

2022 # 2 (19)

ТЕЛЕ КИНО

Научное рецензируемое сетевое издание о кино, телевидении и новых медиа



Минимализм крови в динамике от 1970-х к 1990-м:
позднесоветский костюмный исторический фильм и сериал

Сальникова Е. В.

«Так уж повелось во ВГИКе».

Аннотированный каталог ранних фильмов из архива И. Жигалко
(часть I)

Краснова Г. В.

«Он часто пишет о погоде...»

Борис Эйберг в ГЦМК

Долгопят Е. О.



Телекинет (Telekinet)
2022. № 2(19)



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Научно-критическое рецензируемое сетевое издание о кино, телевидении и новых медиа
Периодичность — 4 выпуска в год

Номер свидетельства о регистрации средства массовой информации
ЭЛ № ФС 77 — 72241

ISSN 2618-9313

Учредитель журнала

Спутницкая Нина Юрьевна, кандидат искусствоведения
Казючиц Максим Федорович, кандидат философских наук

Редакционная коллегия

Главный редактор —
Спутницкая Нина Юрьевна, кандидат искусствоведения
Выпускающий —
Казючиц Максим Федорович, кандидат философских наук
Технический секретарь —
Малеванная Нина Федоровна
Консультант —
Сюткина Марина Ивановна

Редакционный совет

Ветрова Татьяна Николаевна, доктор искусствоведения
Гранин Юрий Дмитриевич, доктор философских наук
Зверева Галина Ивановна, доктор исторических наук
Казючиц Максим Федорович, кандидат философских наук
Кураш Артур Петрович, кандидат культурологии
Нестерова Евдокия Антоновна, кандидат филологических наук
Николаева Елена Валентиновна, кандидат культурологии
Огнев Константин Кириллович, доктор искусствоведения
Пархоменко Яна Александровна, кандидат искусствоведения
Сальникова Екатерина Викторовна, доктор культурологии
Смолянская Наталья Владимировна, кандидат философских наук
Спутницкая Нина Юрьевна, кандидат искусствоведения
Строева Олеся Витальевна, кандидат философских наук
Царева Марина Алексеевна, кандидат филологических наук

Адрес редакции

141203, г. Пушкино, ул. Писаревская, д. 13., ком. 15
тел. +7(495)9933939
сайт издания: <https://telecinet.com/telekinet>
почта: telekineteditor@gmail.com

Основное содержание издания соответствует группам научных специальностей

17.00.03 — Кино-, теле- и другие экранные искусства
17.00.09 — Теория и история искусства
24.00.01 — Теория и история культуры

Перепечатка материалов журнала невозможна без письменного разрешения Редакции.



Диплом
Гильдии киноведов и кинокритиков Союза кинематографистов РФ
в номинации:
SINE CHARTA (БЕЗ БУМАГИ) —
Казючич М., Спутницкая Н. за издание журнала «Телекинет» (2020)



telecinet.com/telecinet

Telecinet
2022. # 2(19)

Critical and academic peer-reviewed e-journal of film, television and media studies
Quarterly

License number
ЭЛ № ФС 77 — 72241

ISSN 2618-9313

Publisher

Sputnitskaya N. Y., PhD
Kazyuchits M. F., PhD

Editors

Senior editor —
Sputnitskaya N. Y., PhD

Deputy editor —
Kazyuchits M. F., PhD

Technical Secretary —
Malevannaya N. F.

Adviser —
Syutkina M. I.

Editorial advisory board

Vetrova, T. N., DS
Granin, Y. D., DS
Zvereva, G. I., DS
Kazyuchits M. F., PhD
Kurash, A. P., PhD
Nesterova, E. A., PhD
Nikolaeva, E. V., PhD
Ognev, K. K., DS
Parkhomenko, Y. A., PhD
Salnikova, E. V., DS
Smolyanskaia, N. V., PhD
Sputnitskaya, N. Y., PhD
Stroeva, O. V., PhD
Tsareva, M. A., PhD

Editorial

141203, Pushkino, Pisarevskaya ST, BLD. 13., R. 15
тел. +7(495)9933939
<https://telecinet.com/telecinet>
E-MAIL: telecineteditor@gmail.com

The main content of the journal corresponds to groups of scientific specialties
17.00.03 — Film, TV and other screen arts
17.00.09 — Theory and history of art
24.00.01 — Theory and history of culture

Reprint of the journal materials prohibited without the written permission of the editorial Board.

СОДЕРЖАНИЕ

FILM STUDIES | ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ

- 6** *Сальникова Е. В.* Минимализм крови в динамике от 1970-х к 1990-м: позднесоветский костюмный исторический фильм и сериал
14 *Кузьмина Л. В.* Документальные фильмы 2021 года об искусстве в России: опыты в жанре фильма-портрета
18 *Азерская И. А.* Коллективное бытие в фильме Самсона Самсонова «Одиноким предоставляется общежитие»

CHARTULARIUS | АРХИВ

- 24** *Краснова Г. В.* «Так уж повелось во ВГИКе». Аннотированный каталог ранних фильмов из архива И. Жигалко (часть I)
33 *Долгопят Е. О.* «Он часто пишет о погоде...» Борис Эйберг в ГЦМК

CULTURÆ ORGANON | ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 35** *Щин А. В.* Режимы просмотра как основа для конструирования социокультурных практик внутри фэндома игры «Подземелья и драконы» до и во время пандемии Covid-19

CONTENTS

FILM STUDIES |

- 6** *Salnikova, E. V.* Minimalism of Blood in Dynamics from the 1970s to the 1990s: Late Soviet Costume Historical Film and TV Series
- 14** *Kuzmina, L. V.* Documentaries of 2021 on Art in Russia: Experiments in the Portrait Film Genre
- 18** *Azerskaya, I. A.* Collective Existence in Samson Samsonov's Film "*Odinokim predostavlyayetsya obshchezhitie*" (Dormitory for Singles)

CHARTULARIUS |

- 24** *Krasnova, G. V.* "Such is the Custom in VGIK." Annotated Catalogue of Early Films from the Archive of Irina Zhigalko (part I)
- 33** *Dolgopyat, E. O.* "He Often Writes About the Weather..." Boris Eyberg at the State Central Film Museum

CULTURÆ OPTANON |

- 35** *Shchin, A.* Viewing modes as a basis for constructing socio-cultural practices within the fandom of the game "Dungeons and Dragons" before and during the Covid-19 pandemic

УДК: 778.5

DOI: 10.24412/2618-9313-2022-219-6-13

Минимализм крови в динамике от 1970-х к 1990-м: позднесоветский костюмный исторический фильм и сериал

САЛЬНИКОВА Е. В.

Для цитирования

Сальникова Е. В. Минимализм крови в динамике от 1970-х к 1990-м: позднесоветский костюмный исторический фильм и сериал // Телекинет. 2022. N2(19). С. 6-13.

Сведения об авторе

Сальникова Екатерина Викторовна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующая сектором художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания, Москва, Россия.

ORCID ID: 0000-0001-8386-9251

Researcher ID: AAS-2122-2020

k-saln@mail.ru

Аффилиация

Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Аннотация

Статья рассматривает традиции постановки сцен насилия в отечественном костюмном историческом фильме с западным сеттингом. Автор стремится уловить трансформации эстетики на переломе от 1970–1980-х гг. к 1990-м.

Особое внимание уделяется функциям такого важнейшего аспекта визуализации жестокости, насилия, боли и связанного с этим физиологизма как *кровь*. В пространстве кадра представляет интерес количество крови, ее семантика и общее влияние на стилистику и атмосферу фильма. Кровь как полисемантический символ, связанный не только с жизнью, но и с различными формами насилия, в том числе обрядового, является важным атрибутом авантюрных игровых сюжетов.

Автор констатирует, что традиция позднесоветского костюмно-исторического и/или музыкального фильма продолжает оказывать влияние на фильмы второй половины 1980-х, и отчасти 1990-х гг. Кровь, прежде всего на одежде, если и появляется, то выглядит всегда весьма живописно и не способна эпатировать. Тело в кадре представляет интерес как сексуальная оболочка персонажа, функция эффектных поединков и погонь в кадре, но не как реальное физическое тело со своими неотменяемыми потребностями и проявлениями, которые имеют право на запечатление как составляющие правды жизни и экранного зрелища. Вместе с тем, относительная бескровность сражений и убийств в кадре может приводить как к ослаблению напряжения и силы иллюзии жизнеподобия, так и к длительному нагнетанию эмоционального дискомфорта зрителя, не получающего визуальной разрядки, не способного утолить «голод» по виртуальному насилию. Для советского костюмного фильма о западной истории характерно отсутствие картин деструкции тела и эстетики крови.

Если в позднесоветский период наиболее характерным оставалось почти полное отсутствие крови в кадре, то в эпоху перестройки наряду с клишированным, чисто функциональным и по-прежнему сдержанным обозначением крови возникает ряд индивидуальных решений. Они связаны не столько со стремлением к повышению зрелищности фильма, сколько с желанием драматизации в кадре конфликта личности с государством, с политическими группировками.

Ключевые слова

советское кино, эстетика авантюренности, приключенческий фильм, костюмный исторический фильм, экранизации Дюма, насилие, кровь, визуализация

Minimalism of Blood in Dynamics from the 1970s to the 1990s: Late Soviet Costume Historical Film and TV Series

SALNIKOVA, E. V.

For Citation

Salnikova, E. V. Minimalism of Blood in Dynamics from the 1970s to the 1990s: Late Soviet Costume Historical Film and TV Series. *Telekinet*, 2022, no. 2(19), p. 6-13.

About the Author

Salnikova, Ekaterina Viktorovna, Doctor of Cultural Studies, PhD in Theatre History, Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia.

ORCID ID: 0000-0001-8386-9251

Researcher ID: AAS-2122-2020

k-saln@mail.ru

Affiliation

State Institute for Art Studies, 5, Kozitsky lane, 125009, Moscow, Russia

Abstract

The article examines the traditions of staging violence scenes in Russian costume historical film with a Western setting. The author seeks to capture the transformation of aesthetics at the turn from the 1970s-1980s to the 1990s.

Focus is made on the functions of an important aspect of the visualization of cruelty, violence, pain and related physiology such as blood. Of interest in the frame space are the amount of blood, its semantics and the overall effect on the style and atmosphere of the film. Blood as a polysemantic symbol associated not only with life, but also with various forms of violence, including ritual one, is an important attribute of adventurous fiction plots.

The author states that the tradition of the late Soviet costume historical and/or musical film continues to influence the films made in the second half of the 1980s, and partly in the 1990s. Blood, primarily on clothes, — if it appears — always looks very picturesque and cannot shock. The body in the frame is of interest as the sexual shell of a character, as the function of spectacular fights and chases on the screen, but not as a real physical body with its irrevocable needs and traits, which they have the right to be captured as components of the truth of life and screen performance.

At the same time, the relative bloodlessness of battles and murders on the screen may weaken the tension and strength of the illusion of life-likeness, and cause a prolonged escalation of the emotional discomfort of the viewer who does not get visual relaxation and is unable to satisfy the “thirst” for virtual violence. The Soviet costume film about Western history is characterized by the absence of scenes of body destruction and the aesthetics of blood. Whereas the late Soviet films are characterized by almost complete absence of blood in the frame, in the era of perestroika, along with the stereotyped, purely functional and still restrained representation of blood, there arose a number of individual solutions. They have to do not so much with the desire to increase the visual appeal of films, as with the desire to dramatize the conflict of the individual with the state or with political groups.

Keywords

Soviet film, aesthetics of adventurousness, adventure film, costume historical film, Dumas' adaptations, violence, blood, visualization

В начале XXI в. начинается очередной пересмотр допустимого физиологизма в визуальной материи фильма. Герои нынешних фильмов и сериалов в жанрах криминальной драмы, костюмного исторического фильма, фэнтези то и дело справляют нужду, обсуждают интимные части тела обоих полов, проблемы и патологии материально-телесного низа; их регулярно тошнит, у них гноятся страшные раны; часто герои появляются полностью или почти раздетыми. И, конечно же, они купаются в крови в прямом и переносном смысле слова. Из битв герои выходят нередко густо окропленные кровью врагов или же залитые ею, покрытые смесью крови и грязи¹.

В конце XX века западное кино аналогичных жанров уже приступило к планомерному «раздеванию» и «физиологизации» героев, утрируя натурализм взаимодействия тел, предметов и внешнего пространства. В зарубежном западном кино 1980–1990-х непроизвольно готовилась почва для современной экранной эстетики, во многом общей для костюмных исторических кинофильмов и сериалов начала XXI века. Достаточно пересмотреть «Плоть и кровь» (1985) Поля Верховена или «Королеву Марго» (1994) П. Шеро, чтобы увидеть вектор движения в сторону эстетики сериалов «Рим», «Спартак...», «Тюдоры», «Чума», «Борджиа», «Инквизиция», «The Knick» или фэнтези с сильной прививкой «историцизма», как в «Игре престолов», «Алиенисте», «Penny Dreadful» и др.

Совершенно иная картина в аналогичном жанровом срезе отечественного кино позднесоветского времени и 1990-х. Скорость приобщения к новым свободам, открывшимся кинематографу в эпоху перестройки, неодинакова у разных жанров. Быстрее всего, на наш взгляд, разрушалось «целомудрие» экранного мира в криминальной драме. Костюмный исторический фильм и сериал с русским сеттингом тоже значительно повышал планку визуального насилия. В свое время Ю. Богомолов даже сопоставлял «Чистилище» А. Невзорова и сериал «Ермак», отмечая высокую степень жестокости в кадре в обоих произведениях [1, с. 171].

А что происходило в отечественном костюмном историческом фильме и сериале с западным сеттингом? Сама работа отечественного кино с зарубежной тематикой, в том числе и в авантюрных жанровых разновидностях, периодически исследуется как часть истории кино [2, с. 36–72; 8; 10, с. 107–114], социологии кино [9, с. 149–275] и как культурологический феномен [7, с. 338]. Попадает в поле зрения современной науки и западный костюмный исторический сериал, например, об Италии [3, с. 94–109]. Однако подробности эстетики во всех этих случаях остаются изученными далеко не досконально. В данной статье мы рассмотрим лишь один из аспектов визуализации жестокости, насилия, боли и связанного с этим физиологизма в произведениях обозначенного жанрового среза. Нас будет интересовать кровь в кадре, ее количество, семантика и общее влияние на стилистику и атмосферу фильма. «Человек на экране всегда составлял один из основных узлов, в котором сходились важнейшие элементы экранного документа. Именно тело, лицо, пластика, жест неизменно были той мерой, которой определялись и различные смежные с киноведением научные дискурсы...» — отмечал М. Казюциц в своей монографии о сериале [4, с. 13]. Кровь как полисемантический символ, связанный не только с жизнью, но и с различными формами насилия, в том числе обрядового, является важным атрибутом авантюрных игровых сюжетов. Какова была «эстетика

¹ Костюмные исторические фильмы и сериалы начала XXI в. в любых жанровых симбиозах все активнее включают в серии откровенно эротические сцены. Но эта тема заслуживает отдельной статьи, здесь мы ее не рассматриваем.

крови» в 70-х — начале 80-х и как она меняется в перестроечные годы?

Почти бескровный авантюризм 1970–1980-х гг.

Судя по нашим наблюдениям, именно в костюмном историческом фильме и сериале с западным сеттингом кровь в кадре была самым несчастным элементом зрелища. Вообще взаимодействие персонажей в процессе погонь, перестрелок и поединков с холодным оружием на редкость нефизиологично. Нет ни крови, ни пота, ни грязи — ни на лицах, ни на телах, ни даже на одежде действующих лиц, ведущих бои на шпагах, мечах, копьях, стреляющих друг в друга из револьверов, ружей и пр. На сегодняшний день такая эстетика кажется довольно анемичной. Внутренне она сохраняет прочную связь с художественными принципами сценического боя и в целом с традиционной театральной эстетикой, которой, как известно, физиологизм противопоказан.

Надо сказать, что западный костюмный исторический кинематограф может использовать кровь в кадре для акцента не только на жестокости насилия, но и на общем драматическом напряжении, на экстраординарности усилий героев, стремящихся к достижению каких-либо целей, наконец, на физической близости экранной истории к внеэкранный современности. Кровь и пот в кадре — это средство впустить зрителя в экранную реальность, дать ему визуально «осознать» происходящее, погрузиться в «нутро» изображаемого авантюрного измерения. Наше позднесоветское приключенческое кино с исторической составляющей не идет по этому пути, вообще не ставит целью энергично воздействовать на рефлекс аудитории, создавать иллюзию физической коммуникации зрителя с экранным зрелищем и его героями, их телесностью. Герои и реальность остаются как бы неприкосновенными и несколько более бесплотными, нежели человек во внеэкранный измерении. Герои действуют и переживают, но их физиология не есть предмет активного отображения методами экранного искусства.

