но и всей современной культуры в целом. «Текстоориентированность» второстепенна для визуальных искусств, ведь сама их природа основана не на умении удачно иллюстрировать тот или иной текст, а на образном мышлении и способности к интерпретации<sup>20</sup>. Именно по этой причине в своих работах британский режиссер обращается к живописным приемам.

Займствование эстетики и приемов живописи сегодня уже нельзя считать новаторством. К примеру, целое направление немецкого экспрессионизма в кино во многом формируется под влиянием творчества арт-группы «Мост». Но, пожалуй, одним из немногих авторов (если не единственным), сделавшим прямое цитирование изобразительного искусства характерной чертой именно своего режиссерского почерка, можно считать Питера Гринуэя<sup>21</sup>. Его

работы наполнены «кино-репродукциями» — живопись с ее визуальной составляющей и сюжетами становится отправной точкой для всего фильма, а отдельные кадры строятся в определенной живописной манере.

Этот метод, который можно условно обозначить как «*реконструкция*», режиссер использует в фильмах «Зед и два нуля» (1985) — картина визуально построена на полотнах Яна Вермеера, «Тайны “Ночного дозора”» (2007), основанная на работах Рембрандта, и «Гольциус и Пеликанья компания» (2012), посвященная творчеству Хендрика Гольциуса.

В некоторых случаях режиссер, опираясь на эстетику конкретного живописного направления, привносит иные, иногда прямо противоположные смыслы в киноленту. Фильм «Контракт рисовальщика» Питера Гринуэя (1982) не содержит ни прямых, ни косвенных отсылок к отдельным полотнам, но его визуальная образность строится на художественных традициях творчества Караваджо, Рембрандта, Вермеера и Жоржа де Латура. Барочная и маньеристская живопись намеренно процитированы здесь утрированно и пародийно — серьезные и драматичные живописные направления в фильме Гринуэя трансформируются



Кадры из фильма «Контракт рисовальщика» (1982), режиссер П. Гринуэи

в сатиру. Соответствие исторической правде не волнует режиссера, поэтому все доведено до крайности: и речь героев, и их излишне нагруженные костюмы и парики, и цветовое решение сцен на натуре в контрасте с монохромным внешним видом художника Невилла и слуг. Во время съемок применялись специальные зеленые фильтры для достижения эффекта большей насыщенности зелени в кадре, что еще сильнее подчерки-

вает противопоставление в фильме естественного мира чистой природы и неестественной жестокости и напряженности человеческого общества.

В итоге получается, что направления живописи служат визуальными ссылками, на которых в свою очередь выстраивается визуально идентичная, но отличающаяся в смысловом плане эстетика фильма — живописная концепция заимствуется и трансформируется режиссером.

### «Барочный постмодернизм» Питера Гринуэя

Несмотря на то, что стиль П. Гринуэя критики определяют как «барочный постмодернизм», где новой эстетической нормой становится красота диссонансов<sup>22</sup>, режиссеру удалось объединить эпохи и передать ту атмосферу, в которой творили голландские художники XVII века. Эстетику направления в целом и видение Рембрандта в частности он наиболее полно выразил в своем фильме «Тайны “Ночного дозора”» (2007). Пронзительный монолог «ослепленного» в самом начале картины главного героя в исполнении Мартина Фримена о том, как когда-нибудь «мили и мили нарисованной тьмы озарит вспышка света, если тебе повезет», как нельзя лучше характеризует основную линию творчества художника и то, чем сегодня так знаменита на весь мир голландская живопись. Идея выхода из тени на свет и обратно, как метафора выявления истинной человеческой сущности, развивается на протяжении всего действия. В начале фильма Рембрандт входит в кадр из тьмы со словами: «Я смотрел в темноту», и в финале, после всех произошедших с ним событий (смерть жены Саскии, убийство капитана роты, ослепление художника после раскрытия им преступления), Рембрандт снова возвращается в темноту и восклицает «Все еще темно... Я постоянно вижу ночь!». Даже такой благородный поступок, как раскрытие им истинной сущности заговорщиков на своем полотне, оказывается слишком малым делом: ему не удается одержать победу в противостоянии их темной природе, хотя, конечно же, удастся одержать победу моральную, так как его произведение в итоге переживет века и раскроет их секрет.

В «Тайнах “Ночного дозора”» режиссер не ставит задачи воссоздать в деталях быт Голландии XVII века на экране. Он также и не предлагает зрителю пройти вместе с художником весь его жизненный и творческий путь — фильм охватывает лишь два года жизни Рембрандта. Гринуэй отвергает точность деталей биографии в пользу правдоподобной условности. Центром сюжета становится таинственная, в некотором смысле даже детективная, история создания мастером знаменитой картины «Офицеры и караульные гражданской гвардии роты капитана Франса Баннинга Кока и лейтенанта Виллема ван Рейтенбурга», также

<sup>22</sup> Маньковская Н.Б. Постмодернизм в эстетике / Философская антропология, 2018. № 1 // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/postmodernizm-v-estetike> (дата обращения: 21.11.2022).

известной под названием «Ночной дозор». При этом пространственно-временная среда фильма не изобилует новаторскими приемами в области повествования: легко считываемая фабула, сама «тайна» картины раскрывается лишь словесно, зритель не увидит момент совершения преступления ни на экране, ни на произведении Рембрандта.



Кадр из фильма  
«Контракт  
рисовальщика» (1982),  
режиссер П. Гринуэй

Кадр из фильма  
«Тайны "Ночного  
дозора"» (2007),  
режиссер П. Гринуэй.

В соответствии со световой палитрой художников, темной и аскетичной, даже в некотором роде скупой, и создаваемых им мизансцен, П. Гринуэй использует такое же «скупое» освещение и густой темный фон в большинстве интерьерных сцен фильма. Такой подход к свету в кадре помогает ему воссоздать знаменитый живописный прием кьяроскуро или чиароскуро (от итал. *chiaro e scuro* — свет и тень), когда ярко освещенный смысловой центр кадра окружен темной, жесткой и четкой тенью, теплые тона переходят в непроглядный черный. Технику, предполагающую наличие подобных эффектных драматических контрастов, можно встретить в работах Караваджо, Корреджо и Рембрандта.

Эстетический аскетизм выражается даже в выборе режиссера изобразить дом Рембрандта, в котором большую часть фильма герои фильма как бы существуют в пространстве театральной сцены. Так, помещение в кадр оторванных от внешней среды театральных по сути декораций и использование в основном общих планов

наделяет место действия условностью. В сочетании с редкими, но выразительными крупными планами героев и разрушением актерами четвертой стены, представленной в виде периодических обращений Рембрандта к





Кадр из фильма «Тайны "Ночного дозора"» (2007), режиссер П. Гринуэй

Кроме того, Гринуэй выдерживает кадры в теплой, золотисто-коричневой гамме, характерной не только для творчества Рембрандта, но и полотен Караваджо, что также направлено на подчеркивание режиссером линии не повествовательной, а визуальной: изменения в области светового и цветового оформления в кадре влекут за собой перемену в настроениях героев, иногда даже и сути действия, разворачиваемого на экране.



Кадр из фильма «Тайны "Ночного дозора"» (2007), режиссер П. Гринуэй

Образы в фильме трансформируются за счет светового и цветового моделирования пространства и фигур. Работы Гринуэя интерпретируют привычные произведения искусства и помогают по-новому взглянуть на них, что является весьма органичным для постмодернистской эстетики приемом, где приветствуется неклассическая трактовка классических традиций<sup>23</sup>.

### Заключение

Именно визуальный ряд кинофильма становится той отличительной чертой, по которой зритель определяет стиль режиссера, его особую эстетику. И эта эстетика может формироваться как под воздействием опыта других режиссеров, так и под влиянием определенных направлений изобразительного искусства или же под впечатлением отдельно взятых работ мастеров живописи, а также их творческого пути в целом. Таким

зрителю, режиссер делает еще больший акцент на условности повествовательной части фильма и стремится выявить и выразить динамику чувств, действий и образов посредством именно визуальных акцентов и светотеневого рисунка в кадре.

<sup>23</sup> Маньковская Н.Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). М., 1995. С. 214.

образом, киноязык способен рождать метафоры посредством зрительных ассоциаций — использование в повествовании одного изображения, в данном случае заимствованных образов из мировой живописи, создает ситуацию, где одно изображение вызывает представление о другом. Помимо цитирования готовых живописных решений (как сюжетных, так и визуальных) кино обращается и к отдельным приемам изобразительного искусства, формируя независимую художественную визуальную образность для каждого фильма.