К примеру, во «Всаднике без головы» (1973) Владимира Вайнштока не видно крови на светлом костюме красавицы Исидоры (Элинда Нунес), в которую только что выстрелил влюбленный в нее злодей Эль Койот, опасаясь, что она публично разоблачит его личность. Как нет крови и у самого Эль Койота (Энрике Сантиэстебан), тоже получившего смертельную рану. Актеры играют факт ранения и процесс умирания, но кровь может не появиться или появиться в минимальных количествах, и менее чем на секунду. Так, совсем немного крови становится заметно на одежде Исидоры только тогда, когда к ней подходит другая героиня, соперница в любви, Луиза (Людмила Савельева): Исидора зажимает рукой рану, наконец убирает руку, и тогда немного крови видно на рубашке и на ладони. В «Вооружен и очень опасен» (1977) Вайнштока любимую жену благородного Конроя (Донатас Банионис) убивают в их доме наемные убийцы, когда супруги вместе, и Жюли (Людмила Сенчина) пытается поднять настроение мужа с помощью песни, которую она когда-то пела в кабаре. Раздаются выстрелы, героиня падает в объятия Конроя, который не сразу понимает, что произошло. И затем он видит кровь на своей руке, только что обнимавшей героиню. Никаких ран и кровавых пятен на теле самой Жюли нам не покажут, как и ее труп.

С одной стороны, можно интерпретировать это как подчинение советской цензуре, старавшейся держать в узде, в редуцированном режиме все аспекты телесности, в том числе в визуальных искусствах. С другой стороны, так проявлялась и традиционная для дореволюционного русского искусства, для русской классики тенденция сосредоточения на духовной составляющей человека, при весьма сдержанном обращении к физическому, телесному началу, к физиологии.

На общем фоне советских картин 1970-х «Стрелы Робин Гуда» (1975, реж. С. Тарасов), при всей бледности и стандартности образов, содержали две сцены, выбивающиеся из общей бескровной авантюристичности. Один из соратников Робин Гуда, прикрывавших бегство благородных разбойников в лес, оставался пригвожденным мечом к стволу поваленного дерева на опушке, с кровавой раной. Развернутый фронтально труп смотрелся как устрашающее послание всем лесным стрелкам. В самом финале происходила довольно жестокая драка лесных стрелков и спешившихся рыцарей в болотистой топи, посреди воды и грязи (отголосок этого решения чувствуется в финале «Гардемаринов III», 1992). В ней было много жертв с той и другой стороны, и в целом этот финал на сегодняшний день не выглядит как оптимистический и победный. Очевидно, что речь идет о взаимном уничтожении конфликтующих сторон.

В сравнении с прочими картинами по зарубежной беллетристике фильм «Д'Артаньян и три мушкетера» (1978, режиссер Г. Юнгвальд-Хилькевич) для своего времени был не лишен натурализма, в особенности, если учитывать насыщенность всех серий музыкальными номерами, что всегда подразумевает некоторую жанровую дистанцию от буквальной телесности. В первой серии во время драки в Менгэ у д'Артаньяна появляется немного крови на лице, причем к приезду Миледи (М. Терехова) в той же сцене кровь уже бесследно исчезает. Но все-таки кровь была. На лестнице, ведущей к покоям Де Тревиля, несколько мушкетеров упражняются в фехтовании. Тут Юнгвальд-Хилькевич отчасти следует тексту Дюма: у одного из фехтующих можно заметить кровь на лице, так как используются шпаги без предохраняющих наконечников. Но если у Дюма описано изумление д'Артаньяна при виде нескольких человек с такими кровавыми царапинами, то в фильме ни единое средство не используется для акцента на брутальности упражнений.

Зато во второй серии, в гавани, у де Жюссака (В. Балон), раненного в схватке с д'Артаньяном (М. Боярский) и полулежащего на камне у моря, крови на лице довольно много, волосы спутаны и слиплись от пота. На языке отечественного кино это означает, что ожесточение нарастает, на кону нечто беспрецедентно важное, но противник в заметном проигрыше. По возвращении из Англии д'Артаньян прокладывает себе путь к королевским покоям, сражаясь с множеством гвардейцев. У героя кровь на лице, да еще разорван и окровавлен рукав рубахи. Это кульминация напряжения и высшая степень самоотверженности благородного гасконца. В таком виде он и удостоится общения с ее величеством, в кулуарах роскошного дворца. И «боевое неглиже» д'Артаньяна в сочетании с блеском королевы, облаченной в бальное платье, станут встречей двух миров — боевой отваги и придворной мишуры (интересно, что никого при дворе не заинтересует проблема подделки подвесок и того, что на королевском плече отныне рядом с десятью настоящими алмазами будут красоваться две фальшивки.)

Дальнейшее действие нагнетает напряжение без участия крови, что в контексте событий обретает двойной смысл. Не всякое отсутствие крови есть мир и милосердие. Женское, «бескровное» коварство Миледи (М. Терехова) не менее жестоко, нежели удары шпагой, как и бескровная гибель Констанции не менее благородна и драматична, нежели смерть на поле брани. Таким полем становится любое пространство, в том числе и монастырь, если там появляются представители враждующих



группировок.

Действие яда не имеет никаких «низких» натуралистичных проявлений. Незаурядная красота героини от него совершенно не страдает (в отличие от весьма страшных визуальных эффектов от действия ядов, в изобилии представленных в современных экранных произведениях.) Напротив, Констанция (И. Алферова) становится прекрасна как никогда, с шелковистыми локонами, раскинувшимися по подушке, в белоснежном одеянии монахини, она перед смертью буквально превращается в ангельское создание. Эстетизация гибели благородных героев была столь же не чужда позднесоветскому приключенческому кино, сколь и редуцирование натурализма боя.

Не всякое насилие должно быть частью экранного шоу, согласно отечественному пониманию жанра. Одно дело честные открытые сражения,

другое — казнь и заказное убийство. Последние фильм принципиально избегает показывать. Мы не увидим даже меча, занесенного палачом над головой Миледи, как не увидим и Фелтона (Е. Данчевский), вонзающего кинжал в Бэкингема.

В целом же, у героев наших костюмных фильмов о западной истории все еще почти не бывает пота, он становится по-настоящему «актуален» уже в перестроечные годы, где-то с конца 1980-х гг. (например, в «Приключениях Квентина Дорварда, стрелка королевской гвардии», 1988, реж. С. Тарасов). А кровь, прежде всего на одежде, если и появляется, то выглядит всегда весьма живописно и не способна эпатировать. Тело интересует как сексуальная оболочка персонажа, функция эффектных поединков и погонь в кадре, но не как реальное физическое тело со своими неотменяемыми потребностями и проявлениями, которые имеют право на запечатление как составляющие правды жизни и экранного зрелища. Зарубежная — и потому вдвойне дорогая и любимая — история вызывает благоговение, видится несколько театрально и рождает пафос неприкосновенности тел персонажей.

Вместе с тем, относительная бескровность сражений и убийств в кадре может приводить как к ослаблению напряжения и силы иллюзии жизнеподобия, так и к длительному нагнетанию эмоционального дискомфорта зрителя, не получающего визуальной разрядки, не способного утолить «голод» по виртуальному насилию. Для советского костюмного фильма о западной истории характерно отсутствие картин деструкции тела и зримой трагедии жизненных сил, жизненной энергии, которую в кадре возможно представлять с помощью кровавых алых пятен и брызг.

Традиция позднесоветского костюмно-исторического и/или музыкального фильма продолжает работать и во второй половине 1980-х, и отчасти в 1990-х гг. Если мы зададимся вопросом, сколько раз появляется кровь в сценах поединков, драк и больших битв, к примеру, в фильмах С. Тарасова, приверженного костюмной исторической авантюристике, в «Балладе о доблестном рыцаре Айвенго» (1983) и «Приключения Квентина Дорварда, стрелка королевской гвардии» (1988) по романам В. Скотта, в «Черной стреле» (1985) по роману Стивенсона, то нас ожидает удивительный результат — крови почти нет.

Так, в «Балладе...» можно говорить всего о четырех моментах, когда кровь в кадре хотя бы немного видна. Первый момент — когда раненый Айвенго лежит в телеге и едет в сопровождении отца, свиты и леди Ровены через луг и лес (примерно 34.17). На протяжении всей сцены звучит песня Высоцкого, своего рода гимн любви. Небольшое пятно крови проступает через повязку на груди героя, как раз на уровне сердца. Так что здесь кровь — не только подтверждает факт ранения Айвенго, но и символизирует рану его сердца, любовь к прекрасной даме. И до этого момента, и после, несмотря на развернутые сцены поединков и битв с множеством участников, несмотря на обещанные пытки, крови в кадре нет. Если не считать едва заметного пятна, проступающего на одежде одного из злодеев, зарубленного топором, и крови на руках слуги, который переносит того же злодея в замок и оставляет там умирать.

Аналогичный минимализм крови относится к картинам перестроечного времени, таким как «Ричард Львиное сердце» (1992), «Рыцарский замок» (1991) и «Рыцарь Кеннет» (1993) Е. Герасимова. И все же его качество меняется. В «Рыцарском замке» постоянно происходят столкновения новгородских воинов и ливонских рыцарей, а также «плохих» и «хороших» ливонских рыцарей друг с другом. У них белые одеяния с крестами, и кровавые раны на таких костюмах смотрелись бы великолепно. Однако крови по-настоящему нет ни в одной массовой батальной сцене, если не считать нескольких кровоподтеков и ссадин на лицах некоторых участников. Зато в сцене убийства бесчестного ливонского рыцаря мы видим «настоящую» кровь, каплющую из его раны. Это единственный момент фильма, когда нам показывают тело умирающего врага и вонзенный в него окровавленный меч.

Несколько раз в картинах Е. Герасимова «Ричард Львиное Сердце» (1992) и «Рыцарь Кеннет» (1993) показаны большие пятна крови на одежде и перевязанных ранах. Теперь это алые пятна во весь рукав рубахи или в половину рубахи на груди, а не ссадины на лице и следы крови на ладони, коснувшейся раны (которая осталась вне кадра), как было в советские годы. «Площадь» крови больше, сама кровь «ближе к телу», к ране как таковой. Незадолго до финала в «Рыцаре Кеннете» халиф Египта Саладин (А. Джигарханян) неожиданно, прямо во время пира в своем шатре, отсекает голову гроссмейстеру Ордена тамплиеров (И. Мартынов) в наказание за совершенное им убийство. Крови и в этом случае немного, хотя примерно полторы секунды она хлещет в кадре тонким фонтанчиком из шеи обезглавленного тела на среднем плане.

Однако это единичные, можно сказать, уникальные сцены, которые не создают эффекта стабильного «кровавого фона» на протяжении всего фильма. Брутальность одного момента не способна повлиять на общую эстетику и смыслы, ограничивающиеся стандартными клише.

В перестроечные годы активность обращения к подобным приемам несколько возрастает, но не значительно. Зарубежная история, в большей степени, нежели отечественная, подвергается телесной идеализации и очищению от крови, пота и грязи. Тем не менее кое-что новое в использовании крови в кадре все-таки возникает.

Концептуализация крови

Наиболее интересные случаи «минимализма крови» наблюдаются в экранизациях романов Дюма перестроечного времени. В «Узнике замка Иф» (1988) Юнгвальда-Хилькевича, при всей живописной красивости общего решения, кровь появляется в гомеопатических дозах. С ее присутствием авторы фильма никаких декоративных эффектов не связывают; все подобные эффекты извлекаются из присутствия стихий огня и воды, а также фактур камня, мрамора, сверкания драгоценностей и, естественно, из разнообразия костюмов. А сцены с участием минимально необходимой крови можно по-прежнему пересчитать по пальцам. Прибывшего в замок Иф Эдмона Дантеса (Е. Дворжецкий) умирят, ударяя табуретом, и мы видим кровь на лице героя. Кровь едва видна на лице ювелира, только что убитого Кадруссом (В. Шиловский). Его жена берет драгоценный камень из лужицы крови на полу. Когда она глотает камень, ее лицо перепачкано кровью.

У Вильфора (А. Лицитис), пытавшегося закопать гробик с младенцем и раненного Бертуччо (В. Стеклов), проступает кровь на белой рубашке. У самого Бертуччо будут кровавые шрамы на лице, после первого столкновения с приемным сыном Бенедетто — незаконнорожденным ребенком Вильфора и банкирши Данглар. Второе столкновение приведет к убийству Бертуччо выстрелом в живот — мы увидим небольшое пятно крови на белой рубашке. Останутся кровавые царапины и у самого Бенедетто (И. Скляр). А наемный убийца, охотящийся за Монте-Кристо, получит дротик в шею от верного слуги графа Ли (В. Цой), и на мгновение тоже мелькнет кровь вокруг шейной раны.

Однако все это сугубо функциональные обозначения насилия, не более чем штрих в авантюрном экранном действии. За все три серии в общей сложности таких моментов, когда кровь появляется менее чем на секунду или на 1–2 секунды, — не более десяти. Быть может, это чуть больше, чем в доперестроечных картинах. Но режиссер явно делает ставку не на образ крови как проявление жестокости противостояния антагонистов.

В данном контексте по-настоящему значимы два совершенно других момента «минимализма крови» в кадре, связанные с образом Фернана Мондего, превратившегося в богатого аристократа и в пэра Франции, графа де Морсера. В сцене ретроспекции Гайде (Надира Мирзаева) показано, как по приказу Фернана убивают пашу острова Янина и его жену; сам Фернан тащит труп пашы к столу, чтобы саблей отсечь палец с большим перстнем и тут же надеть драгоценность. То, как происходит отсечение пальца, камера не показывает, она подает крупным планом лицо Мондего, окропляемое кровью преданного им человека. Тут же следует монтаж с лицом Морсера, отвечающего на судебном разбирательстве перед Гайде, обвиняющей его в предательстве и убийстве. Морсер вздрагивает, словно вновь чувствует капли крови на своем лице — знак своего предательства и алчности.

Тем самым, в данной сцене кровь символизирует не только саму жестокость, но и сигнал памяти, мучительный душевный импульс героя, сыгранного Боярским. В сцене самоубийства герой, перед тем как выстрелить, заворачивается в белую штору. Мы слышим выстрел и видим алое пятно крови на шторе, превращающейся в саван героя. Скрытое им тело де Морсера падает на пол как нечто бесплотное. Его смерть почти лишена телесности, решена как своего рода отказ и освобождение от собственной тяжести, выступающей символом нравственного груза. И кровь здесь — это кровь искушения, кровь осознания героем необходимости дать самому себе оценку за все прегрешения и более не оправдывать себя ничем. Таким образом, в развитии образа де Морсера кровь отмечает вехи резких душевных трансформаций, сопровождает пробуждение совести. Кровь настоящая выступает контрастом ее отсутствию, которое бывает гораздо опаснее открытых столкновений. Так, знакомство Фернана с Эдмоном Дантесом начиналось тогда, когда Фернан, ревнуя Мерседес, уже был готов пустить в дело нож. Но Мерседес отбирала оружие и настаивала на рукопожатии соперников. Позже, в трактире у Кадрусса в роли самого страшного оружия выступают бумага и чернила, и Фернан под диктовку Данглара напишет донос на жениха Мерседес. От затаенной ненависти и бескровного предательства, к предательству кровавому, к искушению своих поступков кровью — таков путь Фернана, что и подчеркивает визуальное решение фильма.

Дело, как мы видим, не в количестве крови, а в том, что она начинает более концептуально использоваться режиссером. Во второй и третьей частях кинотрилогии о мушкетерах Юнгвальда-Хилькевича традиции советского приключенческого фильма будут пересмотрены, но лишь отчасти. В целом крови в кадре больше не станет. В начале первой серии «Мушкетеров двадцать лет спустя» (1992) кровь появляется на лице д'Артаньяна, дерущегося в трактире и получающего удар приставной лестницей. Во второй части действия Мордаунту (В. Авиллов) удается произвести царапину на руке д'Артаньяна в начале поединка в особняке. Кровавые раны этим по-прежнему исчерпываются, и не поэтика кровавых поединков насыщена смыслами в этом фильме.

В третьей серии, на 31 минуте (примерно 31.53) происходит казнь английского короля Карла (А. Петренко). На сей раз мы видим события глазами мушкетеров, находящихся в толпе, в отдалении и не способных даже посмотреть в сторону палача, о чем и говорит отворачивающийся д'Артаньян, в то время как Портос в ужасе замуривает глаза. Тем самым, один из основных принципов отечественного авантюрного кино — отсутствие визуальной акцентировки насилия — получает мотивацию изнутри сюжета и эмоциональности действующих лиц. В кадре на дальнем плане виден палач, опускающий топор. И далее — сразу Атос, стоящий под эшафотом, внутри всей конструкции. На его лицо падают капли крови короля. Это *самая кровавая сцена* во всех трех многосерийных фильмах Юнгвальда-Хилькевича по мотивам трилогии Дюма.

Здесь из всех серий кровь впервые имеет фактуру настоящей человеческой крови, проливающейся в прямом смысле слова. Мерная сумрачная мелодия (М. Дунаевский) — музыка неотвратимости гибели — своим звучанием усиливает визуальный эффект и от имени самой фильмической реальности переживает жестокость кровавой казни. Собственно, музыка здесь во многом «играет» атмосферу насилия и роль большого потока крови, которого мы не видим.

Невидимое, но подразумеваемое пространство, откуда появляется кровь, и общее осознание происшедшего как героями, так и потенциальной аудиторией, — все работает на драматизацию момента, на ощущение страшной жестокости расправы и еще более страшного состояния Атоса, который не способен никак помешать казни. Ужас соприсутствия казни здесь важнее, нежели сама казнь. Советское и постсоветское кино показывает мир Дюма глазами благородных героев, сохраняющих внутреннюю дистанцию к творимому насилию.