В современном кинематографе определенные композиционные приемы, светотеневые концепции и цветовые решения функционируют самостоятельно, но они всегда могут быть соотнесены с живописными, так как в их основе лежат единые принципы построения зрительного образа. Визуальные решения становятся все сложнее, следовательно, возникает необходимость заново суммировать и проанализировать тезисы и положения в кинотеории. Последовательный анализ композиционных, цветовых теорий, светотеневых концепций, их развития и практического применения в визуально-образном построении фильмов различных жанров, а также анализ определенных работ режиссеров, в которых наиболее ярко проявились тенденции использования приемов, влияющих на драматургическое построение, необходим как исследователям кинематографа, так и практикам, стремящимся к грамотному использованию этих важных инструментов в своих работах. ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Кувшинова М.Ю.* Кино как визуальный код. — СПб.: Мастерская Сеанс, 2014. — 320 с.
2. *Маньковская Н.Б.* «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). М., 1995. 220 с.
3. *Маньковская Н.Б.* Постмодернизм в эстетике / Философская антропология, 2018. № 1 // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/postmodernizm-v-estetike> (дата обращения: 21.11.2022).
4. *Пастуро М.* Синий. История Цвета / пер. с фр. Н. Кулиш. — М.: Новое литературное обозрение, 2017. — 144 с.
5. *Пастуро М.* Черный. История Цвета / пер. с фр. Н. Кулиш. — М.: Новое литературное обозрение, 2017. — 168 с.
6. *Скалдина С.Н.* Живопись в кино: художественный метод П. Гринуэя (на примере фильма «Гольдиус и Пеликанья компания») // Артикульт, 2015. 18 (2). С. 70–76.
7. *Мцитуридзе Е.* Питер Гринуэй: «Это очень важно — быть автором» / Искусство кино, 2001. № 1 // URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2001/01/n1-article23> (дата обращения: 21.11.2022).

## REFERENCES

1. *Kuvshinova M.YU.* (2014) Kino kak vizualnyj kod [Cinema as a visual code]. — Sankt-Peterburg.: Masterskaja Seans, 2014. — 320 p. (in Russ.).
2. *Manykovskaja N.B.* (1995) “Parizh so zmejami” (Vvedenie v jestetiku postmodernizma) [“Paris with Snakes” (Introduction to the aesthetics of postmodernism)]. — Moskva, 1995. — 220 p. (in Russ.).
3. *Manykovskaja N.B.* (2018) Postmodernizm v jestetike [Postmodernism in aesthetics] / *Filosofskaja antropologija*, 2018. №1 // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/postmodernizm-v-estetike> (data obrashhenija: 21.11.2022). (in Russ.).
4. *Pasturo M.* (2017) Sinij. Istorija Cveta [Blue: The History of a Color] / per. s fr. N.Kulish. — Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. — 144 p. (in Russ.).
5. *Pasturo M.* (2017) Chernyj. Istorija Cveta [Black: The History of a Color] / per. s fr. N. Kulish. — Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. — 168 p. (in Russ.).
6. *Skaldina S.N.* (2015) Zhivopisy v kino: hudozhestvennyj metod P.Grinujeja (na primere filyma “Golycius i Pelikanyja kompanija”) [Peter Greenaway’s artistic method to work with painting in cinema: “Goltzius and the Pelican Company”] // *Artikulyt*, 2015. 18 (2). Pp. 70–76. (in Russ.).
7. *Mcituridze E.* (2001) Piter Grinujej: «Jeto ocheny vazhno — byty avtorom» [Peter Greenaway: “It is very important to be an author!”] / *Iskusstvo kino*, 2001. № 1 // URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2001/01/n1-article23> (data obrashhenija: 21.11.2022). (in Russ.).

# The Baroque Aesthetics of Peter Greenaway's Films

**Evgeniya Yu. Shmakova**

*Second-year PhD Student at the Film Studies Department, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK)*

UDC 791.43.01

**ABSTRACT:** The article explores the application of fine art's expressive possibilities to filmmaking as exemplified in films made by Peter Greenaway, an English director, artist and one of the main figures in modern *auteur* cinema. His films are characterized by a highly intellectual and philosophic perspective due to the particularly rich visual component as well as the tendency for a dialogue with other art forms.

New cultural forms and practices often originate from the synthesis of various arts, and in this sense, fine art and cinema demonstrate a particularly close blend based on space-time dimensions. Despite a sufficient body of research on this synthesis in general, the interaction and mutual influence of the languages of the two art forms is touched upon relatively seldom. Nevertheless, the systematization of the visual and expressive means remains poorly studied due to the lack of a thorough analysis of each of them in the context of the «fine art — cinema» relationship.

The expressive means borrowed from visual arts (from painting in particular) promote development of the film language and enhance the impact of audiovisual works. The identification of these techniques is necessary for understanding the common principles of forming up a visual image. This article highlights the use of fine art's expressive means in filmmaking. Drawing on the example of Peter Greenaway's work, the author lays special emphasis on the «fine art — cinema» pair, taking into account the synthetic character of the latter.

**KEY WORDS:** Peter Greenaway, baroque, lighting, aesthetics, composition, visual concept, color, Rembrandt

## [ библиотека ВГИК ]



**Артюх Анжелика. Кинорежиссерки в современном мире: монография / А.А. Артюх; ред. серии: М. Нестеренко; ред. (научный): А. Мазур; дизайн серии: Д. Черногаев. — М.: НЛО, 2021. 248 с.**

В последнее десятилетие ситуация с гендерным неравенством в мире мировой киноиндустрии серьезно изменилась: женщины все активнее осваивают различные кинопрофессии, достигая больших успехов, в том числе и на режиссерском поприще. В фокусе внимания критиков и исследователей в основном остается женское кино Европы и Америки, хотя и в России можно наблюдать сходные гендерные сдвиги. Книга киноведа Анжелики Артюх — первая работа о современных российских кинорежиссерках. В ней она суммирует свои «полевые исследования», анализируя впечатления от российского женского кино, беседуя с его создательницами и показывая, с какими трудностями им приходится сталкиваться. Героини этой книги — Рената Литвинова, Валерия Гай Германика, Оксана Бычкова, Анна Меликян, Наталья Мещанинова и другие талантливые женщины, создающие фильмы «здесь и сейчас». Анжелика Артюх — доктор искусствоведения, профессор кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного университета кино и телевидения, член ФИПРЕССИ, куратор ММКФ, лауреат премии Российской гильдии кинокритиков. Для кинематографистов. (В книге отсутствуют фильмография и указатель имен).



**Абсурдистский антиутопизм Йоргоса Лантимоса: сборник / гл. ред. и сост.: В. Климов. — М.: Опустошитель, 2021. 172 с**

Йоргос Лантимос (1973) — греческий режиссер, сценарист и продюсер, один из лидеров «странной волны», а впоследствии триумфатор ведущих фестивалей авторского кино. В фильмах Лантимоса общественные пороки, такие как отчуждение, подавление, дезинформация, насилие, подаются с рафинированным абсурдизмом, с которым сочетаются натуралистичность и гиперреалистичность любой сцены. В каждой своей картине режиссер выстраивает антиутопию человеческих отношений, обращаясь даже к прошлому, как в своем последнем фильме «Фаворитка». Доведенные до гротескного предела ситуации, нарочито

антипсихологичные, не поддающиеся обыденной трактовке, — все это составляет кинематограф Йоргоса Лантимоса, его «Абсурдистский антиутопизм»..

# ТЕЛЕВИДЕНИЕ ЦИФРОВАЯ СРЕДА



Фото С. Уразовой



## Креативные индустрии как метасистема и фактор социальной адаптации в новой цифровой реальности

**С.Л. Уразова**

доктор филологических наук, доцент

ORCID 0000-0003-2264-2859

EDN: <https://elibrary.ru/ujopde>

УДК 316.77:001.12/18

АННОТАЦИЯ

*Ускоренное освоение технологических инноваций в начале третьего десятилетия XXI века проецирует новые подходы к структурированию сегментов индустрии культуры и их производств. В статье обосновывается введение в России понятий «творческие индустрии», «культурные индустрии», «креативные индустрии», проекция их объединения в систему кластеров с последующим превращением в мета- и экосистему творческого (креативного) производства идей, товаров, услуг. Раскрываются динамика влияния ИТ-технологий на культурно-креативный сектор цифровой экономики, факторы воздействия творческих (креативных) индустрий на социокультурную парадигму общества, вступающего в новую цифровую реальность.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

креативные индустрии, киберпространство, инновационные технологии, общество, социокультурная парадигма, цифровая реальность

Процессы развития технологических инноваций, таких как Искусственный интеллект (*Artificial Intelligence; AI*), Интернет вещей (*Internet of Thing; IoT*), VR-технологий (*Virtual Reality; VR*), и динамика их освоений, идущая во многих странах, существенно видоизменяют ландшафт информационного пространства, прежде всего интернет-пространства как прототипа сетевой информационно-цифровой структуры, которое и ныне насыщено разного рода медиапродуктами, артефактами. При этом создание медиапродуктов и медиаформ различных модификаций, будь то в вербально-инфографическом, аудиальном или аудиовизуальном формате, не всегда принадлежит профессионалам из сферы медиа, индустрий культуры и искусства. Нередко их креаторами выступают обычные пользователи — «производители для себя», по Э. Тоффлеру, увлеченные изучением возможностей искусственных нейросетей, программного обеспечения нового поколения. В этом апробировании — свидетельство устремлений нашего современника, активно погружающегося в симбиотические отношения «человек–машина».

Столь быстро развивающаяся тенденция вполне закономерна. С одной стороны, она характеризует потребность человека в накоплении принципиально нового эмпирического и мировоззренческого опыта, навыков, знаний, компетенций, которые уже сегодня становятся востребованными на фоне усложняющейся содержательно цифровой эпохи, расширяющей свой потенциал, технологический, социальный, экономический, в рамках Промышленной революции 4.0<sup>1</sup>, нацеленной на массовое внедрение информационных технологий, обслуживание людских потребностей в быту, труде, досуге. В целом освоение технологических инноваций обеспечивает человеческой цивилизации путь к коэволюции, обновляя культурно-исторический контекст эпохи, приводит к высвобождению времени и — упрощению жизни. Ведь цифровая экономика направлена на комплексную автоматизацию отраслевых производств с использованием искусственного интеллекта, чья задача ускорить выпуск и оборот продукции, товаров/услуг, их продвижение с помощью массовых коммуникаций, информационно-коммуникационных технологий (ИКТ). С другой стороны, использование интеллектуальных технологий порождает изменения в социальной системе, корректирует предпочтения и нормы поведения в обществе, видоизменяет восприятие человеком картины мира, его самоидентификацию. По мнению ученых, социальная система находится в «точке бифуркации»<sup>2</sup> (раздвоение действий объекта, Э. Ласло), а само общество «становится сверхчувствительным и остро реагирует на флуктуации» (В.И. Аршинов). В целом интенсивность массового освоения востребованных ныне технологических инноваций оценивается исследователями как «Большой антропологический переход», а «...новый мир создает новые вызовы идентичности и новые формы антропологических нагрузок и антропологических конституций личности»<sup>3</sup>. Проблема усложняется и тем, что «темпы изменений носит взрывной характер»<sup>4</sup>, оказывая влияние на ментальность человека, не всегда осознающего утрату накопленных на протяжении веков когнитивных способностей<sup>5</sup>, олицетворяющих культуру бытия, не сводимую только к материальному, включающую прежде всего духовно-нравственные категории.

Тем не менее интерес к искусственному интеллекту в силу его проектируемых возможностей растет во всем мире. Согласно данным, 60% крупных и средних компаний разных стран либо применяют (12%), либо тестируют (48%)<sup>6</sup> эти прорывные технологии. В России искусственный интеллект подробно изучается многие годы и уже применяется на таких направле-

<sup>1</sup> Башкиров С. Что такое индустрия 4.0 и что нужно о ней знать. РБК:Тренды//URL.: <https://trends.rbc.ru/trends/industry/642fcb659a79471baa44e6b4> (дата обращения: 07.04.2023).

<sup>2</sup> Цитг. по: Уразова С.Л. Цифровое телевидение в поиске семантического прогнозирования//Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика, 2018, № 6. С. 238.

<sup>3</sup> Буданов В.Г., Аршинов В.И. Большой антропологический переход: методология сложно-сетевое мышления. Курс: ЗАО «Университетская книга», 2022. С. 5.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Формирование когнитивных способностей (от лат. *cognitio* — знание, познание) происходит под влиянием генетики, социально-экономической среды, разных видов коммуникаций. — *Прим. авт.*

<sup>6</sup> Ведомости. Искусственный интеллект применяют 60% крупных и средних компаний//URL.: <https://www.vedomosti.ru/technology/articles/2022/01/12/904347-iskusstvennyi-intellekt-primenyayut-60-kompanii> (дата обращения: 30.03.2023).

<sup>7</sup> Технологии и решения искусственного интеллекта. Обзор TAdviser// URL.: <https://www.tadviser.ru/index.php/> Статья: Технологии и решения искусственного интеллекта\_точка\_перелома\_Обзор\_TAdviser (30.03.2023).

<sup>8</sup> Термин «коэволюция» имеет немало определений, наиболее краткое — «совместная или одновременная эволюция биологических и культурных факторов жизни человека»: Философия, логика и методология науки. Толковый словарь понятий, 2010. — *Прим. авт.*

<sup>9</sup> Аршинов В.И., Буданов В.Г. Онтология и риски цифрового техноуклада: к вопросу о представлении социотехнического ландшафта// Сложность. Разум. Постнеклассика, 2019. № 2. С. 51–60.

<sup>10</sup> Там же. С. 57.

<sup>11</sup> Термин «синергетика» ввел немецкий физик-теоретик Г. Хакен, основатель нового направления в науке.

<sup>12</sup> Синергетика (от греч. «совместно» и греч. «действующий») — междисциплинарное направление научных исследований, задачей которого является изучение природных явлений и процессов на основе принципов самоорганизации систем (состоящих из подсистем): Сайт С.П. Курдюмова//URL.: <https://spkurdyumov.ru/what/chtotakoesinergetika/> (дата обращения: 30.04.2023).

ниях, как *компьютерное зрение*, что ведет к апробированию проектов в области видеоаналитики; *распознавание речи (чат-боты)*, что обеспечивает внедрение «цифровых сотрудников», «цифровых ассистентов»; *понимание смысла текста*, применяемое при создании вербального произведения, скажем, новости или сценарий, позволяет использовать интеллектуальные IT-технологии в самых широких областях применений<sup>7</sup>, например, робот-ведущий теленовостей, робот-преподаватель в вузе, способный вступить в дискурс во время лекции. И такие образцы уже существуют. Однако все эти апробации характеризуют начальный этап изучения «суперинтеллекта» искусственных нейросетей, предстают как модельное апробирование элементов коммуницирования в рамках выстраиваемой новой сетевой информационно-цифровой реальности. Тем не менее при использовании интеллектуальных технологий возникает немало противоречий и сложностей, о чем предупреждают ученые. Это связано с переходом на этап социотехнической коэволюции<sup>8</sup> и тем, что «...современный человек, помимо природной среды, сопряжен еще с четырьмя жизненными Umwelt-мирами: Техно-миром машин, гаджетов и киберов; Нейро-миром виртуальной реальности; Мифо-миром культуры и истории; Net-миром сетей и коллективного бессознательного (краудсорсинг и краудфандинг)<sup>9</sup>. Минимизировать риски вхождения человека в создаваемую «искусственную техножизнь» поможет, по мнению исследователей, разработка «нового ценностно-ориентированного инструментария социотехносферой как динамически развивающейся сложной открытой системой» и введение дорожных карт общественного развития<sup>10</sup>.

## Креативные индустрии как метасистема

Исторически каждой эпохе развития человечества соответствует определенный уровень культуры, включающий в соответствии с периодом формы и способы накопленного индивидуального опыта, самовыражения и самопознания. Исследователи в области синергетики<sup>11, 12</sup> предлагают свое обоснование периодов развития человеческой культуры, основанное на доминировании паттернов ближнего и дальнего порядка. **Это:** 1. *Информационная дописьменная эпоха* — вербальная, языки тела и образа, которая включает и эпоху слова; 2. *Информационная письменная эпоха, искусственно-знаковая*: эпоха рукописи (до XVI века); 3. *Информационная печатная эпоха*: эпоха книги (до конца XX века); 4. *Информационно-полевая эпоха*: эпоха звука и образа (весь XX век); 5. *Информационно-цифровая эпоха*: циф-

<sup>13</sup> Подр. см.: Буданов В.Г., Аршинов В.И. Большой антропологический переход: методология сложно-сетевой мысли. — Курск: ЗАО «Университетская книга», 2022. С. 13–14.