Сериалы по другим романам Дюма, снятые в середине 1990-х гг., более существенно корректируют эстетику отечественного костюмно-исторического нарратива, нежели кинофильмы (о значимости сериального формата, возрастающей в 1990-х гг.,

однако не сразу замеченной кинокритикой, высказывался К. Разлогов [6, с 49–51]). Сериалы были гораздо более склонны живописно демонстрировать кровь, грязь и физиологию жестокости, хотя тоже до известной степени. При всем весьма бережном отношении к литературной основе, некоторых сцен, описанных у Дюма и подразумевающих жестокое зрелище, в наших сериалах нет (например, отсутствует в сериале сцена, в которой королевская процессия прибывает посмотреть на обезглавленный и повешенный за ноги труп адмирала Колиньи). Казнь Ла Моля и Коконнаса в «Королеве Марго» (1996, реж. А. Муратов) мы не увидим, что будет полностью в духе советской внутрикадровой сдержанности.

Однако крови и жестокости убийств в «Королеве Марго» и «Графине де Монсоро» заметно больше, и они принципиально важны. При первом просмотре «Королевы Марго» очень жестокой казалась сцена убийства адмирала Колиньи (В. Ларионов), хотя само убийство не показывалось, зато в кадре происходил выброс трупа адмирала со второго этажа его дома. Герцог де Гиз (Б. Клюев), подойдя к телу Колиньи, наступал ногой на грудь убитого (что полностью соответствует описанию поведения Гиза в романе Дюма). Автор статьи, смотревшая данную сцену в год выхода сериала, по телевидению, в компании знакомых, помнит, что сцена казалась brutальной — прочитывалась как зверское торжество над поверженным врагом. В сегодняшнем контексте та же сцена, напротив, видится чрезвычайно сдержанной.

Сцена казни Ла Моля (Д. Харатьян) и Коконнаса (С. Жигунов) обрывается тогда, когда Кабош (А. Джигарханян) заносит меч над головой Ла Моля. Так что кровожадностью политики сериал побуждает ужасаться скорее умозрительно и размышлять не столько о физическом кошмаре казни, сколько о кошмаре мгновенного перехода человека из разряда живых и сильно чувствующих в разряд того, что принадлежит небытию. Показательно, что рефреном последней серии становится невозможность ни Марго, ни Генриетты соприсутствовать умерщвлению их возлюбленных, а Генрих Наваррский несколько раз повторяет своей супруге, что Ла Моля «больше нет». Человек исчезает, испаряется, пропадает из реальности — это непостижимо, непреложно и никакими средствами гармонизировано быть не может. Сериал не столько щадит чувства зрителей или заботится о своем праве стоять в сетке телевидения в прайм-тайм, сколько использует «философию умолчания» и визуальных купюр для создания образа человека-фигции, человек-соринки в бурной стихии истории, где он пропадает бесследно.

Последняя серия носит название «Пепел», что заставляет вспомнить о первой части «Пепел Клааса» в фильме А. Алова и В. Наумова «Легенда о Тиле». Но только если в фильме 1976 г. речь шла о честном простолудине, сожженном заживо инквизицией, то в сериале 1996 года — о двух дворянах, которых метафорически стирают в прах интриги вокруг высшей власти. Ла Моля и Коконнас превращаются в функцию интересов королевы-матери, Генриха Наваррского и прочих фигур на политической шахматной доске. Сериал доносит факт полного бесправия и бессилия отдельно взятого индивида, пускай даже относительно высокого происхождения. В 1990-е в центр выходят конфликты сугубо гражданские, внутри одного и того же «полноценного» социального сословия.

В сериале «Графиня де Монсоро» (1997, реж. В. Попков) будут использованы другие ходы, достаточно нетипичные для нашего кино и говорящие о выходе за пределы советской приключенческой эстетики. Сдержанность «живописи крови» в кадре сохраняется в первой части сериала: при всем обилии драк, первый раз кровь появляется только в 6-й серии, в сценах рассказа Дианы о ранении Де Бюсси (А. Домогаров).

Кроме того, кровь периодически присутствует в сниженном виде, как кровоподтеки на рубищах короля и его приближенных, занимающихся самобичеванием и шествующих в таком виде по улицам Парижа. Это своего рода маскарад мнимого покаяния и мнимого самоуничтожения тех, кто продолжает жить исключительно светскими страстями и политическими амбициями. Однако весь этот маскарад, вся игра в покаяние и бичевание ведется его участниками весьма серьезно. Лишь сторонний взгляд шута Шико (А. Горбунов) создает ироническую дистанцию по отношению к этому действу.

По-другому сниженность страдания и комизм замещения крови появляются в сериях, предшествующих кровавым развязкам. Миньоны короля подвергаются избиению на улицах Парижа рядовыми, ничего не понимающими сторонниками Католической лиги (верхи которой преследуют цель свержения Генриха III). Один из миньонов возвращается во дворец с синим лицом, поскольку красильщик тканей окунул его в бочку с индиго. Таков фарсовый вариант «кровавого побоища», над которым можно лишь смеяться.

Мнимое геройство сторонников короля оттеняет действительную смелость главного героя, желающего служить исключительно своей любви. При том, что Де Бюсси формально остается на службе у герцога Анжуйского, перед нами герой, полностью выпадающий из «политического дискурса» и не способный быть расчетливым политиком.

Самая долгая кровавая сцена — бой в доме графа де Монсоро, куда во время свидания Дианы и Де Бюсси врывается множество наемников графа. Всеми формальными средствами эта сцена еще и растягивается, чтобы зритель мог ее пережить не



один раз, в нескольких регистрах. Сцена начинается под занавес предпоследней серии и идет около 10 минут (примерно 39.15–49.00) вплоть до стоп-кадра, на котором начинаются медленные заключительные титры. Это стоп-кадр с окровавленным Де Бюсси, только что пронзенным в грудь и замершим от этого удара — так что в остановке своей динамики материя фильма словно живет в унисон с героем. Последняя серия начинается с тизера по принципу “previously on” и повторяет заключительную часть сражения. После чего снова на стоп-кадре с окровавленным Де Бюсси идут начальные титры. И далее продолжается битва (примерно 5.28–13.08), ведущая к убийству героя.

Режиссер всячески подчеркивает, что перед нами кульминационное сражение. Неожиданно, хотя и закономерно то, что оно происходит на приватной территории, но знаменует отнюдь не утверждение приватных ценностей, а вездесущую закамуфлированную политичность. Разделенное на партии и группировки дворянское



сообщество заведомо бесчестно уничтожает незаурядного индивидуалиста, лишённого политических амбиций и ставящего превыше всего свою любовь. Узкое пространство комнат усиливает эффект антиэстетизма сражения и многочисленности наступающих на одинокого Бюсси. Кровавое пролитие здесь уже никому не в удовольствие, это не внешний эффектный экшн, но прежде всего свидетельство полного морального падения графа де Монсоро и еще большего падения герцога Анжуйского, чей наперник добывает из револьвера графа де Бюсси, лежащего в крови среди трупов. Убийство происходит ради того, чтобы без свидетелей изъять и сжечь письмо, компрометирующее герцога в глазах короля.

Вся бойня подается как рассказ Сен Люка (Д. Марьянов), участвовавшего в сражении и прибежавшего во дворец в отчаянии. Фильм одновременно и взвинчивает напряжение, и стремится не делать кровавую бойню самоцелью показа. Сериалу важнее изменить эмоциональный регистр, перейти от приключенческой мажорности к мрачному драматическому мировосприятию.

Сен Люк пытается довести до сознания короля, что произошло низкое убийство лучшего воина Франции. Собственно, его потрясла не просто гибель де Бюсси, но несправедливость боя, коварство графа де Монсоро и силы, брошенные на уничтожение одного-единственного человека. Возмутить короля бесчестным поведением своих приближенных не удастся. Генриха III интересует только то, что де Бюсси не будет участвовать в дуэли с его друзьями. Это итог всего сюжетного поворота — констатация того, что смерть де Бюсси воспринимается официозом как упразднение одной из надоевших проблем. Власть не станет оплакивать благородного дворянина и рыцаря, не станет заботиться о возмездии, поскольку человек ценится прежде всего по принципу удобства для власти и прямой функциональности. Бюсси был не удобен, а потому его смерть не возмущает. Дуэль троих друзей де Бюсси с тремя друзьями короля занимает с перебивками около десяти минут экранного времени. В этой дуэли почти не чувствуется постановочной условности и стремления к эффектности. Акцент сделан на беспощадности противников друг к другу. Остается по одному живому из обоих лагерей. Но каждый по отдельности, как личность, включая выживших д'Антраге (И. Ливанов) и графа де Келюса (С. Виноградов), потерпел фиаско, поскольку дуэль была не столько личной необходимостью самих участников, сколько частью чужих политических игр. Дуэль приготавливалась и происходила с нарушением правил чести. Главный предатель не был никем уличен и публично осужден. А каждый из дерущихся оказался пешкой в играх своих сеньоров, сражающихся за трон Франции. Показательно, что дуэль происходит на каком-то лугу, на пятачке с простым дощатым ограждением, более всего напоминающим загон для скота. В общем-то дуэль здесь форма социального «убоя». И в этом «Графиня де Монсоро» — очень перестроенный сериал, весь пропитанный скепсисом по отношению к государству как таковому.

Герой-мститель, вершащий кровавое пролитие в криминальных драмах перестроенного времени, по справедливому мнению Д. Караваева, связан с социальной практикой своего времени: «Еще со второй половины 1980-х увеличивается общественная опасность и организованность преступности. Что касается первой половины 1990-х, то здесь уже имеет место подлинная вакханалия насилия — в форме тяжких и особо тяжких преступлений: убийств, похищений людей, разбойных нападений. Это происходит в ходе разборок между криминальными группировками, рэкета, национально-этнических конфликтов, политической борьбы и т.д.» [5, с. 6]. Косвенно костюмный исторический сериал отзывается на эти реалии, но только его герой далеко не всегда оказывается способен отомстить или отстоять себя. Актуальны безысходные сюжеты, а не тонизирующий оптимизм в ботфортах и «брабантских манжетах».

«Авантюрного катарсиса», какой в оптимистическом приключенческом фильме рождается после сцен удачно проведенных сражений, не возникает. Наоборот, углубляется чувство досады и неудовлетворенности; нагнетается этическое безобразное. Кровавые сцены в финале сериала прежде всего воплощают скорбное сознание ничтожности человеческой жизни в мире большой политики. Относительная жестокость схваток в «Графине де Монсоро» на фоне гармоничной постановочности и бескровности поединков в позднесоветском кино — это не просто постсоветский уклон в больший натурализм и «экшн», но обозначение нового атмосферно-смыслового регистра. Авантюрно-историческое повествование более не заряжено верой в везение главных героев, оно не исходит из эстетического иммунитета лучших и благороднейших. Режиссеры с помощью сюжетной канвы А. Дюма впускают в экранную материю переживание бессилия любого честного одиночки перед лицом политических группировок. Крови в кадре стало заметно больше, но это не только и не столько живописное зрелище. Кровь выполняет эстетические функции символа политических грязных игр, служит обозначением индивидуального бессилия и отчаяния, несправедливости и жажды возмездия. Интересными оказываются оригинальные, штучные решения, в которых выражается то или иное конкретное режиссерское высказывание, особая тональность того или иного сюжетного поворота. Пока все они связаны с сугубо камерным, индивидуальным «паттерном крови» в жизни отдельного героя, а не с визуальным решением массовых сцен.

Литература

1. Богомолов Ю. А. Затянувшееся прощание. Российское кино и телевидение в меняющемся мире. М.: МИК, 2006. С. 171. 318 с.
2. Вострикова Е. Ю., Спутницкая Н. Ю. 40 лет насилия: мониторинг кинопериодики // Телекинет. 2018. N3(4). С. 36–72.
3. Капорина Ю. В. Конструирование образа исторического прошлого Италии XV–XVI вв. в современной сериальной культуре // Артикульт. 2021. N4 (44). С. 94–109. DOI: 10.28995/227–6165–2021–4–94–109

4. Казючиц М. Ф. Поэтика телесериала. М.: Русника, 2013. 216 с.
5. Карavaев Д. Л. Право преступить черту: нравственная апология криминального насилия в российском кино первой половины 1990-х годов // Телекинет. 2021. N4(17). С. 6–8.
6. Разлогов К. Э. Великий перелом: в направлении сериала // Смена веx: отечественное кино середины 1980-х — 1990-х. Отв. ред. Е. В. Сальникова. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2022. С. 49–70.
7. Сальникова Е. В. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: Издательство ЛКИ, 2019. 480 с.
8. Спутницкая Н. Ю. Проблема гендера в современном российском кино и сериалах: критическая интродукция. М.: Академия медиандустрии, 2016. 125 с.
9. Федоров А. Западный мир на советских и российских экранах (1946–2016) // Медиаобразование. 2016. N4. С. 149–275.
10. Хомякова Ю. О. Советский фильм «о загранице» — плавучий кинотеатр мировой революции // Кострома. Genius Loci. Альманах. Кострома: Костромской государственный университет. 2021. Вып. 4. С. 107–114.

References

1. Bogomolov, Y. A. *Zatyanyvsheesya proshchanie. Rossijskoe kino i televidenie v menyayushchemsya mire*. [The prolonged farewell. Russian cinema and television in a changing world]. Moscow: MIK, 2006, 318 p. (in Russian)
2. Vostrikova, E. Y., Sputnickaya, N. Y. 40 let nasiliya: monitoring kinoperiodiki [40 years of violence: monitoring of the film-magazines and journals]. *Telekinet*, 2018, n. 3(4), p. 36–72. (in Russian)
3. Kaporina, Y. V. Konstruirovaniye obraza istoricheskogo proshlogo Italii XV–XVI vv. v sovremennoj serial'noj kulture [Constructing the image of the historical past of Italy of the XV–XVI centuries in modern serial culture]. *Artikult*, 2021, n. 4 (44), p. 94–109. (in Russian)
4. Kazyuchits, M. F. *Poetika teleseriala* [The poetics of the television series]. Moscow: Rusnika, 2013, 216. (in Russian)
5. Karavaev, D. L. Pravo prestupit chertu: nravstvennaya apologiya kriminal'nogo nasiliya v rossijskom kino pervoj poloviny 1990-h godov [The right to transgress the line: a moral apology for criminal violence in Russian cinema of the first half of the 1990s]. *Telekinet*, 2021, n. 4(17), p. 6–8. (in Russian)
6. Razlogov, K. E. Velikij perelom: v napravlenii seriala [The Great turning point: in the direction of the series]. *Smena vekh: otechestvennoe kino serediny 1980-h — 1990-h / Otvetstvennyj redaktor E. V. Salnikova*. Moscow: Kanon+ ROOI «Reabilitaciya», 2022, p. 49–70. (in Russian)
7. Salnikova, E. V. *Sovetskaya kul'tura v dvizhenii: ot serediny 1930-h k seredine 1980-h. Vizualnye obrazy, geroi, syuzhety*. [Soviet culture in motion: from the mid-1930s to the mid-1980s. Visual images, heroes, plots]. Moscow: Izdatelstvo LKI, 2019, 480 p. (in Russian)
8. Sputnickaya, N. Y. *Problema gendera v sovremennom rossijskom kino i serialah: kriticheskaya introdukcija* [The Problem of gender in Modern Russian cinema and TV series: a Critical Introduction]. Moscow: Akademiya mediandustrii, 2016, 125 p. (in Russian)
9. Fedorov, A. Zapadnyj mir na sovetskih i rossijskih ekranah (1946–2016) [The Western world on Soviet and Russian screens (1946–2016)] *Mediablozovanie*, 2016, n. 4, p. 149–275. (in Russian)
10. Homyakova, Y. O. Sovetskij film «o zagranitse» — plavuchij kinoteatr mirovoj revolyucii [Soviet film “about abroad” — floating cinema of the world revolution]. *Kostroma. Genius Loci. Almanah*. Kostroma: Kostromskoj gosudarstvennyj universitet, 2021, vol. 4, p. 107–114. (in Russian)

УДК: 778.5

DOI: 10.24412/2618-9313-2022-219-14-17

Документальные фильмы 2021 года об искусстве в России: опыты в жанре фильма-портрета

Кузьмина Л. В.

Для цитирования

Кузьмина Л. В. Документальные фильмы 2021 года об искусстве в России: опыты в жанре фильма-портрета // Телекинет. 2022. N 2(19). С. 14-17.

Сведения об авторе

Кузьмина Лидия Викторовна, киновед («Киноведческие записки», «Искусство кино»), Москва, Россия.

ORCID ID0000-0001-7853-0296

likuzmina@gmail.com



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Аннотация

В статье предложен анализ российских и зарубежных фильмов фестиваля документального кино «Артдокфест», прошедшего в 2022 году. В фокусе находятся работы об искусстве, которые автор рассматривает как фильмы об обществе и стране (Россия). В работе Е. Митты «Пепперштейн, сюрреалисти-шоу» (2021, Россия) анализируются приемы фильма-портрета и драматургии, позволившие вывести зрителя к обобщению, размышлениям о стратегиях воспитания поколения и способов передачи культурного капитала «шестидесятников». Фильм «Художники перестройки» (Нидерланды, 2021) Марии Новиковой посвящен описанию культурного пространства 1980-х гг. и тому как сложилась судьба персонажей художественного авангарда 1980-х гг. спустя тридцать лет. В центре внимания автора статьи находится фильм «Машины, на которых мы въехали в капитализм» (2021, европейская копродукция) Б. Миссиркова и Г. Богданова, в которой на примере истории восточноевропейского автопрома авторы предлагают зрителю социальную драму о конце социалистической эпохи. Материал позволяет автору говорить о некоторых приемах репрезентации прошлого в современной документалистике в жанре фильма-портрета.