<sup>14</sup> Межуев В.М. История, цивилизация, культура: опыт философского истолкования. — СПб: СПбГУП, 2011. С. 240.

<sup>15</sup> Концепция развития творческих (креативных) индустрий <...>, Правительство РФ, Распоряжение, № 2613-р, 2021, с.26// URL.: <http://static.government.ru/media/files/HEXNAom6EJunVlxBCjAtAya8FAVDUF.Ppdf> (дата обращения: 30.04.2023).

ровая техника (с начала XXI века); 6. *Информационно-квантовая эпоха*: коллективное сознание и работа с ним. Квантовая Ноосфера<sup>13</sup>.

Такое обоснование исторических периодов и проецирование будущего предполагает не только реформирование учреждений культуры и творчества, производств продукции культурного профиля, но и обращение особого внимания к институтам национальной культуры, чтобы деятельности индивида в массовом его исчислении был придан «духовно осмысленный характер». «Подлинная культура — это национальная культура в той мере, в какой она стала культурой индивидуальной, востребована индивидом в качестве неотъемлемого условия своей личной жизни и непосредственной деятельности»<sup>14</sup>, — пишет российский философ В.М. Межуев. В России такая стратегия развития гуманитарного сегмента национальной цифровой (креативной) экономики сформулирована в *Концепции развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года*<sup>15</sup>. В этом важном документе дается оценка значимости «человеческого капитала и творческого труда», проецируется создание *институциональных кластеров* творческо-культурного профиля, их превращение в *экосистему*, в рамках которой будут создаваться конкурентные творческие идеи, готовиться кадры. Предусмотрены и механизмы экономического, производственного и технологического плана для реализации новых креативно-творческих произведений. В целом данный *институциональный сегмент* включает широчайший спектр профильных учреждений культуры, производств, занимающихся выпуском продукции культурного профиля, образовательные структуры. В гуманитарный сегмент цифровой экономики входят: а) *индустрии, основанные на использовании историко-культурного наследия* — народно-художественные промыслы и ремесла, музейная деятельность; б) *индустрии, основанные на искусстве* — театр, музыка, кино, анимация, живопись, деятельность галерей и другие; в) *современные медиа и производство цифрового контента* — кино-, видео-, аудио-, анимационное производство, обработка данных, разработка программного обеспечения, виртуальная и дополненная реальность, компьютерные и видеоигры, блогерство, печатная индустрия, СМИ, реклама и т. д.); г) *прикладные творческие (креативные) индустрии* — архитектура, промышленный дизайн, индустрия моды, гастрономическая индустрия и т.д. Создание таких агломераций планируется в крупных мегаполисах, российских регионах.

Многовекторная направленность структурно-организационного формирования творческих (креативных) индустрий и их превращение в *метасистему* с множеством функциональных направлений и подсистем соотносится с проекцией развития сетевой информационно-цифровой эпохи. Но понимание развития гуманитарного сектора в цифровой экономике возникло не сразу. Еще в 1978 году Генеральная конференция ЮНЕСКО на 20-й сессии в Париже одобрила осуществление программы сравнительных исследований индустрий культуры<sup>16</sup>, приняв решение о подготовке докладов исследователей разных стран, изучающих развитие национальной культуры. Этот диалог продолжался в 1980–2000 годы, обосновывалось и различие в терминах «творческие индустрии», «культурные индустрии», «креативные индустрии»<sup>17</sup>. Немалую роль в дискурсе сыграла книга исследователя Дэвида Хезмондшалга (D. Hesmondhalgh) «Культурные индустрии», где подчеркивалось, что «культурные индустрии — проводники экономических, социальных и культурных изменений», «управляют креативностью и распространяют ее»<sup>18</sup>. Влияние оказал и Covid-19, вызвавший закрытие многих организаций этого сектора. В итоге исследования 2021 года показали, что 51,2 млн человек по всему миру работают в секторе индустрии культуры и творчества, что этот сегмент экономически важен как никогда<sup>19</sup>.

## Выводы

Цифровые технологии выдвигают на повестку дня современного общества множество проблем, разрешение которых зависит от человека, его знаний, компетенций, поиска и выбора решений. Творческие (креативные) индустрии могут сыграть знаковую роль в получении новых знаний, прежде всего кинематограф и телевидение. Обращение к экранному образу связано с когнитивным восприятием человека, его стремлением к подражанию, о чем писал еще Аристотель, поясняя значение мимесиса (греч. μιμίσις—подражание, изображение). Однако экранное произведение должно продуцировать новые смыслы и категории общечеловеческих ценностей, а не основываться лишь на элементах развлечения. По существу, задача творческих (креативных) индустрий состоит в формировании в коллективном сознании смыслов объективной реальности и цивилизационного кода (представлений, понятий, моделей поведения, языковых и имиджевых характеристик, ценностных категорий), отражающих значимость современной информационно-цифровой эпохи. ■

<sup>16</sup> Cultural industries. A challenge for the future of culture. UNESCO. Printed in France. 1982. — 223 p.

<sup>17</sup> Дискуссия в отношении этих понятий продолжается, в термине «креативные индустрии» прослеживается связь с креативной экономикой. — *Прим. авт.*

<sup>18</sup> Уразова С.Л. Медиаконцентрация как процесс структуризации экранных коммуникаций // Вестник ВГИК. 2016. № 1 (27). С. 138–148.

<sup>19</sup> Cultural and Creative Industries in the Face of Covid-19. UNESCO. June 2021. — 63 p.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аршинов В.И., Буданов В.Г. Онтологии и риски цифрового техноуклада: к вопросу о представлении социотехнического ландшафта // Сложность. Разум. Постнеклассика, 2019. № 2. С. 51–60.
2. Буданов В.Г., Аршинов В.И. Большой антропологический переход: методология сложностно-сетового мышления. — Курск: ЗАО «Университетская книга», 2022.— 129 с.
3. Межуев В.М. История, цивилизация, культура: опыт философского истолкования. — СПб.: СПбГУП, 2011. — 440 с.
4. Уразова С.Л. Цифровое телевидение в поиске семантического прогнозирования// Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика, 2018, № 6. С. 235–253.
5. Уразова С.Л. Медиаконцентрация как процесс структуризации экранных коммуникаций//Вестник ВГИК, 2016. № 1 (27). С. 138–148.
6. Cultural industries. A challenge for the future of culture.UNESCO. Printed in France.1982. — 223 p.
7. Cultural and Creative Industries in the Face of Covid-19. UNESCO. June 2021. — 63 p

## REFERENCES

1. Arshinov V.I., Budanov V.G. (2019) Ontologii i riski cifrovogo tekhnouklada: k voprosu o predstavlenii sociotekhnicheskogo landshafta [Ontologies and risks of the digital technoworld: Towards a representation of the socio-technical landscape]// Slozhnost'. Razum. Postneklassika, 2019. № 2. Pp. 51–60. ((in Russ.).
2. Budanov V.G., Arshinov V.I. (2022) Bol'shoj antropologicheskij perekhod: metodologiya slozhnostno-setevogo myshleniya [The Great Anthropological Transition: a methodology for complex-network thinking]. — Kursk: ЗАО «Universitetskaya kniga», 2022.— 129 p. (in Russ.).
3. Mezhuev V.M. ( 2011) Istoriya, civilizaciya, kul'tura: opyt filosofskogo istolkovaniya [History, civilisation, culture: an experience of philosophical interpretation]. — Sankt-Peterburg.: SPbGUP, 2011. — 440 p. (in Russ.).
4. Urazova S.L.( 2018) Cifrovoe televidenie v poiske semanticheskogo prognozirovaniya [Digital TV in search of semantic prediction]. // Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 10. ZHurnalistika, 2018, № 6. Pp. 235–253. (in Russ.).
5. Urazova S.L. (2016) Mediakoncentraciya kak process strukturizacii ekrannykh kommunikacij [Media concentration as a process of structuring screen communications] //Vestnik VGIK, 2016. № 1 (27). Pp.138–148. (in Russ.).
6. Cultural industries. A challenge for the future of culture.UNESCO. Printed in France. 1982. — 223 p.
7. Cultural and Creative Industries in the Face of Covid-19. UNESCO. June 2021. — 63 p.

# Creative Industries as a Metasystem and a Factor of Social Adaptation in a New Digital Reality

**Svetlana L. Urazova**

*Doctor in Philology, Associate Professor, Editor-in-Chief of the academic journal “Vestnik VGIK”, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK)*

UDC 316.77:001.12/.18

**ABSTRACT:** Rapid technological progress at the beginning of the third decade of the 21st century entails new approaches to structuring the segments of cultural industries and their produce. The article substantiates the introduction of such concepts as “artistic industries”, “cultural industries”, and “creative industries” in Russia and their merging into a cluster system with subsequent transformation into a meta- and ecosystem of creative production of ideas, goods and services. The article reveals the influence of IT-technologies on the cultural and creative sector of digital economy and the impact of creative industries on the socio-cultural paradigm of the society entering a new digital reality.

The author justifies the immersion of our contemporary in a symbiotic human-machine relationship which means the introduction of artificial intelligence (AI), the Internet of Things (IoT), and VR technologies (VR). Their increasing appropriation is changing the landscape of the Internet space as a prototype of a new networked information-digital structure. Some scholars rate these processes as a “Great Anthropological Transition”, since our contemporary is connected with four Umvelts: the Techno-world of machines, gadgets and robots; the Neuro-world of virtual reality; the Myth-world of culture and history; the Net-world of networks and collective unconscious (crowd-sourcing and crowd-funding). Synergy researchers propose to minimize the problem of mastering intellectual technologies, i. e. to elaborate an array of “value-oriented tools in the socio-techno-sphere as a complex open system”, to draw up roadmaps for social development. A symbolic role is also assigned to creative industries, which are now structurally forming in Russia as a humanitarian segment of digital economy in the form of clusters and meta-systems in megacities and regions.

**KEY WORDS:** creative industries, cyberspace, innovative technologies, society, socio-cultural paradigm, digital reality

**ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА**

**Кинолетопись Первой мировой войны: смыслы и значения**

УДК 778.5.03.01

ORCID: 0000-0001-5832-0160

**Автор:** *Беляков Виктор Константинович*, кандидат искусствоведения, доцент Сергиево-Посадского филиала Всероссийского государственного университета имени С.А. Герасимова (ВГИК).

**Аннотация:** В статье анализируются сохранившиеся кинодокументы и документальные фильмы, снятые русскими кинооператорами во время Первой мировой войны. Рассматривается специфика проводимых съемок, особенности запечатленных образов, творческие приемы, способствовавшие выразительности отснятого материала. Анализ проводится с использованием многочисленных примеров, сообщаются ранее неизвестные факты.

**Ключевые слова:** фильм, кинохроника, Первая мировая война, кинооператор, съемка, Скобелевский комитет, Георг Эрколь, С.С. Эсадзе, Трапезунд

**FILM THEORY AND FILM HISTORY |**

AUDIOVISUAL ARTS

**Film Chronicle of the First World War: Meanings and Significance**

UDC 778.5.03.01

**Author:** *Viktor K. Belyakov*, Ph. D. in History of Arts; Assistant Professor at the Serгиеv-Posad Branch of the S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK).

**Abstract:** The article analyzes newsreel footage filmed by Russian cameramen during the First World War. It looks at the peculiarities of filming, the specific characteristics of the images, the shooting techniques which heightened the expressive power of the footage. Numerous examples were used in the course of the analysis, previously unknown facts are revealed.

**Key words:** film, newsreel, World War I, cameraman, shooting, Skobelev Committee, Georg Erkol, S.S. Esadze, Trebizond

**Процесс кинообразования учащейся молодежи в социокоммуникативной перспективе**

УДК 791.43.03

ORCID: 0009-0000-7820-5274

ORCID: 0000-0002-2959-5461

**Авторы:** *Жабский Михаил Иванович*, доктор социологических наук, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского сектора ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии»;

*Тарасов Кирилл Анатольевич*, доктор культурологии, профессор Московского государственного института международных отношений (Университета) МИД России

**Аннотация:** На примере Программы «100 лучших фильмов для школьников», рекомендованной Министерством культуры РФ к свободному просмотру в образовательных учреждениях, в статье анализируется проблема использования исторического киноматериала в практике обучения подрастающего поколения постсоветского периода. Предлагаемый теоретический и эмпирический материал может быть использован в целях развития медиакомпетентности преподавателей, учащихся и студентов. Выявляются ведущие критерии в методологии учебных просмотров, позволяющие осознать нынешнему, постсоветскому молодому поколению проблематику и художественную ценность фильмов российского производства.

**Ключевые слова:** кинообразование, медиакомпетентность, «100 лучших фильмов», социальные функции кинематографа, функциональные ориентации учащихся на кинематограф

**FILM THEORY AND FILM HISTORY |**

AUDIOVISUAL ARTS

## The Process of Film Education of the Youth in the Socio-Communicative Perspective

UDC 791.43.03

**Authors:** *Mikhail I. Zhabskiy*, Doctor in sociology, leading researcher of the Scientific research sector at the Academy of Media Industry;

*Kirill A. Tarasov*, Doctor in culturology, professor at the Moscow State Institute of International Relations (MGIMO University) under the umbrella of the Russian Federation Ministry of Foreign Affairs

**Abstract:** Taking the program “100 Best Films for Schoolchildren” recommended for viewing in educational institutions by the Russian Federation Ministry of Culture as an example, the article looks at the use of historical film material in the education of the younger generation in the post-Soviet period. The suggested theoretical and empirical material may be used for raising the media competence of teachers, schoolchildren and students. The article specifies the leading criteria for the methodology of educational screenings which allow the present post-Soviet generation to understand the topics and artistic merits of Russian films.

**Key words:** film education, media competence, “100 Best Films”, social functions of cinema, functional orientation of schoolchildren towards cinema

### КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

#### Типология репрезентации образа Москвы в советском кинематографе

УДК 778.5.04/с

ORCID: 0000-0002-6325-6092

**Автор:** *Виноградов Владимир Вячеславович*, доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИКа, начальник Аналитического отдела (Научно-исследовательского центра кинообразования и экранных искусств), заместитель директора Научно-исследовательского центра кинообразования и экранных искусств

(НИЦКЭИ), Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК)

**Аннотация:** Статья посвящена образу Москвы на советском экране. Рассматриваются изменения в типологии репрезентации советской столицы в разные периоды ее существования, анализируются художественные характеристики городского пространства в кинопроизведениях. Среди них — визуализация конфликта старого и нового; репрезентация вертикальной и горизонтальной составляющих; центр и окраина: мотивация движения — «из столицы» и «в столицу», характер и типология городского движения; связь государственной идеологии и городской символики, черты облика жителей столицы.

**Ключевые слова:** кинематограф, город, советское кино, репрезентация, Москва

### FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

#### Typology of the Representation of Moscow in Soviet Cinema

UDC 778.5.04/c

**Author:** *Vladimir V. Vinogradov*, Doctor of Arts, Professor at the Film Studies Department, Head of the Analytical Department (Research Center for Film Education and Screen Arts), Deputy Director of the Research Center for Film Education and Screen Arts, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK).

**Abstract:** The article tackles the image of Moscow in Soviet cinema. It analyses changes in the topology of representation of the Soviet capital in different periods of its existence and the artistic characteristics of urban space in a screen work. They include the visual representation of the conflict between the old and the new; representation of the vertical and horizontal constituents; the center and the suburbs — reasons for moving “away from the capital” and “into the capital”, the character and typology of urban

movement; the interdependence between state ideology and urban symbolism, characteristic features of those living in the capital.

**Key words:** cinema, city, Soviet cinema, representation, Moscow

### **Советская мифологема освоения космоса на современном экране**

УДК 778.5.04.072.094

ORCID: 0009-0009-5724-2936

**Автор:** *Марусенков Вячеслав Валентинович*, кандидат искусствоведения, доцент ВАК, профессор кафедры киноведения, декан сценарно-киноведческого факультета Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

**Аннотация:** В статье рассматриваются вопросы, связанные с оценкой реакции аудитории на современные кинопремьеры, вызывающие интерес у всех слоев зрителей. Во многом такой позитивный массовый отклик объясняется совпадением темы кинопроизведения с реально значимой для публики проблемой, что вызывает широкий резонанс уже на этапе показа релизов ряда кинофильмов. Умелое оперирование инструментальной базой киновыразительности не только делает зрителя участником происходящего на экране, но и создает у него иллюзию акта сотворчества.

**Ключевые слова:** миф, мифологема, социокультурная парадигма, кинематограф, космос, массовый просмотр

### **Soviet on-Screen Mythologeme of Space Exploration**

UDC 778.5.04.072.094

**Author:** *Vyacheslav V. Marusenkov*, PhD in Art History, Associate Professor, Dean of the Faculty of Screenwriting and Film Studies, Professor at the Department of Film Studies, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography.