Ключевые слова

«Артдокфест», фильм-портрет, современное искусство, Пепперштейн, документальное кино

Documentaries of 2021 on Art in Russia: Experiments in the Portrait Film Genre

KUZMINA, L. V.

For Citation

Kuzmina, L. V. Documentaries of 2021 on Art in Russia: Experiments in the Portrait Film Genre. *Telekinet*, 2022, no. 2(19), p. 14-17.

About the contributor

Kuzmina, Lidiya Viktorovna, film historian (“Kinovedchskie zapiski”, “Iskusstvo Kino”), Moscow, Russia.

ORCID ID: 0000-0001-7853-0296

likuzmina@gmail.com

Abstract

The article offers an analysis of Russian and foreign films shown at the 2022 “Artdocfest” documentary film festival. The focus is on the films, on the one hand, united by the theme of visual and performative arts; however, on the other hand, the author concentrates on how directors raise problems related to Russian society and the country in general and try to solve them. Evgeny Mitta’s work *Pepperstein, Surreality Show* (2021, Russia) analyses the techniques of portrait film and dramaturgy that made it possible to bring the viewer to philosophical generalizations, reflections on strategies for educating generations in the USSR/Russia and the ways of transferring the cultural capital of the Sixtiers. Maria Novikova’s film *Artists of Perestroika* (Netherlands, 2021) describes the cultural space of the 1980s and the life of the characters of the 1980s artistic avant-garde thirty years later. The article focuses on the film *The Cars We Drove into Capitalism* (2021, European coproduction) by Boris Missirkov and Georgi Bogdanov, in which, using the example of the history of the East European automobile industry, the directors offer the viewer a social drama about the end of the socialist era.

Keywords

“Artdocfest”, portrait film, contemporary art, Pepperstein, documentary film

Культура андеграунда в России традиционно актуальна в отечественных и зарубежных исследованиях. Неформальное, неофициальное, подпольное искусство в последние годы все чаще выступает в качестве не столько самостоятельного объекта изучения, сколько маркера определенных культурных, политических, социальных процессов, происходивших в советской России и России современной, которая, что сегодня ясно особенно, является полноценной преемницей политических практик, механизмов, стратегий конструирования нового российского общества [1; 6; 8; 9]. Рецепция неформальных арт-практик СССР последних десятилетий своего существования в кино сегодня симптоматична. В рамках фестиваля «Артдокфест»-2021 были представлены несколько фильмов, прямо связанных не только с советским андеграундом, но более всего с его ностальгирующей рецепцией в современных условиях.

Картина Е. Митты «Пепперштейн, сюрреалити-шоу» (2021) — очень простой фильм, видеорепортаж, первое знакомство с культовым современным художником, арт-критиком, писателем и модельером [2; 5]. Митта, и сам художник, не столько пользуется повествовательным нарративом (который и без того, вообще говоря, почти убил жанр байопика), сколько создает визуальный коллаж, пользуясь несколько самоигральной натурой своего персонажа. Павел Пепперштейн — человек гиперактивный и жизнерадостный, отчасти его жизнь заключается в преобразении всего вокруг: наносит ли он рисунок на тела натурщиц, надевает ли дизайнерскую рубашку, пробует вино, принимает гостей — во всем есть вкус и радость проживаемого мгновения. В продолжение праздника, чтобы не расплескать настроение, режиссер соединяет главы картины мультипликацией по мотивам эклектичных произведений своего героя.

Следуя за повседневной жизнью, режиссер, правда, несколько уступает хаосу ежедневной суеты. Все время кто-то приходит и уходит, мельтешит перед камерой. Более или менее вырисовываются человеческие свойства героя — сексуальность, эмпатия, дружеская открытость, но художник остается, в целом, где-то за кадром. Лишь иногда, когда герой комментирует события или живописные работы, все становится на свое место: мы общаемся с человеком большой культуры и таланта. Но такие встречи коротки, так что, как сказал бы герой о фильме, — это «темный гаджет», инструмент, затемняющий смысл. Подобная нарративная особенность, по-видимому, связана с тем, что режиссер и не имел в виду создать фильм о Пепперштейне, его, скорее, интересовали поколенческие проблемы. Не случайно история вписана в семейную рамку [4; 7].

П. Пепперштейн, сын одного из основоположников московского концептуализма Виктора Пивоварова и детской писательницы И. Пивоваровой. Его детство прошло в окружении друзей отца, в счастливой атмосфере писательского дома творчества и прочих прекрасных мест, где взрослые творили. Фильм открывает монолог Виктора Дмитриевича и завершается кадром, где пяти-шести летний Павел беззаботно улыбается в камеру. Рассказ Пивоварова — лучший эпизод: знаменитый художник одновременно персонаж, владеющий искусством элегантной самопрезентации, и удивительно ясный, умеющий выделить главное рассказчик. Главное — атмосфера любви и защиты, в которой вырос сын. И сам Павел неоднократно говорил, насколько важны для него паттерны детства, друзья отца и этика среды. Среда научила его, в числе прочего, критическому мышлению, освободила фантазию, и, главное, дала столько любви и сил, что он может делиться ими с другими. Эмпатия — свойство не столь природное, и не столь легко сохраняемое; в целом, это свидетельство сильной природы. И следует заметить, что именно это свойство Пепперштейн осознанно использует как концептуальный жест, основу жизни и искусства [5]. Митта предпринимает интересную попытку поставить вполне резонный вопрос, что именно шестидесятники дали будущим поколениям, какими те выросли и что смогут оставить миру. Он не печалится об утерянном рае, но пытается сформулировать мысль о том, что люди оттепели дали жизнь и воспитание деликатным и лично состоятельным людям.

Фильм «Художники перестройки» М. Новиковой (2021, Нидерланды) погружает в конец 1980-х. Культурная жизнь напоминала сумасшедшее бурление, границы были открыты, между социалистическим блоком и остальным миром, долго разделенными холодной волной, наступила эпоха взаимного узнавания. Один из локальных эпизодов этой истории — российско-нидерландские связи: голландские музыканты, художники, независимые театральные коллективы приезжали в Россию и с изумлением попадали в круговорот андеграундной жизни. Новикова была переводчицей и участницей событий. И теперь вспоминает те годы, отправившись с путешествием в Голландию, встречаясь с людьми, которых когда-то знала. Очевидно, что для нее 1980-е становятся все более и более притягательными, и властный внутренний императив заставил ее сделать эту картину. Разговоры она иллюстрирует выразительными фотографиями и хроникой, часто из личного архива или архивов участников: на сцене Б. Гребенщиков, Г. Сукачев, Ж. Агузарова. Юный О. Гаркуша жалуется, что в Европе не то пиво, так что там делать нечего — у нас гораздо интересней. Дж. Ван дер Вир, голландский музыкант, фотографируется в каких-то бескрайних снегах: тогда их пригласили на гастроли в Иркутск. «Мне кажется, мы чувствовали себя так же, как астронавты перед полетом на Луну. Никто не знал, что будет».

Прошло тридцать лет, все стали взрослее. Любопытно наблюдать, как мир остепенился, и все накрыла атмосфера буржуазного покоя. Даже один из героев, по-прежнему маргинал и аутсайдер, в шапочке и с колокольчиками, привязанными к запястью, картины не меняет. Автор фильма ведет ностальгические разговоры за чаем. Лидер группы «Слауэрхофф», спортивный старик, принимает ее в просторном доме и вспоминает, как музыканты выступали в «Олимпийском», и даже представить себе не могли концерта перед такой огромной аудиторией: «Я до сих пор горжусь этим. Чувствуешь себя “Роллинг стоунз”». Другой герой, взрослый хиппи, ведет гостей от дома к сараю, превращенному в студию, и по двору гуляют медного цвета куры. Супруги-музыканты, также участники прошлых безумств, все еще сохранили рок-н-рольный драйв. Они рассказывают: «Мы разменяли сто долларов, это была огромная куча рублей, приклеили их на стену и затем освободили посередине пространство, так чтобы получилось слово «сон». Это было очень весело. Приходили люди, им очень нравилось. Купюры легко отклеивались, скоро это все поняли, и стена опустела — рубли разобрали, чтобы купить пиво». На них те же шапочки, что и раньше, и на них вышито слово «сон». Из наших участников событий на камеру говорят Г. Острецов, Г. Виноградов (к сожалению, недавно умерший, это одна из его последних съемок), М. Кантор.

Неуловимым образом работает внутренний взор, так его настраивает память автора. 1980-е в исторической ретроспективе видятся все ярче, осознаются, как точка бифуркации, когда события таили огромные возможности. Вероятно, это справедливо, как и возникающий тридцать лет спустя вопрос: что и почему произошло потом.

По мнению болгарского коллекционера П. Клисарова — современное чудо техники: следует заменить все, кроме корпуса, покрасить кузов в эффектный синий, обшить кресла белой кожей и сделать на заказ хромированные детали. Зачем — ответа на этот вопрос нет. Клисаров — один из героев картины «Машины, на которых мы въехали в капитализм» (2021, европейская копродукция) Б. Миссиркова и Г. Богданова, кандидат в депутаты Европарламента и человек эксцентричный. Смотреть, как он демонстрирует эту реконструкцию — попасть в гибридный визуальный мир, средний между винтажной рекламой и зловещим постмодернистским опусом. Лощеного господина сочтем одним из самых несимпатичных персонажей фильма, которых здесь более десятка. Представляя сюжеты о людях и их машинах, авторы рассказывают историю Восточной Европы на протяжении трех десятилетий, начиная с хрущевской оттепели и заканчивая падением Берлинской стены.

Режиссеры фильма — болгарские фотографы, авторы проектов об архитектуре и современном искусстве. Они пользуются очень культурным визуальным языком, который доставляет удовольствие глазу. Речь идет не столько о разнообразных ракурсах винтажных автомобилей, традиционном предмете дизайна и герое фильма, но об организации пространства и структуре фильма, близкого по стилю к выразительному минимализму. Дорога, пейзаж, скорость — главные образы картины. Панорамная съемка используется как базовый элемент визуального ряда. В кадре как бы единый мир, авторы незаметно настраивают на разговор не столько о частной, сколько об общей жизни.

Кстати сказать, в панорамных съемках немало помог знаменитый и скандальный чешский скульптор Д. Черни [10], создавший помимо прочих изваяний на темы символов советской жизни также памятник народной машине ГДР «Трабант» в Праге — нелепый бронзовый автомобильчик на человеческих ногах. В частной жизни Черни, хороший пилот, чаще всего передвигается на вертолете, и его участие привнесло что-то и в стилистику фильма.

Герои картины — самые разные люди. Коллекционеры, например, владелец музея автомобилей и советской символики в Варне или семейная пара из Чехии, создавшая небольшую экспозицию уютных вещей 1960-х — 1970-х гг. Девушка из Клина с необычным хобби: она позирует для винтажных фотографий на фоне старых автомобилей, чем неплохо зарабатывает в соцсетях. Немецкий стоматолог, передвигающийся на старом полицейском авто. Норвежский гонщик на пенсии, по воскресеньям «разминающий» заслуженную «Шкоду» на дорожках соседа. Воспоминания норвежца производят неожиданный эффект, будто открывают ящик Пандоры или простую истину, что повседневность обманчива. Когда-то, в конце 1960-х, он участвовал в гонках в Чехословакии, успешно выступил, сохранились кадры хроники, где молодой победитель дает чехословацкому телевидению интервью. На следующее утро он проснулся от лягза: советские танки вошли в Прагу. Вот история другой пары, они немцы, в 80-годы очень уставшие морально — от неопределенности, затхлости атмосферы. Когда в конце 1980-х открыли границы, у них не было раздумий, страха что-то потерять или оставить. На своем авто они гнали (насколько это возможно) к границе, «и было влажно и туман, вот как сейчас...». Им удалось перебраться в ФРГ. В те же годы юный Черни подвез как-то желающих эмигрировать к немецкому посольству в Праге, о чем он с иронией вспоминает, как бы передавая эстафету следующим. Дальше кто-то вспомнит, как стоял перед этим самым посольством. Прежде чем уехать из страны, надо было оставить машину, но почти невозможно было с ней расстаться; герой сжимал в руке ключи и думал, кому их подарить. Кадры хроники, как недостающие страницы, связывают действие: ввод танков (под знакомое «Не думай о секундах свысока...» в качестве фонограммы), граница ГДР с заграждениями и штурмующими ее людьми, наконец, праздник свободы в воссоединившемся Берлине. В общем-то, немногим документальным фильмам с такой камерной тематикой удается рассказать о большой истории с силой драматического фильма и добиться деконструкции мифотворческих механизмов [3].

Литература

1. Афанасьев А. С. Женщина как другой в советском дискурсе 1970–80-х гг // Филология и культура. 2019. N3 (57). P. 128–132.
2. Гланц Т. СССР как прием в художественной практике Павла Пепперштейна // НЛО. 2019. N1. С. 246–256.
3. Дробашенко С. Пространство экранного документа // Искусство кино. 1985. N7. С. 91–100.
4. Кабаков И. 60–70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. М.: НЛО, 2008. 365 с.
5. Кусовац Е. Эволюция московского концептуализма: от раннего Кабакова до позднего Пепперштейна // QUAESTIO ROSSICA. 2021. Т. 9. N2. С. 435–450.
6. Липовецкий М. Спектакли свободы. Перформативные практики позднесоветского андеграунда // KOINON. 2021. Т. 2. N. 2. С. 106–141
7. Пепперштейн П. Вступительная статья // Виктор Пивоваров: каталог: в 2 кн. М.: Artguide Ed.: Музей МАГМА, 2014. Кн. 1. С. 7–14.
8. Рябчун Н. П., Москаленко М. А. Художественная практика советского андеграунда как разновидность светского юродства // Научные исследования и современное образование. Сборник материалов VIII Международной научно-практической конференции. Чебоксары: Общество с ограниченной ответственностью «Центр научного сотрудничества “Интерактив плюс”», 2019. С. 119–122.
9. Раскатова Е. М. «Другое» искусство в контексте времени: проблема толерантности российского общества // Известия уральского государственного университета: Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2005. N34. С. 72–81.
10. Lyall S. Art Hoax Unites Europe in Displeasure // The New York Times. Jan. 14. 2009. URL: <https://www.nytimes.com/2009/01/15/world/europe/15mosaic.html>

References

1. Afanasiev, A. S. Zhenshchina kak drugoj v sovetskom diskurse 1970–80-h gg [A woman as another in the Soviet Discourse of the 1970s-80s]. *Filologiya i kultura*, 2019, n. 3 (57), p. 128–132. (in Russian)
2. Glants, T. SSSR kak priem v hudozhestvennoj praktike Pavla Peppershtejna [The USSR as a Device in Pavel Pepperstein's Artistic Practice]. *NLO*, 2019, n.1, p. 246–256. (in Russian)
3. Drobashenko, S. Prostranstvo ekrannogo dokumenta [The Space of an on-screen document]. *Iskustvo kino*, 1985, n.7, p.

91–100. (in Russian)

4. Kabakov, I. *60–70e... Zapiski o neofitsial'noi zhizni v Moskve* [60s-70s... Notes on Unofficial Life in Moscow]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2008, 365 p. (in Russian)
5. Kusovats, E. Evolyuciya moskovskogo konceptualizma: ot rannego Kabakova do pozdnego Peppershtejna [The Evolution of Moscow Conceptualism: From Early Kabakov to Later Pepperstein]. *QUAESTIO ROSSICA*, 2021, vol. 9, n. 2, p. 435–450. (in Russian)
6. Lipoveckij, M. Spektakli svobody. Performativnye praktiki pozdnesovetskogo andegraunda [Performances of freedom. Performative practices of the Late Soviet underground]. *KOINON*, 2021, vol. 2, n. 2, p. 106–141. (in Russian)
7. Pepperstein, P. Vstupitelnaya statya [Preface]. *Viktor Pivovarov. Katalog v 2 kn.* Moscow: Artguide Ed., Muzei MAGMA, 2014, vol. 1, p. 7–14. (in Russian)
8. Ryabchun, N. P., Moskalenko, M. A. Hudozhestvennaya praktika sovetskogo andegraunda kak raznovidnost' svetskogo yurodstva [The Artistic practice of the Soviet Underground as a kind of secular Foolishness]. *Nauchnye issledovaniya i sovremennoe obrazovanie. Sbornik materialov VIII Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii.* Cheboksary: Obshchestvo s ogranichennoj otvetstvennostyu "Centr nauchnogo sotrudnichestva 'Interaktiv plyus'", 2019, p. 119–122. (in Russian)
9. Raskatova, E. M. "Drugoe" iskusstvo v kontekste vremeni: problema tolerantnosti rossijskogo obshchestva ['Other' Art in the Context of Time: the problem of tolerance of Russian society]. *Izvestiya uralskogo gosudarstvennogo universiteta: Seriya 1: Problemy obrazovaniya, nauki i kultury*, 2005, n. 34, p. 72–81. (in Russian)
10. Lyall, S. Art Hoax Unites Europe in Displeasure. *The New York Times*. Jan., 14, 2009. URL: <https://www.nytimes.com/2009/01/15/world/europe/15mosaic.html>

УДК: 778.5

DOI: 10.24412/2618-9313-2022-219-18-23

Коллективное бытие в фильме Самсона Самсонова «Одиноким предоставляется общежитие»

АЗЕРСКАЯ И. А.