**Abstract:** The article discusses issues related to the evaluation of the audience's reaction to modern film premieres, appealing to all ranks

of viewers. To a considerable degree this wide positive reaction is accounted for by the subject matter of the film being in tune with major concerns of the general public, the fact which creates a fairly wide resonance already at the time of the movie's release. Skillful use of ways and means of cinematic expression makes it possible to involve the viewer in the on-screen developments, creating an illusion of co-authorship.

**Key words:** myth, mythologeme, socio-cultural paradigm, cinema, space, mass viewing

### **Фильмическая рецепция и платформенная дистрибуция: проблема как возможность**

УДК 791.4.6

ORCID: 0000-0002-6723-5870

**Автор:** *Цыркун Нина Александровна*, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ).

**Аннотация:** В статье рассматривается проблема стриминговой дистрибуции киноконтента, вызывающая опасения в отношении кино как художественного и социального института из-за предпочтения зрителями платформенного сервиса в ущерб кинотеатральному. Обращаясь к вехам развития киноискусства в соответствии с коллективным и индивидуальным просмотром фильма, констатируется: происходит структурная трансформация, логически вписывающаяся в кинопроцесс. Обосновывается, что в условиях «сетевой» культуры платформенная дистрибуция предстает как автономный просмотр и вариант «самокоммуникации», что не подавляет, а стимулирует «агентность» зрителя, его потребность в поисках смыслов в транслируемом контенте, продлевая жизнь фильмической продукции и способствуя ее актуализации.

**Ключевые слова:** стриминг, платформенная дистрибуция, сетевая культура, самокоммуникация

## Cinema Perception and Platform Distribution: Problem as a Perspective

UDC 791.4.6

**Author:** *Nina A. Tsyrukun*, Doctor in Arts. Principal researcher, Department of cinema and contemporary art, Russian State University for the Humanities (RSUH).

**Abstract:** The article looks at the streaming distribution of content which raises concern about cinema as an artistic and social phenomenon because of the viewer's preference for the platform services as opposed to the theatrical screenings. Turning to some milestones of cinema history in connection with the collective and individual viewing, the author comes to the conclusion that platform distribution is logically integrated into the cinematic process. Accordingly in the contemporary context of network culture platform distribution becomes a variety of stand-alone viewing and self-communication and as such does not restrain, but stimulates the spectators' agency, their urge to search for and generate meaning in the streamed content as well as prolongs the product's life and advances its updating.

**Key words:** Streaming, platform distribution, network culture, immersion, self-communication

## ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

### Модернизация фольклорных канонов в отечественных киносказках XXI века

УДК 778.5.04.072:8.01-252+778.5И(США)  
ORCID: 0009-0006-9943-1063

**Автор:** *Зернова Полина Юрьевна*, аспирант Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

**Аннотация:** В статье рассматриваются приемы обновления канонов сказочного мира, заложенных мультфильмом «Шрек», и их применение в популярных отечественных анимационных франшизах. Также исследуется преемственность этих схем в игровом

кино. В статье обосновываются признаки и степень значимости влияния этого анимационного фильма на жанровые характеристики современных российских киносказок как в анимации, так и в игровом кино.

**Ключевые слова:** сказка, анимация, жанр, обновление канонов, франшиза, героическое, ирония, шаблоны, монструозность

## PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

### Modernization of Folklore Canons in XXI Century National Film Tales

UDC 778.5.04.072:8.01-252+778.5И(USA)

**Authors:** *Polina Yu. Zernova*, Post-graduate student, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

**Abstract:** The article studies the ways of updating classic fairy tale patterns used in "Shrek", and their adaptation in modern-day national animation franchises. The author looks at the consistency of adapting these patterns in live-action cinema. The article describes the distinctive features and the degree of influence of this animation movie on the genre characteristics of contemporary Russian live-action and animated fairy tales.

**Key words:** fairy tale, animation, genre, updating the canons, franchise, heroic, irony, patterns, monstrosity

### Музыкальная сфера видеоклипов в мультимедийном пространстве

УДК 7. 072

ORCID: 0000-0003-3297-366X

**Автор:** *Утилова Наталья Ивановна*, доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

**Аннотация:** Цифровая среда стала частью личного пространства человека, где особое место принадлежит музыкальной субкультуре — видеоклипам. В статье рассматривается ряд во-

просов: основные характеристики клипов, их воздействие на реципиента, для которого медиасреда стала привычным местом погружения в музыкальное пространство, его платформа общения. Это обусловлено повышенным интересом к влиянию вербальных и невербальных свойств массовой коммуникации.

**Ключевые слова:** индивидуальное сознание, клиповое мышление, символизм, метафоричность, медиасреда

### Musical Sphere of Video Clips in Multimedia Space

UDC 7. 072

**Author:** *Natalia I. Utilova*, Doctor in Arts, Professor, Film History Department, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK).

**Abstract:** The digital environment has become a part of an individual's private space, where a special place belongs to the screen art and, in particular, to its music subculture, i.e. video clips. The article addresses a number of issues: the main characteristics of video clips and their effect on the recipients for whom the media environment has become a habitual place for their immersion into the music sphere, their platform for communication. The reason is the growing interest in the verbal and nonverbal characteristics of the mass communication

**Keywords:** individual consciousness, clip mentality, symbolism, metaphoricalness, media environment

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

### Философско-архетипическая образность визуального ряда в игровой серии «Assassin's Creed»

УДК 008.009

ORCID: 0000-0003-0008-100X

**Автор:** *Овчинников Владимир Михайлович*, кандидат исторических наук, Государственное автономное учреждение дополнительного профессионального

образования «Смоленский областной институт развития образования».

**Аннотация:** В статье (начало — в № 4 (54), 2022 журнала) на примере игровой серии «Assassin's Creed», в частности промоматериалов трейлеров, представленных в социокультурных и философских контекстах как формах образности повествования, обосновываются адаптивные возможности кибертекста, воплощенного в феномене игровой Вселенной, интегрированной в пространство современного культурного производства. Активное использование гротескного символизма в данном проекте отражает феномен инструментализации символик «общества спектакля», имеющего архетипическую природу, обеспечивающую формирование новой социальной мифологии.

**Ключевые слова:** игровая Вселенная, трейлер, общество спектакля, нарратив, симуляция исторического процесса

SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

### Philosophical and Archetypal Imagery of the Visuals in the Game Series “Assassin's Creed”

UDC 008.009

**Author:** *Vladimir M. Ovchinnikov*, PhD in History, State Autonomous Professional Post-graduate Education Institution “Smolensk Regional Institute for Further Education”.

**Abstract:** The article (*continued from No 4 (54), 2022*) argues in favor of the adaptive possibilities of cyber-text embodied in the phenomenon of Game Universe integrated into the space of contemporary cultural production using the example of the game series “Assassin's Creed”, its promo content (trailers) represented in socio-cultural and philosophic contexts in particular. Ample use of the grotesque symbolism in the project reflects the phenomenon of instrumentalising symbols of the “Society of the Spectacle” which has an archetypal nature ensuring the creation of a new social mythology.

**Key words:** game universe, trailer, the Society of the Spectacle, narrative, simulation of the historical process

### МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

**Цикл датских фильмов о «белом рабстве» как предтеча «женского вопроса» в мировом кинематографе**  
УДК 778.5.04/с

ORCID: 0000-0002-8502-5383

**Автор:** Смагина Светлана Александровна, доктор искусствоведения, доцент кафедры киноведения, ведущий научный сотрудник Аналитического отдела Информационно-аналитического центра по развитию кинообразования и кинопросвещения, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

**Аннотация:** В статье анализируется цикл датских фильмов жанра «белых рабынь», ставших не только заметным явлением в европейском кинематографе, получивших популярность в России, но и положивших начало решения «женского вопроса» на мировом киноэкране. В работе исследуются фильмы 1907–1912 годов, обосновывается, как под влиянием культурно-исторических обстоятельств остросоциальная тема сексуального рабства в кинематографе трансформировалась в идеологический конструкт «новая женщина», стала выражением «духа времени».

**Ключевые слова:** датский кинематограф, «белые рабыни», новая женщина, «женский вопрос», Сине-Фоно

### WORLD CINEMA | ANALYSIS

**Danish Films about “White Slavery” as a Forerunner of the “Women’s Question” in World Cinema**

UDC 778.5.04/с

**Author:** Svetlana A. Smagina, Doctor of Arts, Associate Professor at the Film Studies Department, Leading Researcher of the An-

alytics Department at the Research and Information Center for Development of Film Education, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

**Abstract:** The article examines a number of Danish films about ‘white female slaves’ which did not only become a noticeable event in European filmmaking and gained popularity in Russia, but also marked the concern for the ‘women’s issue’ in world cinema. The paper analyzes films made in 1907–1912 and explains how the cultural and historical context of the time transformed the acute social theme of sexual slavery into an ideological construct of ‘new woman’ representing the ‘spirit of the time’ (German: Zeitgeist).

**Key words:** Danish cinema, White Slaves, New Woman, Women’s Issue, Cine-Phono

### Барочная эстетика в творчестве

Питера Гринуэя

УДК 791.43.01

ORCID: 0000-0002-7094-2314

**Автор:** Шмакова Евгения Юрьевна, аспирант кафедры киноведения Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК)

**Аннотация:** Статья посвящена вопросам применения выразительных возможностей изобразительного искусства в кинематографе на примере творчества Питера Гринуэя. Работы английского режиссера, художника и одного из главных представителей авторского современного кинематографа отличают интеллектуальный и философичный взгляд, обусловленный особенно насыщенной визуальной составляющей его фильмов и тенденцией к диалогу с другими видами искусств.

**Ключевые слова:** Питер Гринуэй, барокко, свет, эстетика, композиция, визуальная концепция, цвет, Рембрандт

**The Baroque Aesthetics of Peter Greenaway’s Films**

UDC 791.43.01

**Author:** *Evgeniya Yu. Shmakova*, PhD Student at the Film Studies Department, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK)

**Abstract:** The article explores the application of expressive potential of the fine arts to filmmaking as exemplified in the films made by Peter Greenaway. The work of the English director, artist and one of the main figures in modern auteur cinema is characterized by a highly intellectual and philosophical perspective due to the exceptionally rich visual component as well as the tendency for a dialogue with other art forms.

**Key words:** Peter Greenaway, baroque, lighting, aesthetics, composition, visual concept, color, Rembrandt

**ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА**

**Креативные индустрии как метасистема и фактор социальной адаптации в новой цифровой реальности**

УДК 316.77:001.12/.18

ORCID: 0000-0003-2264-2859

**Автор:** *Уразова Светлана Леонидовна*, доктор филологических наук, доцент, главный редактор научного журнала «Вестник ВГИК», Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

**Аннотация:** Ускоренное освоение технологических инноваций в начале третьего десятилетия XXI века проецирует новые подходы к структурированию сегментов индустрии культуры и их производств. В статье обосновывается введение в России понятий «творческие индустрии», «культурные индустрии», «креативные индустрии», проекция их объединения в систему кластеров с последующим превращением в мета- и экосистему творческого (креативного) производства идей, товаров, услуг. Раскрываются динамика влияния IT-технологий на культурно-креативный сектор цифровой экономики, факторы воздействия творческих (креативных) индустрий на социокуль-

турную парадигму общества, вступающего в новую цифровую реальность.

**Ключевые слова:** креативные индустрии, киберпространство, инновационные технологии, общество, социокультурная парадигма, цифровая реальность

**TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT**

**Creative Industries as Metasystem and Agent of Social Adaptation in New Digital Reality**

UDC 316.77:001.12/.18

**Author:** *Svetlana L. Urazova*, Doctor of Philosophy, Assistant Professor, Editor-in-chief of the journal “Vestnik VGIK”, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

**Abstract:** The speeding acquisition of technological innovations early in the third decade of the 21st century spells out new approaches to structuring the segments of the industry of culture and their production. The article advocates the introduction in Russia of the notions of “artistic industry”, “cultural industries”, “creative industries”, their combination in a system of clusters and their subsequent transformation into meta- and eco-system of the creative production of ideas, goods and services. It clarifies the dynamics of the influence of IT technologies on the cultural and creative sector of digital economy, the agents of the artistic (creative) industries’ influence on the socio-cultural paradigm of society entering a new digital reality.

**Key words:** creative industry, cyber space, innovation technologies, society, socio-cultural paradigm, digital reality

**Для обсуждения с авторами проблематики статей, опубликованных в номере, просьба присылать письма на электронный адрес редакции: [vestnik-vgik@vgik.info](mailto:vestnik-vgik@vgik.info)**

**For further discussions please contact the authors on: [vestnik-vgik@vgik.info](mailto:vestnik-vgik@vgik.info)**

## РЕЦЕНЗЕНТЫ СТАТЕЙ НОМЕРА

Андреев А.Л., доктор философских наук  
 Бакулев Г.П., доктор филологических наук  
 Безенкова М.В., кандидат искусствоведения  
 Дубровина Т.А., кандидат искусствоведения  
 Дымышиц Н.А., кандидат искусствоведения  
 Караваев Д.Л., кандидат искусствоведения  
 Клейменова О.К., доктор культурологии,  
 кандидат искусствоведения  
 Ключева Л.Б., доктор искусствоведения  
 Кобленкова Д.В., доктор филологических наук  
 Коршунов В.В., кандидат искусствоведения  
 Кочеляева Н.А., кандидат исторических наук

Маньковская Н.Б., доктор философских наук  
 Мариевская Н.Е., доктор искусствоведения  
 Молчанов И.Н., доктор экономических наук  
 Никитина И.П., доктор философских наук  
 Огурчиков П.К., доктор культурологии,  
 кандидат экономических наук  
 Перельштейн Р.М., доктор искусствоведения  
 Рейзен О.К., доктор искусствоведения  
 Росточкия М.А., кандидат искусствоведения  
 Торопыгина М.Ю., кандидат искусствоведения  
 Уразова С.Л., доктор филологических наук  
 Хренов Н.А., доктор философских наук

## Рекомендации авторам журнала «Вестник ВГИК»

### О журнале

Научный журнал «Вестник ВГИК» является ведущим периодическим изданием Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова. Решением Президиума Высшей аттестационной комиссии Минобрнауки России «Вестник ВГИК» включен в Перечень ведущих рецензируемых научных изданий, коэффициент научной значимости К2 (квартиль 2), где публикуются основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук, отвечающие требованиям ВАК по отраслям науки "Искусствоведение", "Философия" и соответствуют паспортам научных специальностей — 5.10.3 Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные искусства); 5.7.3. Эстетика.

**Учредитель журнала:** Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова. Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций (Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-33969 от 07 ноября 2008 г.). Научный журнал «Вестник ВГИК» предназначен для научных работников, киноведов, кинокритиков, кинорежиссеров, операторов, продюсеров и других специалистов в сфере кино-, теле- и других экранных искусств, а также преподавателей, аспирантов. Периодичность выхода журнала ежеквартальная. Подробнее см. [vestnik-vgik.com](http://vestnik-vgik.com).

### Правила приема рукописей

1. Редакция принимает в электронном виде статьи, являющиеся самостоятельным оригинальным произведением, ранее не публиковавшимся, оформленным согласно требованиям журнала. Статью сопровождает пакет материалов: статья, портрет автора, сведения об авторе, расширенное Резюме (русский и английский текст).

2. **Статьи сопровождаются:** *фото автора* (портрет) с подписью и иллюстрациями к статье не более 5–6 снимков (разрешение снимков — 300 dpi). Авторы гарантируют, что иллюстративный материал не нарушает и авторские права других лиц; *Сведениями об авторе* (файл в Word), где представлены: название статьи; УДК; ФИО автора (полностью), его ученая степень, ученое звание (если есть); должность и наименование организации, где работает автор; *Резюме к статье* (расширенное) на русском и английском языках (объем не более 2000 знаков с пробелами каждое), где представлены: название статьи; УДК; ФИО автора, его ученая степень и ученое звание (если имеется); аннотация (с красной строки), где в лаконичной форме раскрывается проблематика статьи, ее актуальность и научная новизна, приводятся основные выводы; ключевые слова к статье.

3. **Основные требования, предъявляемые к авторским статьям.** Тематическая статья должна представлять собой законченное вербальное произведение, где находят отражение актуальность поставленной проблемы, ее научная новизна, являться оригинальной по изложению и тщательно выверенной, не опубликованной ранее в других печатных изданиях.

4. Для аспирантов статья сопровождается справкой из аспирантуры.

5. Для авторов статей с ученой степенью кандидатов наук статья сопровождается сканом свидетельства о присуждении ученой степени кандидата наук.

6. Для авторов с ученой степенью доктор наук скан свидетельства о присуждении ученой степени доктора наук не требуется.