Для цитирования

Азерская И. А. Коллективное бытие в фильме Самсона Самсонова «Одиноким предоставляется общежитие» // Телекинет. 2022. N 2(19). С. 18-23.

Сведения об авторе

Азерская Ирина Аркадьевна, аспирант, Академия медиаиндустрии, Москва, Россия.

ORCID ID: 0000-0003-2470-8508

azersia38@icloud.com

Аффилиация

Академии медиаиндустрии, 127521, Москва, ул. Октябрьская, д. 105, корп. 2, Россия.



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Аннотация

Статья посвящена изучению особенностей стиля, системы персонажей в фильме С. Самсонова «Одиноким предоставляется общежитие». Важным аспектом исследования является концепт «коллективное бытие», который изучается автором комплексно — как мотив, структурный элемент построения нарратива советской кинокомедии 1980-х гг. и др. Обращение кинематографистов к другому существенному концепту — к иронии, начиная с 1970-х гг., связывается с возрастающей ролью нравственных проблем, а коллективное бытие позволяет режиссерам использовать жанр комедии в качестве эффективного инструмента для изучения современных им культуры и общества. В фильме «Одиноким предоставляется общежитие» ирония присутствует на всех уровнях: вербальном, драматическом и авторском. Можно отметить и использование режиссером иронии с целью переосмыслить жанр производственной драмы, что можно отнести к авторскому месседжу. Режиссер скрупулезно выстраивает условное пространство — образ идеального мира, идеального общежития, в котором мечтали бы оказаться многие приезжие из разных уголков на тот момент огромной страны.

Автор выявляет приемы, с помощью которых коллектив работниц ткацкой фабрики предстает на экране сплоченной семьей, определяет стратегии конструирования уютного пространства для коллективного бытия. Выводы, которые делает автор, позволяют систематизировать представление об эффективных стратегиях репрезентации коллектива в жанре мелодрамы.

Ключевые слова

кинокомедия, ирония, коллективное бытие, мелодрама, социальная драма, жанры в кино

Collective Existence in Samson Samsonov's Film "Odinokim predostavlyaetsya obshchezhitie" (Dormitory for Singles)

AZERSKAYA, I. A.

For Citation

Azerskaya, I. A. Collective Existence in Samson Samsonov's Film "Odinokim predostavlyaetsya obshchezhitie" (Dormitory for Singles). *Telekinet*, 2022, no. 2(19), p. 18-23.

About the Contributor

Azerskaya, Irina Arkadyevna, postgraduate student, Academy of Media Industry, Moscow, Russia

ORCID ID: 0000-0003-2470-8508

azersia38@icloud.com

Affiliation

Academy of Media Industry, 127521, 105 (housing 2) Oktyabrskaya St., Moscow, Russia.

Abstract

The article provides a study of the features of the style and character system in Samson Samsonov's film *Dormitory for Singles* (1983).

An important aspect of the study is the problem of “collective existence”, which is analyzed by the author in a complex way — as a motive, as an element of creating a narrative of the 1980s Soviet comedy, etc. The author associates the filmmakers’ use of another essential concept — irony, starting from the 1970s, with the increasing role of moral issues, while collective existence allows film directors to use the comedy genre as an effective tool for criticizing contemporary culture and society. In the film *Dormitory for Singles*, irony is present at all levels: verbal, dramatic and authorial. It can also be noted that Samsonov uses irony in order to give a new meaning to the genre of production drama, which can be attributed to the author’s message. The director scrupulously builds a conditional space — the image of an ideal world, an ideal dormitory, in which many visitors from different parts of the then huge country would be eager to live. The author identifies the techniques by which a team of workers of a weaving factory appears on the screen as a close-knit family and defines strategies for constructing a space of collective existence associated with home comfort, and trust-based human relationships. The conclusions drawn by the author make it possible to systematize the idea of effective strategies for the representation of the working team in the Soviet melodrama genre.

Keywords

comedy film, irony, collective existence, melodrama, social drama, genres in the cinema

К теме коллективного бытия советские кинематографисты обращались довольно часто, работая в различных жанрах. Не раз оно становилось фоном для развития сюжетов фильмов того или иного периода. Коллективное бытие, например, является неотделимой частью так называемых «производственных» драм, к которым прочно прикрепился ярлык «соцзаказа» [9]. Они были призваны показать, как новый тип героя-труженика, так и взаимоотношения между героями, основанные на коммуникациях внутри коллектива, и практически исключая личные взаимоотношения и интересы. Причем производственная тема захватила почти все жанры, в том числе, мелодрамы и комедии. Но если сравнивать фильмы, начиная с 1930-х и до 1980-х гг., можно проследить довольно медленное, но поступательное движение от репрезентации коллективного бытия к репрезентации частного. От фильмов, где личной жизни уделялось минимум внимания, а максимум — совместной работе и коллективному досугу. Где даже любовные отношения зачастую носили коллективный характер — прогулки в парке культуры, песни под гармошку или танцы на общем празднике. Где общественная жизнь и производственные конфликты низводили личные проблемы до мелких и мелочных.

Отметим, что коллективное бытие в целом располагает к развитию жанра комедии в самых разнообразных вариантах — музыкальная, лирическая и др. [1; 2; 4; 7; 9] Можно проследить этот путь на нескольких знаковых фильмах, где коллективное бытие предстает, если можно так выразиться, немым участником жизни героев: достаточно вспомнить довоенные кинокомедии («Трактористы», «Девушка с характером», «Член правительства», «Светлый путь», «Сердца четырех» и др.) или фильмы «оттепели» («Карнавальная ночь», «Королева бензоколонки», «Девчата»). Структура этих киноисторий зиждется именно на коллективном бытии: это и коммунальная квартира, и рабочий коллектив, и коллективы ученых, учителей, военных. Обращение кинематографистов к иронии, в той или иной мере критической оценке действительности намечается в 1970-е гг., в кинокартинах все чаще поднимаются нравственные проблемы, а коллективное бытие становится антуражем, на фоне которого рождаются, бурлят и решаются не только производственные, но и межличностные конфликты.

Все эти фильмы основывают мир своих героев на совместной работе, учебе и проживании в рамках разноплановых ячеек общества. В той или иной степени, или идеализируя коллективное бытие или делая его похожим на реальность. Разные времена, непохожие ситуации, диаметрально противоположные жанры, многообразные герои, но посыл у этих фильмов примерно один и тот же. Страна под чутким руководством коммунистической партии, невзирая на сложности, идет вперед к светлому будущему, благодаря коллективным усилиям всего советского народа. Проблемы, конечно, возникают, но как правило, производственные конфликты решаются всем коллективом, а при решении межличностных, герои по большей части находят поддержку в коллективе.

Но к началу 1980-х гг. отпала необходимость в трудовых подвигах на крупных строительных объектах и, соответственно, в общественном жилье — общежитиях и бараках. Но все еще оставались студенческие общежития, по определению являющиеся временным жильем, и рабочие. Крупным предприятиям, будь это завод или ткацкая фабрика, постоянно требовалась рабочая сила той или иной степени квалификации. Часто набирались работники из других регионов. Для жизни им предоставлялось место в общежитии, которое иной раз становилось постоянным жильем. Одно из таких общежитий и стало местом действия картины Самсонова «Одиноким предоставляется общежитие», вышедшей на экраны в 1983 г.

Фильм решен в жанре лирической комедии, где практически все герои положительные. Таким образом, Самсонов некоторым образом «зашел на территорию» Э. Рязанова [6, с. 168–172]. Поскольку именно Рязанов снимал комедии о «хороших» людях, считая при этом, что этот «своеобразный жанр мало кому по плечу». Вот что он говорил в своем интервью: «Мольер весь держится на высмеивании плохих людей. Мы же с Брагинским писали вещи, где во главу угла всегда ставили человека положительного... И делать комедии о хороших людях значительно труднее» [11, с. 177]. Самсонов в отличие от поэтики Рязанова, использует особенности жанра лирической комедии, представляющие собой синтез поэтической образности и иронии [5].

В фильме «Одиноким предоставляется общежитие» ирония присутствует на всех уровнях: вербальном, драматическом и авторском [5; 8]. Иногда добрая, иногда злая, а иной раз и саркастическая — она пронизывает весь фильм. Ею наполнены реплики героев, интонация, с которой они говорят, ситуации в которых они оказываются. Вербальная и драматургическая ирония — это совместная работа и сценариста, и режиссера, и артистов. Но в кинопроизведении именно режиссер отвечает за общее ироническое впечатление. Он выбирает те или иные комические краски для персонажей, играет с последовательностью сцен, с контрастным соединением слов и изображения, тем самым передавая свою ироничную точку зрения либо на происходящие события, либо на основную тему [8, 10]. Можно отметить и некое ироническое переосмысление С. Самсоновым жанра производственной драмы, что можно отнести к авторской иронии. Если вспомнить, что в первых фильмах этого жанра минимум времени уделялся личной жизни, то здесь сведена до минимума именно производственная тема. Показана

всего одна сцена без слов в цеху на ткацкой фабрике. В ней зрителя короткими планами знакомят с главной героиней, как наставницей молодых кадров и как ценного работника, проводящего экскурсию для иностранной делегации. Там же зритель видит ее подруг и соседок по общежитию. И на этом знакомство с трудовой сферой деятельности персонажей покончено. Главную тему фильма озвучила главная героиня Вера (Н. Гундарева): «...когда человек одинок, он не может быть счастлив...». С ней были согласны миллионы советских женщин, мечтающих о простом человеческом счастье. Но были и те, кто возмущался такой постановкой вопроса. Главное возражение: советский человек не может быть одиноким, потому что с детства его окружает коллектив, и вообще, советский человек находит счастье в труде. Иногда даже обвиняли главную героиню в сводничестве. И все-таки одиноких по всей стране было немало, брачные объявления появлялись во многих газетах. Это было довольно необычное явление для того времени, на которое обратил свое внимание драматург А. Инин. Встретившись с жительницами московской «общаги», он узнал, что многие из них несчастны и не устроены в личной жизни. Тогда-то и была им задумана история свахи Веры, специально написанная под свою любимую актрису Н. Гундареву [3]. Проблема одиночества, конечно, существовала и раньше, но озвучена широко она не была. Пожалуй, только в картине «Москва слезам не верит» она прозвучала в блистательном эпизоде с великолепной Л. Ахеджаковой в качестве директора клуба «кому за 30». И там, и здесь эта проблема подана с мужской точки зрения. И возможно поэтому весьма иронично.

Рассмотрим на примере сцены встречи главных героев ситуативную иронию. Сцена эта информативна и иронична. Зритель не только впервые слышит имена героев, но и знакомится с частью сеттинга, с характерами героев, с их потенциальным конфликтом. Драматургически сцена очень хорошо построена — режиссер и для героев, и для зрителя до последнего сохраняет тайну. Для начала довольно интригуяще вводится герой — роль которого играет А. Михайлов. В женское общежитие поздно вечером пробирается мужчина с брутальной внешностью «морского волка», подчеркнутой шрамом. Пробирается, потому что после 23.00 посторонних мужчин не пропускают — только по паролю: «Я к Вере в 107». Зритель вовлекается в разгадывание тайны: кто этот мужчина и что ему надо, он хочет разобраться в незнакомой ситуации или ею воспользоваться? И так, герой знает, как зовут женщину, к которой рвутся поздние посетители, но зритель пока только может догадываться. После того, как герой входит в комнату Веры, зритель находится в ситуации большей осведомленности о происходящем, чем персонажи. Поскольку в начальных кадрах фильма была заявлена деятельность Веры в качестве свахи, он знает реальное положение дел и догадывается о последствиях действий персонажей, в то время как сами персонажи пребывают в неведении и заблуждении. Возникает ирония на уровне ситуации, ведь для героев интрига сохраняется. Герой не знает, чем занимается Вера, в результате чего возникает некоторое недопонимание, которое приводит к курьезному эпизоду. Он делает неправильные выводы после ее слов о том, что она может подобрать ему нужную девушку, и подозревает Веру в создании борделя или притона. Вера удивлена: все это время она думала, что мужчина пришел к ней в поисках невесты. Наконец, Вера (и зритель) узнают, что это новый комендант общежития. И представляется Виктор Петрович таким грозным тоном, что становится ясно, легкой дороги к взаимопониманию у героев не будет.

Но чаще в фильме употребляется вербальная ирония, которая звучит в репликах и интонации практически всех основных персонажей. Кроме, пожалуй, воспитателя общежития Ларисы (Т. Семина). Что показательно, авторы лишили чувства юмора самого несимпатичного персонажа в фильме. В случае с вербальной иронией речь идет о ее классическом понимании — виде тропа, когда в контексте речи слова употребляются в смысле, противоположном их буквальному значению [5]. Главный поставщик иронии — острая на язык Лиза (Т. Агафонова), постоянно отгачивающая свое остроумие на коменданте общежития. То она называет его «женихом приходящим и уходящим», намекая на то, что он здесь временно, то добродушно комментирует его восторг по поводу грозы: «Надо же, гроза в мае... А еще говорят, что в России зимой снег бывает!» Достойную конкуренцию ей составляет Ира (Е. Майорова), ехидно реагируя на брачную деятельность Веры. Например, когда Вера тоном сказительницы рассказывает Милочке (В. Трофимова) историю о том, как Шура не теряла надежду, ждала и дождалась свое счастье, транслируя интонацией ее нереальность и сказочность, Ира довольно зло говорит: «Слушай, слушай бабушку Веру...». И сразу же заявляет, что у нее есть чувство собственного достоинства и что искать жениха с помощью свахи она не намерена. Что в контексте того, что позже она скоропалительно влюбляется в кандидата, предложенного ей Верой, выглядит вполне иронично.

Но кульминацией иронической составляющей фильма является искрометная сцена возврата Вартаном (Ф. Мкртчян) своей жены Ниночки (Е. Драпеко), так как она «абсолютно не умеет готовить». Совершенно по-детски Нина спорит, что умеет, но Вартан ставит точку: «А я не умею есть то, что ты умеешь готовить!» Их разлучает строгая восточная традиция, которая говорит, что «дом — это стол», а верх кулинарного мастерства Нины — яичница и омлет. И снова ирония: герои со слезами на глазах признаются друг другу в любви на армянском языке, а у зрителя слезы от смеха. Да и Вера смеется и, признав, что их брак — это ее брак, готова все исправить, научив Ниночку готовить. И при этом иронизирует, озадачив горячего мужа фразой: «Если женщина не права, нужно попросить у нее прощения».

Теперь посмотрим, как работает в картине поэтическая образность. Обращаясь непосредственно к воображению зрителя, поэтическая образность должна вызывать определенные связи в сфере ассоциативного мышления и формировать тем самым новое представление о феноменах действительности. Задача режиссера — постараться вызвать такие ассоциации, которые должны помочь зрителю выстроить свой собственный мир образов. С. Самсонов, обращаясь к поэтической образности, показывает свое представление о мире, в котором живут его герои. И ему это вполне удается, хотя и с некоторой долей иронии. Ведь, когда смотришь этот фильм, создается ощущение домашнего тепла и уюта, доброты и нежности, понятий, казалось бы, не очень применимых к общежитию и его обитателям. Особенно ярко поэтическая образность всего фильма выразилась в сцене, где девушки поют песню «Осенние деньки». Здесь мы наблюдаем квинтэссенцию поэтической образности. Да и слова в этой песне звучат очень важные: «Но если мы дружны, то все узлы должны распутаться». Эти и заключительные слова песни: «Я верю все равно, что все мы будем счастливы», — абсолютно точно передают основной посыл фильма. Но в этой же сцене есть место и иронии. Когда идет панорамная съемка комнаты, где вокруг поношей Машеньки с гитарой умещается бесконечное число девушек с мечтательными лицами, невольно возникает мысль, что Вера взяла на себя невыполнимую задачу — осчастливить всех.

Отдельно хочется сказать несколько слов о музыке к фильму, которую написал Е. Дога. Красивая и мелодичная, она помогает режиссеру сразу окунуть зрителя в жанр фильма и точно передать нужную атмосферу для тех или иных сцен. В первых «свадебных» кадрах — она лирическая и нежная, и сразу же легко перетекает в задорную и деловитую, когда выступает прекрасным фоном для обычных будних дней жизни, как героини, так и всего общежития. Под музыку Е. Доги течет время — лето сменяется осенью, а осень теряет последние листья под все ту же песню «Осенние деньки», и наступает зима. Очень важную роль в фильме играют сцены свадеб. Свадьбы, на которых гуляет половина общежития, а вторая половина, высунувшись в окна, наблюдает за происходящим. Для всех девушек и женщин, обитательниц данного общежития, как условных представителей всего коммунального бытия страны советов, очередная свадьба — это олицетворение возможного счастья для каждой из них. Они все хотят обрести свое личное счастье и, конечно же, выбраться из общежития. Хотя, кажется, что из такого общежития никто и не захочет уезжать. Ведь они живут дружно, все делают сообща: радуются и грустят, пекут пироги и наводят порядок, отмечают свадьбы и Новый год. И все-таки они одиноки, поэтому каждая и мечтает найти свою любовь и обрести семью.