В редакции авторские статьи проходят процедуру внутреннего рецензирования (двойное «слепое» рецензирование) согласно Положению о внутреннем рецензировании авторских статей в научном журнале «Вестник ВГИК».

### Рекомендации авторам

1. Рекомендованный объем статьи — 20 тыс. печ. знаков с пробелами, 8–12 страниц. Основной текст статьи подразделяется подзаголовками.

2. При оформлении рукописи (после заголовка статьи и ФИО автора) обязательно наличие индекса Универсальной десятичной классификации (УДК). Далее — **краткая аннотация** статьи (5–7 строк), перечень ключевых слов (5–6 наименований). Рукопись сопровождают дополнительные материалы (самостоятельные файлы) — Сведения об авторе, расширенное Резюме на русском и английском языках (объемом 2200 знаков каждое).

3. **Текст.** Статья представляет собой законченное произведение, объемом 20 тыс. знаков с пробелами в формате Word, шрифт Time New Roman, интервал 1,5, состоит из заголовка, аннотации, ключевых слов и текста, подразделенного на подзаголовки и набранного через 1,5 интервала шрифтом Times New Roman, кегль 14, и направляется по эл. почте на адрес редакции журнала (vestnik-vgik@vgik.info).

Все части статьи (таблицы, схемы, рисунки, сноски и т. д.) приводятся полностью в соответствующем месте, оформляются по ГОСТу, согласно техническим требованиям, а также направляются отдельно в разрешении JPEG. При заимствовании таблиц, схем, рисунков и т. д. обязательно помечается источник!

Сноски в статье оформляются **постранично**. Список литературы в конце статьи (не более 10 наименований) оформляется дополнительно: после слов **REFERENCES транслитерацией** наименований приведенных произведений. **Образец оформления транслитерации см. [www.vestnik-vgik.com](http://www.vestnik-vgik.com)**. **Список литературы** оформляется согласно действующему ГОСТу. Отдельными файлами высылаются иллюстрации и подписи к ним. Статья оформляется в текстовом редакторе Microsoft Word (версия 2003 и выше).

4. **Сокращения и условные обозначения.** При использовании сокращений (кроме принятых в Международной системе единиц) необходима их расшифровка (в тексте или примечании).

5. **Иллюстрации.** Статья дополняется фотографиями, рисунками, схемами, диаграммами и т. д. (в разрешении 300 dpi), направляемыми в редакцию журнала самостоятельными файлами в разрешении JPEG — отдельно от статьи, с подписями, оформленными в отдельном файле. Обозначения на рисунках поясняются подписями или в тексте. Линии, точки, названия должны быть четкими, ясными, не сливаться. При использовании иллюстративного материала других авторов необходимо соблюдать положения авторского права и интеллектуальной собственности согласно Гражданскому кодексу РФ от 18.12.2006 N 230-ФЗ, часть 4, глава 70 (см. подробнее — [www.consultant.ru](http://www.consultant.ru)), иметь от автора письменное разрешение на публикацию.

6. Статья направляется рецензентам (двойное "слепое" рецензирование). При положительном решении Редактора о публикации статьи автору высылается по эл. почте уведомление. В случае отклонения статьи автору направляется мотивированный отказ.

7. Редакция сохраняет за собой право по согласованию с автором на корректировку заголовка, литературную и техническую правку. После публикации редакция вправе выкладывать статью на своем сайте/сайтах третьих лиц со ссылкой на «Вестник ВГИК».

8. Перед публикацией в научном журнале «Вестник ВГИК» автору необходимо подписать Лицензионный договор в РИО ВГИК (тел. +7 (499) 181-35-07).

9. Авторам, опубликовавшим статьи в номере журнала, предоставляется один экземпляр издания бесплатно. По запросу может быть предоставлена электронная версия номера.

10. Авторам, публикующим статьи, рекомендуется оформить подписку на журнал в одном из каталогов агентства «Роспечать» — «Пресса России».

11. Решение о публикации статей принимается Редакционным советом журнала на основе положительных рецензий, плата за публикацию рукописей **не взимается**.

### Правила соблюдения этических норм в редакционной политике издания

Научный рецензируемый журнал «Вестник ВГИК» придерживается при ведении редакционной деятельности этических норм и стандартов, принятых международным научным сообществом как наилучших практических образцов с целью благотворного, продуктивного и эффективного взаимодействия редакции с авторами публикаций, а также читателями журнала.

Основоположающими принципами работы с научными материалами являются:

- внимательное и уважительное отношение к авторам и их труду при объективном, непредвзятом и взвешенном анализе поступающих в редакцию материалов;
- соблюдение принципов объективной оценки оригинальности текстов статей, качества их семантики и стилистического изложения проблемы, ее актуальности и научной новизны, а также значимости тематики для профессионального сообщества;
- обеспечение гарантий конфиденциальности поступающих на рассмотрение материалов, включая неразглашение персональных данных авторов статей;
- соблюдение принципов проведения двойного «слепого» рецензирования, деликатное доведение негативной информации по итогам рецензирования до авторов;
- проведение политики антиплагиата по отношению ко всем поступающим в редакцию статьям и материалам;
- бескомпромиссный отказ от вознаграждений, выраженных как в явной, так и неявной форме;
- отсутствие личной заинтересованности при работе со статьями любых авторов, независимо от их статуса и положения;
- поддержка энтузиазма у авторов публикаций в виде рекомендаций с целью доведения содержания научной статьи до качественного результата;
- строгое соблюдение правовых норм и законодательства, установленных правил и процедур в редакционной политике издания

### Особые условия публикации статей

1. Решение о публикации статей принимается Редакционным советом журнала, вознаграждение авторам не выплачивается.

2. Статьи авторов (докторов и кандидатов наук, аспирантов, имеющих отношение к научной и образовательной деятельности ВГИК, а также обучающихся в аспирантуре и докторантуре других вузов РФ) публикуются и рецензируются за счет средств Учредителя.

3. Подробные инструкции по оформлению авторских статей — на интернет-сайте журнала — [www.vestnik-vgik.com](http://www.vestnik-vgik.com), а также на интернет-сайте ВГИК: <http://www.vgik.info/science/bulletin/>



## Информация о приобретении журнала

### Номера журнала «Вестник ВГИК» распространяют:

- Научная электронная библиотека E-LIBRARY.RU ([http://elibrary.ru/title\\_about.asp?id=30149](http://elibrary.ru/title_about.asp?id=30149)) и Электронно-библиотечная система IPRbooks (<http://www.iprbookshop.ru/>)

Подписаться на научный журнал «Вестник ВГИК» можно, воспользовавшись интернет-версией Объединенного каталога «Пресса России» на сайтах [www.pressa-rf.ru](http://www.pressa-rf.ru) и [www.akc.ru](http://www.akc.ru)

Подписка: индекс по Объединенному каталогу  
«Пресса России» — 10308



### Контактная информация:

Редакция журнала

тел.: +7 (499) 181-42-52;

e-mail: [vestnik-vgik@vgik.info](mailto:vestnik-vgik@vgik.info);

Административное обслуживание (подписание договоров с авторами,

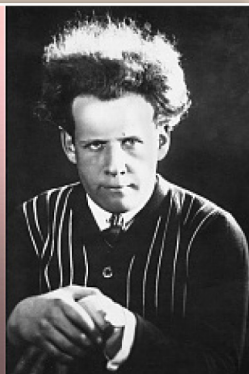
выдача номеров журнала) обеспечивает Редакционно-издательский отдел ВГИК (РИО),

тел. +7 (499) 181-35-07; e-mail: [rio@vgik.info](mailto:rio@vgik.info)



# ВЕБИНАР «РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОГО КИНО В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ»

*Сергей  
Михайлович  
Эйзенштейн  
(1898-1948гг.)*



*К 125-ЛЕТИЮ  
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ  
ПРОФЕССОРА ВГИК  
СЕРГЕЯ  
ЭЙЗЕНШТЕЙНА*





## ОБЪЯВЛЕН НАБОР

- в аспирантуру — обучение только в очной форме;
- а также прикрепление лиц для подготовки диссертации на соискание ученой степени кандидата наук без освоения программ подготовки научно-педагогических кадров в аспирантуре

По научной специальности

5.10.3. Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные искусства)

**Подробную информацию можно получить:**

**Отдел аспирантуры и докторантуры ВГИК**

Заведующая — Светлана Михайловна Медведева

Тел. +7 (499) 181-34-77;

e-mail: [aspirantura\\_cm@vgik.info](mailto:aspirantura_cm@vgik.info)

<https://vgik.info/higher-education/graduate/index.php>