Очень показательны кадры, когда женщины идут либо на работу, либо с работы. Их много, они заполняют собой весь экран, но при этом язык не поворачивается назвать их толпой. Они абсолютно разные: веселые и грустные, задумчивые и смеющиеся, молчаливые и болтушки, — симпатичные, милые лица. Пожалуй, среди них нет только ни одного несчастливого лица. Видимо, режиссер поставил такую задачу перед массовой, настолько важно было создать и сохранить атмосферу надежды на счастье. Создается ощущение, что Самсонов восхищался женщинами и вдохновлялся ими. Мне кажется, вообще очень сложно найти в его фильмах отрицательный женский персонаж. Вот и в этом фильме только один персонаж можно назвать отрицательным, да и то с натяжкой. Это Лариса — воспитатель в общежитии, но и она, скорее, вызывает жалость, а не чувство негодования. Да, она завистлива и стервозна, но она также одинока, как и все остальные обитательницы общежития, но еще более несчастна, потому что сама лишила себя их дружбы. Возможно, дело в том, что эту роль исполняла Т. Семина, а она у зрителя ассоциировалась с героинями, достойными сочувствия. Вообще, в фильме все женские образы выписаны глубоко и тщательно, точными и тонкими мазками актерских работ переданы абсолютно разные характеры и разные судьбы героинь. Режиссерская задача была выполнена актрисами на сто процентов. Главный женский образ Веры великолепно сыгран Н. Гундаревой. Ее Вера — понимающая и прощающая, обаятельная и веселая, решительная и деятельная. Также замечательно получились: у Е. Майоровой ее резкая и одновременно трогательная Ира, у Т. Агафоновой — бойкая и острая на язык Лиза, у Т. Божок — грустная и светлая Машенька, у В. Трофимовой — очаровательная и мечтательная Милочка. А Нина в исполнении Е. Драпеко в паре со своим «киношным» мужем Вартаном, феерично сыгранным Ф. Мкртчяном, создали образ ярких любовных отношений: красивых, с восточным колоритом, каких-то чересчур пылких, не характерных для обычной жизни. Эти герои и их взаимоотношения формируют у зрителя образы женской дружбы, искренней любви, трудного, но необходимого поиска любимого человека. И всегда рядом с героями, помогает им, не позволяет терять надежду — Вера. Режиссер недаром обращает наше внимание на долгий взгляд Веры в первых кадрах фильма, когда она провожает невесту. Это — не взгляд женщины, хорошо сделавшей свою работу, или женщины, радующейся за подругу. Это взгляд матери, провожающей во взрослую жизнь свою дочь: немного обеспокоенный, чуточку встревоженный, но с надеждой и верой в счастливую семейную жизнь дорогого ей человека.

Но вернемся к коллективному бытию — к обитанию в общежитии. По словам Веры: «Общежитие — это приют для одиноких и бездомных». Казалось бы, ничего хорошего в нем нет и быть не может. Ведь теперь вся жизнь человека проходит на глазах у таких же, как он, одиноких и лишенных домашнего тепла и уюта. Как говорит сама Вера: «Общее житие... и ничего не утаишь: ни плохое, ни хорошее». Но для создания образа идеального общежития необходимо найти плюсы, и они находятся. Во-первых, обозначена временность: «Через него проходят и рабочие, и студенты, и строители. Потом они, конечно, разведутся по своим домам, но принесут туда все, что получили в общем доме». А на слова Виктора Петровича, что невелик багаж, возражает: «...вообще в общежитии много хорошего: дружба, даже братство. И помогут, и выслушают, и просто поплакаться есть кому. А жены из общежития выходят самые лучшие». Таким образом, положительные стороны коллективного бытия найдены. А дальше создается идеальный образ совместного проживания одиноких женщин. Они сами создают красоту и уют в комнатах, привнося каждая свое представление о прекрасном [3]. У кого-то гобеленовый коврик над кроватью, а у кого-то портрет С. Есенина, книги на полочках, и уже для всех: скатерть на столе, простенький чайный сервис и цветы на окне. То, что часто причислялось к образу мещанского быта, здесь играет другими красками — это попытки превратить, по сути, казенное жизненное пространство в маленькое, но свое, и обустроить его по своему вкусу. Хотя можно интерпретировать весь этот визуальный шум и как иронию режиссера. Ведь зритель догадывался, что таких общежитий не бывает.

Но даже в этом идеальном коммунальном бытии не все так гладко. Давно обещан ремонт, но он не делается, потому что строится новое общежитие. А крыша протекает, штукатурка отваливается. Да и перенаселение такое, что не хватает комнат, и помещение для учебы служит жилой комнатой. И главная проблема всех общежитий: как найти свое личное счастье, если визиты мужчин запрещены? Но у них есть мощное оружие против всех жизненных невзгод — это дружба и взаимовыручка, а главное у них есть Вера. А значит, и надежда на встречу с тем самым единственным.

Имя главной героини выбрано не случайно, это тоже должно вызывать у зрителя определенные ассоциации. В русском языке имя Веры, собственно, и означает веру, то есть принятие чего бы то ни было без опоры на факты и логику. Веру в осуществление ожидаемого и желаемого. И Вера старается внушить своим более молодым подругам, чтобы они ни в коем случае не теряли надежду и веру, хотя сама уже давно поставила крест на своем личном счастье. Большую часть фильма ее образ — это образ женщины-труженицы, социально активной женщины, живущей ради счастья других. Она ведь даже отказалась от положенной ей квартиры, отдала свою очередь семейной паре, выступая как всегда в роли заботливой и участливой мамы. И все же она сможет поверить и снова открыть свое сердце любви — любви к грозному на вид, но искренне любящему ее, «пирату».

Появление нового коменданта общежития не только меняет судьбу главной героини, но и решает большинство насущных проблем доверенного ему объекта. Виктор Петрович с благословения своего друга Ильи (В. Павлов) — по совместительству

замдиректора фабрики, — устраивает в общежитии «флотский порядок». И начинает с ремонта помещений. Хотя при этом жалуется, что «превратился из моряка в завхоза... и даже хуже — в Плюшкина», что трясется над любым строительным материалом, и что кафель для ремонта он не получил, а «...пробил, прорвал, прогрыз!» И еще добивается того, что новое общежитие-долгострой вот-вот будет достроено. Он оказывается «боевым мужиком», становится опорой и защитой для скептически встретивших его девушек.

Режиссер скрупулезно выстраивает условное пространство — образ идеального мира. Где старое разрушающееся общежитие выглядит вполне прилично, а местами мило и уютно. Ведь нам не показывают в начале фильма ни общую кухню, ни общие душевые, а кадры с уже отремонтированной кухни, сверкающей белоснежной кафельной плиткой и новыми плитами, в которых девушки пекут пироги, восхищаются чистотой и уютом. Где чиновник Илья Беленький выступает в качестве сугубо положительного героя — веселого и верного друга Виктора Петровича. Чрезвычайно выразительна черта в его образе — огромные глаза за немалыми плюсовыми диоптриями крупноформатных роговых очков. Где похожий на пирата новый комендант общежития по-мужски берет на себя ответственность за вверенный ему объект, проникается проблемами его женского населения, решает все организационные вопросы, добывает строительные материалы, и даже исправляя ошибки горе-ремонтников, лезет на крышу во время сильнейшего дождя, чтобы устранить протечку. Где разномастный коллектив работниц ткацкой фабрики выступает сплоченной семьей, решающей все проблемы общими усилиями, отмечающей праздники, как и положено в дружной семье, совместно в стенах родного дома. Таким образом, пространство для коллективного бытия показано так, что туда, в этот пусть и не волшебный, но душевный мир, хочется попасть.

Конечно, это образ идеального общежития, в котором мечтали бы оказаться многие приезжие из разных уголков на тот момент огромной страны. Это образ идеального настоящего мужчины, на которого всегда и во всем можно положиться. И, безусловно, это образ идеальной женщины — Веры. Пережившей в молодости личную драму, смирившейся со статусом одинокой женщины, но делающей все для того, чтобы таких, как она — одиноких, было как можно меньше, посвятившей этому важному делу всю свою жизнь и отчаянно переживающей, когда ее за это «разбирают» на собрании. Она вроде готова все бросить, но есть незавершенные дела, от нее зависят судьбы дорогих ей девушек, она должна им помочь. И даже встреча с долгожданным счастьем, и ее собственная свадьба не может отменить запланированных встреч.

Литература

1. Беденко В. Н. Кинокомедия в массовой культуре первой половины 90-х годов XX века (на примере кинематографа США) // Культурная жизнь юга России. 2020. N3 (78). С. 50–58.
2. Булавина М. О. Фольклор и кино: гоголь на экране // Вестник вологодского государственного университета. Серия: исторические и филологические науки. 2021. N3 (22). С. 48–52.
3. Инин А. Я. Вот и лето прошло...: Повести. М.: Сов. писатель, 1990. 408 с.
4. Миславский В. Н. Комедии в украинском кинематографе 1920-х годов // Вестник харьковской государственной академии дизайна и искусств. 2016. N2. С. 109–113.
5. Пигулевский В. О. Эстетический смысл иронии в искусстве: от романтизма к постмодернизму: диссертация... доктора философских наук: 09.00.04 / МГУ. Философский факультет. М., 1992. 311 с.
6. Самсон Самсонов. Вдохновенный романтик. М.: Белый город, 2013. 191 с.
7. Серебренникова Т. А. Роль политики в творчестве Чарли Чаплина // Международный журнал прикладных наук и технологий Integral. 2019. N3 С. 69.
8. Скалдина С. Н. Визуализация иронии в кино: актуальные исследования // Артикульт. 2016. N4. С. 56–66. URL: <http://articult.rsuh.ru/articult-24-4-2016/articult-24-4-2016-skaldina.php>
9. Уколова М. С. Изображение насилия в современной «черной» комедии // Проблемы культуры в современном образовании: глобальные, национальные, регионально-этнические. Сборник научных статей. Чебоксары: Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева, 2015. С. 170–173.
10. Шнайдер Е. Н. Ирония в современном кинематографе (на примере анимационного фильма «Frozen» / «La reine des neiges») // Иностранные языки и литература в международном образовательном пространстве. Материалы пятой международной научно-практической конференции. Екатеринбург: ООО «Издательство УМЦ УПИ», 2015. С. 382–388. URL: https://elar.ufu.ru/bitstream/10995/33697/1/iyalvmop_2015_56.pdf
11. Рязанов Э. А. Встречи и беседы: интервью, статьи, университетские тексты. СПб.: СПбГУП, 2017. 583 с.

References

1. Bedenko, V. N. Kinokomediya v massovoj kulture pervoj poloviny 90-h godov HKH veka (na primere kinematografa SShA) [Comedy in popular culture of the first half of the 90s of the twentieth century (on the example of the cinema of the USA)]. *Kulturnaya zhizn yuga Rossii*, 2020, n. 3 (78), p. 50–58. (in Russian)
2. Bulavina, M. O. Folklor i kino: gogol na ekrane [Folklore and cinema: Gogol on the screen]. *Vestnik vologodskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: istoricheskie i filologicheskie nauki*, 2021, n. 3 (22), p. 48–52. (in Russian)
3. Inin, A. Y. *Vot i leto proshlo...: Povesti* [So the summer has passed...: Stories]. Moscow: Sovetskij pisatel, 1990, 408 p. (in Russian)
4. Mislavskij, V. N. Komedii v ukrainskom kinematografe 1920-h godov [Comedies in the Ukrainian cinema of the 1920s]. *Vestnik harkovskoj gosudarstvennoj akademii dizajna i iskusstv*, 2016, n 2, p. 109–113. (in Russian)
5. Pigulevskij, V. O. *Eстетический смысл иронии в искусстве: от романтизма к постмодернизму: диссертация... доктора философских наук: 09.00.04 / МГУ. Философский факультет* [The Aesthetic Meaning of Irony in Art: from Romanticism to Postmodernism: Dissertation... Doctor of Philosophy: 09.00.04 / MSU. Faculty of Philosophy]. Moscow, 1992, 311 p. (in Russian)
6. Samson Samsonov. *Vдохновенный романтик* [An inspired romantic]. Moscow: Belyj gorod, 2013, 191 p. (in Russian)
7. Serebrennikova, T. A. Rol politiki v tvorchestve Charli Chaplina [The role of politics in the work of Charlie Chaplin]. *Me-*

*zh*dunardnyj *zhurnal prikladnyh nauk i tekhnologij Integral*, 2019, n. 3, p. 69. (in Russian)

8. Skaldina, S. N. Vizualizaciya ironii v kino: aktual'nye issledovaniya [Visualization of irony in cinema: current research]. *Artikult*, 2016, n. 4, p. 56–66. — URL: <http://articult.rsuh.ru/articult-24-4-2016/articult-24-4-2016-skaldina.php> (in Russian)

9. Ukolova, M. S. Izobrazhenie nasiliya v sovremennoj “chernoj” komedii [Depiction of violence in modern “black” comedy]. *Problemy kul'tury v sovremennom obrazovanii: global'nye, nacional'nye, regional'no-etnicheskie. Sbornik nauchnyh statej*. Cheboksary: Chuvashskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet im. I. Y. Yakovleva, 2015, p. 170–173. (in Russian)

10. Shnajder, E. N. Ironiya v sovremennom kinematografe (na primere animacionnogo fil'ma «Frozen» / «La reine des neiges»)» [Irony in modern cinema (on the example of the animated film “Frozen” / “La reine des neiges”)]. *Inostrannye yazyki i literatura v mezhdunardnom obrazovatel'nom prostranstve. Materialy pyatoj mezhdunardnoj nauchno-praktičeskoj konferencii*. Ekaterinburg: OOO «Izdatel'stvo UMC UPI», 2015, p. 382–388. URL: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/33697/1/iyalvmop_2015_56.pdf (in Russian)

11. Ryazanov, E. A. *Vstrechi i besedy: interv'yu, statii, universitetskie teksty* [Meetings and conversations: interviews, articles, university texts]. Saint Petersburg: SPbGUP, 2017, 583 p. (in Russian)

УДК: 778.5

DOI: 10.24412/2618-9313-2022-219-24-32

«Так уж повелось во ВГИКе». Аннотированный каталог ранних фильмов из архива И. Жигалко (часть I)*КРАСНОВА Г. В.***Для цитирования***Краснова Г. В. «Так уж повелось во ВГИКе». Аннотированный каталог ранних фильмов из архива И. Жигалко // Телекинет. 2022. № 2(19). С. 24-32.***Сведения об авторе**

Краснова Гарена Викторовна, кандидат искусствоведения, Государственный центральный музей кино, Москва, Россия

ORCID ID: 0000-0001-5747-4520

vkrasnov121@gmail.com**Аффилиация**

ФГБУК «Государственный центральный музей кино», 129223, Москва, Проспект мира, д. 119, стр. 36.



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Аннотация

Публикация аннотированного каталога ранних зарубежных и российских фильмов из коллекции И. Жигалко (1912–1976), режиссера, ассистента М. Ромма, кандидата искусствоведения, доцента Всероссийского государственного института кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК). Материал позволит заполнить существующую лауну в знании о кинематографическом репертуаре отечественных и зарубежных фильмов в 1900–1910-е гг. Он призван, в частности, способствовать тому, чтобы более точно определить влияние французского кино на российскую / советскую культуру и отечественный кинематограф. Архив Жигалко, хранящийся в Государственном центральном музее кино, позволяет сегодня открыть еще одну важную грань педагога — коллекционирование. Фильмы, которые вошли в публикуемые в «Телекинете» аннотированные фильмографические листы, до сего времени не входили в известные каталоги немых фильмов, связанных с кинопрокатом в России. Публикуемые фильмографические данные снабжены аннотациями, позволяющими составить впечатление о тематике и жанрах, востребованных у зрительской аудитории. Следует обратить внимание, насколько широко представлена детская тема в отобранных в каталог работах, особенно это актуально при анализе интереса учеников Ромма к культуре детства и сказочному жанру. Достаточно широко представлены научно-популярные, учебные и научные фильмы, которые, вероятно, восполняли дефицит аналогичной отечественной кинопродукции.

Предлагаемая выборка свидетельствует о желании киноаудитории дореволюционной России активно воспринимать и творчески осваивать передовые европейские культурные инициативы. Публикуемый материал позволяет расширить существующее представление о кинорепертуаре дореволюционной России.

Ключевые слова

Немое кино, кино Франции, детское кино, научно-популярное кино, Пате, Гомон, Жигалко, Ромм

“Such is the Custom in VGIK.” Annotated Catalogue of Early Films from the Archive of Irina Zhigalko (part I)*KRASNOVA, G. V.***For Citation***Krasnova, G. V. “Such is the Custom in VGIK.” Annotated Catalogue of Early Films from the Archive of Irina Zhigalko. Telekinet, 2022, no. 2(19), p. 24-32.***About the contributor**

Krasnova, Garena Viktorovna, PhD, the State Central Film Museum, Moscow, Russia.

ORCID ID: 0000-0001-5747-4520

vkrasnov121@gmail.com

Abstract

Publication of an annotated catalogue of early foreign and Russian films from the collection of Irina Zhigalko (1912–1976), an art history PhD, director, assistant to Mikhail Romm, and associate professor at the Gerasimov Institute of Cinematography (VGIK). The material will fill the existing gap in the knowledge of the cinematic repertoire of Russian and foreign films in the 1900s–1910s. These materials are intended to help to more accurately determine the influence of French cinema on Russian / Soviet culture and domestic cinema. The Zhigalko archive, held by the State Central Film Museum, allows us today to open another important line of the teacher's interests — collecting. The films that have been included in the annotated filmographic sheets published in *Telekinet* cannot be found in the well-known catalogues of silent films published in Russia to date. The published films are provided with annotations that allow you to get an impression of the topics and genres that are in demand among the audience. The point to note is that the children's theme is featured very prominently in the works selected in the catalogue; this is especially important for analyzing the interest of Romm's students in the culture of childhood and the fairy-tale genre. Popular science, educational and scientific films are quite widely presented, which probably made up for the shortage of similar Russian film products.

Keywords

silent cinema, French cinema, children's cinema, popular science cinema, Pathé, Gaumont, Zhigalko, Romm

Публикуемый материал — аннотированный каталог ранних французских фильмов И. Жигалко, режиссера, преподавателя ВГИКа, которая работала с М. Роммом, в том числе в первой и единственной объединенной студии режиссера (из которой выпустились режиссеры А. Смирнов, А. Михалков-Кончаловский, актеры В. Ивашов, С. Светличная, Г. Польских, Ж. Прохоренко), а после смерти режиссера — с Л. Кулиджановым.

В «Дневниках с комментариями» Жигалко вспоминала о своей совместной преподавательской работе с Роммом во ВГИКе, особенно отмечая невероятное чутье мастера и его творческий подход в общении с одаренными студентами, будущими звездами кино. Повествуя о методике, которая использовалась выдающимся педагогом, она вспомнила и о «первой и единственной» ссоре с Роммом:

«Так уж повелось во ВГИКе: режиссерский экзамен, то есть показ студенческих работ на кафедре, воспринимается как своеобразный экзамен для учителей. Согласно опыту, полученному на предыдущих семинарах, мы с Евгением Николаевичем Фоссом вместе “нажимали” на прогоны, вмешиваясь в работу студентов, меняя макет и мизансцену. Ромм присутствовал на одном из таких заездов. Нахмурившись, он молчал. После занятий состоялся разговор. Ромм сказал, что, конечно, наш диктат приносит определенную пользу студенту, но вреда он приносит гораздо больше, особенно сейчас, когда закладываются только первые основы профессии. Мы возразили, что репутация семинара зависит от экзамена. Я никогда не забуду удивленный и ироничный взгляд Ромма...» [6, с. 396.]

Дневники Жигалко содержат скупые, но от этого не менее ценные материалы о становлении в стенах ВГИКа таких режиссеров, как А. Тарковский, В. Шукшин, А. Кончаловский, Н. Бондарчук и мн. др. [5, с. 28–40]. Скрупулёзно и методично Жигалко фиксировала нюансы освоения профессии учениками Ромма, а ее дом уже после смерти мастера притягивал учеников разных выпусков. Особенное внимание она уделяла В. Шукшину, сыграв существенную роль в формировании его творческой личности [10, с. 330–360, с. 370–360].

Приведем воспоминания А. Гордона о Жигалко: «В марте 1958 года в нашей мастерской собрались все — мастера и студенты для важного разговора о предстоящих курсовых работах. Было шумно, возбужденно и к тому же сильно накурено. Михаил Ильич курил безостановочно, сигарету за сигаретой, курили его ассистенты, наши преподаватели: Нина Станиславовна Сухоцкая, высокая, седая, изящная женщина — длинный мундштук, Ирина Александровна Жигалко — мундштучок покороче [4, с. 143].

Другое воспоминание, касается обсуждения на курсе влюбленности А. Тарковского в И. Рауш: «Состоялось собрание курса, спонтанное и глупое. Когда я смотрю в то время из сегодняшнего дня, меня поражает готовность однокурсников и преподавателей из самых лучших побуждений делать недопустимое: вмешиваться в чужие отношения, пытаться в них разобраться и разрешить мучительную для Андрея ситуацию. Помню, что со мной разговаривала наш педагог Ирина Александровна Жигалко... Умнейшая женщина, человек старшего поколения, с высоты своего возраста она острее нас чувствовала напряженность этой ситуации, и ей особенно хотелось помочь Андрею. Ирина Александровна отнюдь не была организатором собрания, возникшего из самых искренних побуждений, хотя все его участники чувствовали себя довольно нелепо, неловко» [4, с. 140].

О Жигалко-педагоге с теплом вспоминает Н. Бондарчук, в частности — о встречах у нее на даче в Ново-Дарьино ее учеников [2]. Кроме того, Жигалко сыграла немалую роль в приобщении будущей звезды «Соляриса» к чтению и именно благодаря ей состоялось знакомство Тарковского с будущей исполнительницей роли Хари: «У Ирины Алексеевны муж был писателем, поэтому у них была прекрасная библиотека. А я в школьные годы очень увлекалась фантастикой, и Жигалко, которая дружила с моими родителями, любезно давала мне читать Азимова, Брэдли, Лема. Помню, когда я прочитала «Солярис» Станислава Лема, пошла к соседям, чтобы вернуть книгу. В это время у Ирины Александровны в гостях были Андрей Кончаловский, Василий Шукшин, а в моем любимом кресле-качалке, как оказалось, еще неизвестный никому Андрей Тарковский. Причем познакомились мы, когда я хозяйке отдавала книгу и она сказала: “Передай ее Андрею, он еще не читал”»¹.

Архив Жигалко в Государственном центральном музее кино позволяет сегодня открыть еще одну важную грань педагога — коллекционирование. Фильмы, которые вошли в публикуемые в «Телекинете» аннотированные фильмографические листы Жигалко, не входили в каталог дореволюционных французских фильмов в России [3] и в «Каталог французских немых фильмов, бывших в советском прокате» [8], лишь некоторые из них представлены в фильмографии, составленной М. Иорданским [7], однако с существенным отличием: каждый фильм снабжен аннотацией (насколько можно судить, аннотации к нерусскоязычным фильмам переводились, вероятно, с французского). Либретто в достаточной мере подробны и позволяют составить впечатление

¹ Бондарчук Н. «На мне экспериментировали, но я не думала о здоровье: для меня было важно снять, как замыслил Тарковский». [Бес. Бел. А. Мехтиев] 2019, 31 марта. — URL: <https://www.belta.by/kaleidoscope/view/natalija-bondarchuk-na-mne-342108-2019/>

о сюжете и персонажах экранных произведений.

Нельзя не обратить внимание, насколько широко представлена детская тема в отобранных в каталог работах¹. Аннотации детских / семейных фильмов содержат интересный материал по культуре детства и культуре повседневности в Европе, включая массовые представления о нормативном поведении, применении наказаний к детям и т.д. В выборке приоритет отдан фильмам французского производства. Среди компаний производителей фильмов указаны такие крупные производители, как «Пате» и «Гомон», первые и наиболее крупные производители и поставщики кинопродукции в дореволюционной России. Вместе с тем, в каталоге достаточно прочные позиции занимают отечественные кинофильмы, представленные выдающимся российским кинопромышленником А. Ханжонков («Ханжонков и К^о»). Присутствуют и фильмы другого крупного предприятия «Тиман и Рейнгардт»², хорошо известных фильмами, составившими «Русскую золотую серию», которые представляли собой экранизации произведений классической литературы.

Научно-популярные, учебные и научные фильмы также представлены достаточно разнообразно. В каталог вошли научные фильмы (в том числе, лабораторные эксперименты). Данное обстоятельство может свидетельствовать о потребности российской науки и образования дореволюционной России в инновационных образовательных технологиях своего времени. Однако, начиная с со второй десятилетия XX в., в отечественной кинопромышленности заметно стремление осуществить импортозамещение иностранной продукции (напр., «Детские курсы общества “Сокол”», 1911, Тиман и Рейнгардт; «Кристаллизация», 1910, Ханжонков Ко и др.). Популярность фильмов, посвященных природе, свидетельствует о разнообразных интересах кинозрителей Российской империи и готовности отечественных кинопроизводителей активно воспринимать и творчески осваивать передовые европейские культурные инициативы.

Публикуемый материал призван стать важным справочным источником, способным дополнить вышеназванные каталоги и расширить существующее представление о кинорепертуаре дореволюционной России.

Литература

1. Белогловский Е. С. Очерки истории советско-французских культурных связей, 1924–1939 гг. Свердловск: Изд. Уральского университета, 1988. 309 с.
2. Бондарчук Н. «И начинала болеть душа» // Международный кинофестиваль Славянских и православных народов «Золотой витязь» 3; 1994; Тирасполь / Каталог. М., 1994. С. 113–116.
3. Вишневецкий В. Художественные фильмы дореволюционной России. М.: Госкиноиздат, 1945. 192 с.
4. Гордон А. Воспоминания об Андрее Тарковском // Искусство кино. 2001. №2. С. 137–150.
5. Жигалко И. Дневник с комментариями // ВГИК в воспоминаниях учеников и преподавателей. М.: ВГИК, 2019. Т. 2. С. 28–40.
6. Жигалко И. Дневники с комментариями // Мой режиссер Ромм. М.: Искусство, 1993. С. 393–403.
7. Иорданский М. Н. Фильмография иностранных фильмов в России, 1907–1913 / Публ. и предисл. С. Ишевской // Киноведческие записки. №86, С. 39–58; №87. С. 306–353; №96. С. 328–355.
8. Кино и время. М.: Госфильмофонд, 1965. Вып. 4. С. 348–379.
9. Текст и традиция: Альманах. СПб.: Росток, 2014. Т. 2. 448 с.
10. Текст и традиция: Альманах. СПб.: Росток, 2015. Т. 3. 416 с.

References

1. Beloglovskij, E. S. *Oчерки istorii sovetsko-francuzskih kul'turnyh svyazej, 1924–1939 gody*. [Essays on the history of Soviet-French cultural Relations, 1924–1939] Sverdlovsk: Izdatelstvo Uralskogo universiteta, 1988, 309 p. (In Russian)
2. Bondarchuk, N. «I nachinala bolet dusha» [“And the soul began to ache”]. *The 3^d Mezhdunarodnyj kinofestival Slavyanskij i pravoslavnyh narodov Zolotoj vityaz*. Tiraspol / Katalog. Moscow, 1994, p. 113–116. (In Russian)
3. Vishnevskij V. *Hudozhestvennye fil'my dorevoljucionnoj Rossii* [Feature films of pre-revolutionary Russia]. Goskinoizdat, 1945, 192 p. (In Russian)
4. Gordon, A. *Vospominaniya ob Andree Tarkovskom* [Memories of Andrei Tarkovsky]. *Iskusstvo kino*, 2001, n. 2, p. 137–150. (In Russian)
5. Zhigalko, I. *Dnevnik s kommentariyami* [Diary with comments]. *VGIK v vospominaniyah uchenikov i prepodavatelej*. Moscow: VGIK, 2019, vol. 2, p. 28–40. (In Russian)
6. Zhigalko, I. *Dnevniki s kommentariyami* [Diaries with comments]. *Moj rezhisser Romm*. Moscow: Iskusstvo, 1993, p. 393–403. (In Russian)
7. Iordanskij, M. N. *Filmografiya inostrannyh fil'mov v Rossii, 1907–1913*. [Filmography of foreign films in Russia, 1907–1913] / Publ. i predisl. S. Ishevskoj *Kinovedcheskie zapiski*, n. 86, p. 39–58; n. 87, p. 306–353; n. 96, p. 328–355. (In Russian)
8. *Kino i vremya* [Cinema and time]. Moscow: Gosfilmofond, 1965, vol. 4, p. 348–379. (In Russian)
9. *Tekst i tradiciya: Almanah* [Text and tradition: Almanac]. Saint-Petersburg: Rostok, 2014, vol. 2, 448 p. (In Russian)
10. *Tekst i tradiciya: Almanah* [Text and tradition: Almanac]. Saint-Petersburg: Rostok, 2015, vol. 3, 416 p. (In Russian)

¹ Особенно это актуально при анализе интереса учеников Ромма к культуре детства и сказочному жанру. Например, в области кино для юных дебютировали А. Тарковский, А. Кончаловский, Ю. Файт и мн. др., жанру сказки оставалась верна И. Раух, Н. Бондарчук и многие другие ученики Жигалко.

² См. Михайлов В. П. Хозяин «Русской золотой серии» – Павел Тиман // Киноведческие записки. 1996. № 31. С. 232–246.

[Каталог И. Жигалко. Часть 1]

1909

«Сон под Рождество»

Гомон — 80 м. 1909 г.

Содержание

Детишки ждут прихода рождественского деда и выставляют за дверь свои башмачки. Не дождавшись, они засыпают с собачкой Жучкой и видят сон.

Дедушка, перегруженный игрушками, спешит к ним. Неожиданно на него нападают грабители и, отобрав игрушки, бросают в воду. Но тут на помощь приходит собачка детей — Жучка. Она обращает в бегство грабителей, спасает дедушку, а все игрушки через дымовую трубу приносит в их дом.

Дети, проснувшись, находят много игрушек.

«Свирель колдуна»

Гомон — 130 м. 1909 г.

Содержание

Дедушка-колдун заснул в поле, а его шаловливый племянник вытащил у него из-под головы свирель и уехал.

Свирель оказалось волшебной, и под звуки мелодии вокруг мальчика закружился хоровод лесных фей, из недр гор вышли “духи гор”. Попав на берег неизвестного моря, звуки свирели воскрешают целую легенду из жизни пиратов. Даже на болоте вызывают звуки болотных духов. Проснувшийся, колдун пускается в погоню за воришкой и сурово наказывает его.

«Химические опыты»

Эклипс — 125 м. 1909 г.

Химические опыты с различными реактивами. Эпизоды:

1. Сгорание роданистой ртути.
2. Разложение мела при действии на него серной кислоты.
3. Электролиз (разложение) воды на её составные элементы.
4. Сгорании стальных проводников.
5. Образования хлористого золота действием царской водки.

«Шкура кошечки»

Пате — 130 м. 1909 г.

Содержание

Маленькая девочка обожает свою беленькую кошечку. Гуляя однажды в парке, она встречает бедную цыганку с ребёнком, просящую милостыню. Расстроенная девочка убегает домой за деньгами, а в это время малыш-цыганенок ловит кошечку и приносит её в табор. Прельстившись прелестной шкуркой кошки, её убивают. Нагруженная разными подарками, девочка с няней приходит в табор. Девочка видит шкурку любимой кошечки, и её радость сменяется рыданиями.

«Флейта Жака»

Гомон — 162 м. 1909 г.

Содержание

Забитому маленькому пастушку фея подарила волшебную флейту, при звуках которой каждый пускался в пляс. С этого дня жизнь мальчика стала улучшаться. Всякий раз, когда за ним гнались хозяин и его слуги, он играл на флейте, и они пускались в бешеный пляс. Но мальчик стал злоупотреблять флейтой и однажды так долго играл, что все попадали без чувств. Явилась фея и в наказание отняла у него флейту.

«Золотой паук»

Пате — 200 м. 1909 г.

Содержание

Три гнома вычитали в волшебных книгах о том, что появился золотой паук, плетущий свою паутину из нитей драгоценного металла. Обшарив леса и поля, гномы находят удивительного паука, но следивший за ними дровосек в их отсутствие крадёт у них паука. Счастливый дровосек, придя домой, заставляет паука выткать ему паутину, и последний наполняет его стол грудой червонцев. Восторг дровосека и... все червонцы разом превращаются в раков, лягушек и других гадов, а паук исчезает. Это призраки гномов забрали украденную у них находку.

«Бретонские девочки»

Пате — 160 м. 1909 г.

Содержание

Проснувшись утром, малютка-девочка увидела рядом со своей кроваткой ряд коробок. Это подарок родителей ко дню рождения. Девочка рассматривает картинки и, любуюсь сама разнообразными сценками из жизни бретонских детей, показывает их и зрителям.

«Гипнотизирующая вода»

Гомон — 117 м. 1909 г.

Содержание

Мальчуган приобрёл чудодейственную жидкость. Стоит ему окропить ею кого-либо, как последний всецело поддается влиянию мальчика. Он пользуется этой жидкостью при встречах — на улице и в школе. Но вот действие жидкости прекратилось, и тотчас родители сурово наказывают его.

«Без матери»

Эклер — 148 м. 1909 г.

Содержание

Маленький Гастон остался без матери. Отец пригласил для помощи в хозяйстве молодую женщину. Мачеха, хитрая женщина, забирает в свои руки слабовольного отца. Отец становится с каждым днём холоднее к Гастону. Мучения мальчика. В день свадьбы своего отца с новой женой мальчик бросается под ноги лошади, на которой новобрачные едут. Поступок сына открывает глаза отцу. Он прогоняет мачеху и остается вдвоем с сыном.

«Белые и серые мыши»

Эклипс — 112 м. 1909 г.

Содержание отсутствует.

«Химические опыты»

Гормон — 88 м. 1909 г.

Содержание

Характеристика углерода как одного из газов. Где и как встречается углерод. Откуда добывается углерод. Способы добычи. Видоизменение углерода — алмаз, графит, аморфный уголь. Опыт с сахарным сиропом по выделению угля. Опыты с горением натрия в воде.

«Любимые зоолога»

Эклипс — 107 м. 1909 г.

Содержание

Серия снимков из жизни животного мира — кенгуру, медвежата, обезьяны и др.

«Беттины грезы»

Эклипс — <?> 1909 г.

Содержание

Маленький мальчик Петя начитался фантастических путешествий и уснул. Во сне Петя совершает чудесное путешествие полное приключений. Он посещает различные земные, подземные и надземные страны и проникает даже в подводное царство. Проснувшись, мальчик долго не может понять, что всё это был только прекрасный сон.

«Три друга»

Пате — 50 м. 1909 г.

Содержание

Дружба между маленьким чернокожим, белокурым европейцем и ушастым слоненком.

«Враги сельского хозяйства»

Эклипс — 107 м. 1909 г.

Содержание

1. Истребители хлебных зёрен и огородных овощей.
2. Жучки.
3. Гусеницы.
4. Полевые и садовые улитки.
5. Золотистые гусеницы.

Друзья сельского хозяйства.

6. Истребители гусениц — воробьи.
7. Майские жуки.
8. Полевые сверчки.
9. Светлячки.

«Лея и Толя шалят»

<?> <?> 1909 г.

«В царстве пернатых»

Пате — 140 м. 1909 г.

Содержание

Среди болот и рек, в лесах и кустарниках, на полях и лужайках, в укромных, недоступных глазу уголках прячутся дикие птицы. Они различные по своей форме и образу жизни, но все они выют гнезда и с редкой любовью и заботливостью вскармливают

своих птенцов. Фильм фиксирует отдельные моменты их жизни.

«Птица-волк»

Гомон — 110 м. 1909 г.

Содержание

Мальчуган придумал новую шалость. Он наклеил на собачку Амишку перья и пух. Потеха на улице. За ужасным зверем полиция пускается в погоню. Зверь пойман. Каково же удивление всех, когда он оказывается простой собакой. Мальчик хохочет над изобретательной проделкой.

1910

«Боба — честный гражданин»

Гомон — 125 м. 1910 г.

Содержание

После неудачной рыбной ловли Боба по дороге домой находит дамский ридикюль с адресом и решает вернуть его. Встретив товарища Сеньку, он меняется с ним пиджаками. Боба находит нужный ему дом. Его благодарят за находку, но он вспоминает, что находка осталась в его пиджаке, который теперь носит Сенька. Боба мчится в дом товарища, но ридикюль спрятал Сенькин отец и не хочет отдать. Боба с помощью своего пугача нагоняет ужас на сенькиного отца и, отобрав находку, возвращает её обратно.

«Маленький трубочист»

Чинес — 230 м. 1910 г.

Содержание

Бандиты похитили у банкира ребёнка. Свидетелем похищения был мальчик-трубочист, чистивший камин. Прицепившись к автомобилю грабителей, он выслеживает их и, проникнув через трубу в их дом, отбирает ребёнка. Не зная о похищении у них ребёнка, бандиты требуют в письме большую сумму денег. Мальчик отдаёт ребёнка отцу и приводит полицейских к дому бандитов. Банкир щедро награждает трубочиста и берёт его к себе.

«На границе штатов (Маленькая героиня гражданской войны)»

Чинес — 305 м. 1910 г.

Содержание

Гражданская война между Югом и Севером в Америке. Командир отряда унионистов оставляет жену и маленькую дочь и уходит на фронт. Стычка с отрядом конфедератов. Один из них, убегая от противника, попадает в дом ушедшего на фронт командира отряда унионистов и просит его девочку укрыть его. Девочка видит по форме, что он враг, но всё же укрывает его. Отец девочки получает задание проникнуть в тыл противника. Местность, где находится его дом, занята противником (конфедератами). Погоня за отцом. Он спасается в свой дом и раненый бросается на кровать. По следам крови к дому подходит отряд конфедератов, которым командует тот офицер, которого когда-то спасла и укрыла девочка. Он заставляет уйти обратно своих солдат.

«Леночка учится кататься на коньках»

Пате — 125 м. 1910 г.

Содержание

Кузен Леночки привёз домой пару коньков. Не умея кататься, девочка отправляется на каток и начинает проказить — подставлять ножки и т.д. Насладившись проказами, девочка грязная, с синяками возвращается домой, а за ней в её дом врывается толпа людей, потерпевших от её проделок. Горе родителей и негодование окружающих приводит девочку в слёзы. Но, несмотря на это, она получает основательное наказание.

«Кукла Лизочки»

Пате — 70 м. 1910 г.

Содержание

Наигравшись с подаренной ей куклой, девочка заснула и во сне увидела ожившую куклу. Кукла делает ей наставление о том, что игре и урокам должно быть свое время. Девочка проснулась, и вернувшаяся мама застала её усердно занятую уроками.

«По Цейлону»

Ханжонков и Ко — <?> 1910 г.

Содержание

Красоты тропической флоры и фауны острова Цейлона.

«Золотая Роза»

Пате — 305 м. 1910 г.

Содержание

Поэтическая сказка-феерия Гастона Велля <Gaston Velle>. Любовь Принцессы Грез к Утренней Зорьке. Посещение феей Весны дворца мага-волшебника Тенербы.

«Как проводит день весельчак Коно»

Пате — 120 м. 1910 г.

Содержание

Домашние проказы маленькой обезьянки.

«Леночка-электромеханик»

Пате — 180 м. 1910 г.

Содержание

Механик оставил без присмотра свою батарею, и девочка электризует гуляющих людей. На проказницу устраивается облава и, поймав её, приводят к комиссару полиции. Улучив момент, шалунья наэлектризовывает всех собравшихся в полицейском бюро и даже самого комиссара. И пока вся компания корчится под действием тока, девочка убегает.

«На пороге жизни»

Пате — 265 м. 1910 г.

Содержание

Бесприютного мальчика эксплуатирует шайка бандитов. Мальчик играет на шарманке под окном модной мастерской и знакомится с модистками. Девушки кормят музыканта, но, вернувшись к бандитам, он рассказывает о богатстве хозяйки мастерской. Бандиты пытаются ограбить мастерскую, но мальчик предупреждает хозяев об опасности и спасает их. Бандиты пойманы. В благодарность за честный поступок хозяева мастерской усыновляют мальчугана.

«Заколдованный колодец»

Пате — 115 м. 1910 г.

Содержание

Девочка и мальчик ночью отправляются к заколдованному колодцу посмотреть нечистую силу. Дети переживают ужасную ночь. На них нападают вышедшие из колодца ночные духи. Но друг детей маленькая козочка, тайно отправившаяся за ними, видит детей в опасности и предупреждает их мать. Мать спасает детей и благодарит козочку.

«Папашина палка»

Ханжонков и Ко — 126 м. 1910 г.

Содержание

Папа купил новую палку. Несмотря на запрещение трогать её, мальчик шалит и палкой разбивает зеркало. Испугавшись, малыш убегает с палкой на улицу и по дороге сбивает с ног торговца мукой. Выбеленный в муке, проказник нечаянно зацепляет палкой за автомобиль и последний тащит его. Мальчик попадает в полицию и его с конвоем доставляют домой. Отец строго наказывает его.

«Неразлучный сын»

Ханжонков и Ко — 175 м. 1910 г.

Содержание

Мальчик не слушается своего отца, мешает ему работать, а ночью бьёт посуду; раздобыв лучший плотницкий топор, ломает стулья, портит стол и т. п. Рассерженной отец решил переночевать в гостинице, оставив сына с прислугой. Мальчик тайком забирается в его чемодан и попадает в гостиницу. Дойдя до отчаяния, отец жестоко наказывает сына.

«Маленький акробат»

Гомон — 148 м. 1910 г.

Содержание

За неудачное исполнение номера старый клоун, хозяин цирка, свирепо избивает маленького акробата. За мальчика заступается англичанин и поучает клоуна. Старший брат маленького циркача берет уроки бокса у заступника и в момент очередного издевательства клоуна жестоко избивает его. Мальчик бросает цирк и находит приют в доме заступника-англичанина. Клоун подговаривает бандитов ограбить дом, но мальчики вовремя предупреждают опасность и при помощи стражи арестовывают грабителей. Клоун наказан. Дети начинают новую жизнь.

«Хижина дяди Тома»

Минтус — 1050 м. 1910 г. {КОММ: Иордан., Вита-граф, 850 м.}

Содержание

По сюжету известного произведения Бичер Стоун.

«Проделки Леночки с веревочкой»

Пате — 155 м. 1910 г.

Содержание

Даже отправляясь утром в школу, Леночка думает об очередной проказе. Проходя мимо торговли верёвками, она крадёт моток шнурков и через несколько минут будоражит своими проделками весь рынок и улицу. Убежав от преследователей и забыв об уроках, шалунья хохочет над одураченными людьми.

«Горе и радость»

Чинес — 290 м. 1910 г.

Содержание

Маленькая девочка совершает большое путешествие со своей богатой тетей. В городе, куда попали путешественники, землетрясение. Тётка гибнет, а девочку спасает служитель отеля. Девочка воспитывается у него, потом поступает горничной к богатой даме. Несмотря на то, что ей уже 17 лет, она вечерами играет со своей куклой. К этой даме приезжают родители девочки, усыновившие другого ребёнка. По кукле они узнают свою дочь и берут её с собой.

«Скорпион»

Пате — 130 м. 1910 г.

Содержание

В песчаных пустынях водятся ядовитые существа — скорпионы. Их внешний вид — конечности и смертоносное жало. Моменты из жизни скорпиона. Скорпион вступает в борьбу с большим и сильным животным.

«Шпага чародея»

Пате — 140 м. 1910 г.

Содержание

В таверну заехал богатый господин. Маленький поваренок подсмотрел, как при помощи магической палочки в комнате господина приходят в движение все вещи. Поваренок похитил палочку и решил испытать её силу, но, не умея управлять волшебной силой, он едва не был наказан. Проснувшийся чародей освободил мальчика и отобрал у него волшебную палочку.

«Маленькие обитатели воды»

Ханжонков и Ко — 105 м. 1910 г.

Содержание

Увеличенные до больших размеров различные мельчайшие насекомые — водяные блохи, всевозможные жучки, гидра, гусеница, майская муха — в различных стадиях своего развития.

«Сон ребенка»

Гомон — 118 м. 1910 г.

Содержание

Девочка засыпает около своих игрушек и во сне попадает в сказочное царство. Перед нею проходит шествие гномов, карликов-комиков, исполняется танец цветов. Затем появляются различные страшные существа, чудовищные змеи, птицы и звери, потешающие людей. Девочка просыпается.

«Детское возмущение»

Пате — 170 м. 1910 г.

Содержание

Мальчика незаслуженно обидел отец, и дети, устроив «генеральный совет», решили бежать от родителей. В лесу дети встречают детей-угольщиков, но не хотят с ними разговаривать. Когда же настала ночь, маленьких бегунов объял ужас, и они были рады, когда их нашел и увел к себе в дом угольщик. Последний доставляет их родителям, и дети получают наказание.

«Страстный стрелок»

Пате — 150 м. 1910 г.

Содержание

Мальчику подарили ко дню рождения ружье. На улице шалун избрал своей целью все неодушевленные и одушевленные предметы, и в конце концов сам сделался мишенью, в которую полетели камни и комья земли от потерпевших людей. Мальчика забрали в полицию, но вернувшись домой, мальчик получает наказание.

«Белоснежка»

Пате — 335 м. 1910 г. {КОММ: Иордан., Пате, 335 м.}

Содержание

По сюжету известной сказке Бр. Гримм — «Белоснежка».

«Заколдованное дерево»

Пате — 130 м. 1910 г.

Содержание

Девочка приютила и накормила старого нищего. За её доброту и помощь старик указал ей в лесу волшебное дерево, которое исполняло малейшее желание девочки.

Злые соседи из зависти похитили дерево, но сейчас же на дереве вместо листьев выросли острые шипы, и никто не смог подойти к нему.

«Леночка сегодня наказана»

Пате — 125 м. 1910 г.

Содержание

В наказание за непослушание девочке воспрещено выходить из дома. Для наблюдения за ней приставлен старый слуга. Дядя присылает в отсутствие родителей записку с предложением покататься на автомобиле. Изобретательная девочка, пользуясь

оплошностью слуги, убежала, но последний настиг её около автомобиля дяди и не хотел выпускать её до прихода родителей.

«Слепая девочка»

Ханжонков и Ко. — <?> 1910 г.

Содержание

Слепая девочка после смерти матери сильно привязалась к её сестре, своей тётке. Отец хочет жениться вторично. Обиженная тётка немедленно уезжает, но девочка в отчаянии приходит на вокзал и идя по рельсам, едва не попадает под поезд. Тронутая любовью девочки, тётка остается с ней.

«Маленький Боб»

Капелли — 225 м. 1910 г.

Содержание

Маленький акробат ломает ногу во время исполнения сложного номера. Хозяин не хочет его кормить, так как он не может работать. Мальчик, снабженный деньгами другого клоуна, убегает. По дороге на него нападают грабители и после ограбления относят хромого мальчугана к забору богатого дома. Девочка, дочь хозяина дома, знакомится с мальчиком, и отец берет его к себе на воспитание.

«Жители поднебесья»

Пате — 150 м. 1910 г.

Содержание

Продолжение картины «В царстве пернатых». Жизнь морских прибрежных птиц. Их различные виды и особенности образа жизни. Кайры, чайки, глупыши, вороны. Враги мирных птиц — ястребы и др. Отдельные моменты охоты ястреба на беззащитных птиц. Кукушка, кладущая яйца в чужие гнезда. Вылупившийся из яйца кукушонок выбрасывает из гнезда птенчиков славки.

«Школьные товарищи»

Пате — 175 м. 1910 г.

Содержание

Добрый и послушный Коля в дружбе с порочным, испорченным Борисом. Кража бумажника с деньгами. Подозрения пали на Колю, и его отправляют в колонию для малолетних преступников. Настоящий виновник Борис также попадает в колонию. Пытаясь сбежать, Борис сломал ногу и, лежа в госпитале, рассказал о невиновности Коли. Тронутый раскаянием товарища, Коля просит родителей взять Бориса на воспитание.

«Кристаллизация»

Ханжонков Ко — 82 м. 1910 г.

Содержание

Ускоренный процесс образования различных кристаллов. Образование кристаллов хлора, фосфора, окиси железа, меди и др. металлов. Сущность процесса кристаллизации.

«Чуть малютку не расстреляли»

Тиман и Рейнгардт — 200 м. 1910 г.

Содержание

Внутренняя война во Франции. Правительственные войска обижают деревенское население. Маленький мальчик вступает в защиту матери своего товарища. Мальчики, украв знамя полка, топят его в пруду, но их ловят и приговаривают к расстрелу. Старший мальчик берет всю вину на себя. Младшего выпускают и, придя домой, он рассказывает о самоотверженности своего товарища. Мать борется между любовью и долгом, и в конце концов сама отводит своего сына и просит расстрелять его вместе с товарищем. Генерал, потрясённый поступком старшего мальчика и матери младшего, прощает детей.

«Урок жизни»

Гомон — 211 м. 1910 г.

Содержание

Подросток поступил учеником на завод, но окружающая среда пьяниц постепенно оказала на него дурное влияние. Пропьянствовав всю ночь, подросток пропил половину полочки, остальное забрали грабители. Мальчик решил не показываться домой и нанялся на работу в гавань. Обеспокоенная мать, узнав на заводе об исчезновении сына, слегла в постель. Мальчик, одумавшись, осуждает свои поступки и снова поступают на завод и просит у матери прощения.

«В стране волшебных сказок»

Пате — 245 м. 1910 г.

Содержание

Около школы старик торгует разными картинками из любимых детских сказок. Бойко идёт торговля, но маленький Марсель, сын бедняка, не имеет денег и с завистью смотрит на картинки. Старик дарит ему самую красивую картинку. Счастливый мальчуган, забравшись на уединенную скамейку парка, погружается в мир своих любимых сказочных героев и засыпает. Во сне Красная Шапочка ведёт мальчика в страну волшебных сказок и удивительных игрушек. Злой великан гонится за ним в своих семимильных сапогах, и мальчик просыпается.

УДК: 778.5

«Он часто пишет о погоде...» Борис Эйберг в ГЦМК*Долгопят Е. О.*

Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Для цитирования

Долгопят Е. О. «Он часто пишет о погоде...» Борис Эйберг в ГЦМК // Телекинет. 2022. N 2(19). С. 33-34.

Сведения об авторе

Долгопят Елена Олеговна, писатель, сценарист, научный сотрудник Государственного центрального музея кино, Москва, Россия.

ORCID ID: 0000-0003-1616-466X

dolgopiat.l@yandex.ru

Аннотация

Статья вводит в научный оборот архивных исследований по советскому кино материалы, связанные с творчеством оператора хроникальных и документальных фильмов Бориса Марковича Эйберга (1904-1995). В работе приводятся сведения о его экспедиции на Камчатку, биография. Публикуются также сведения о его жене Марии Дмитриевне Трусовой (1912-2004).

Ключевые слова

хронкально-документальное кино, Борис Эйберг, Марии Трусова, кинолетопись, Музей кино

“He Often Writes About the Weather...” Boris Eyberg at the State Central Film Museum*DOLGOPYAT, E. O.***For Citation**

Dolgopyat, E. O. “He Often Writes About the Weather...” Boris Eyberg at the State Central Film Museum. *Telekinet*, 2022, no. 2(19), p. 33-34.

About the Contributor

Dolgopyat, Elena Olegovna, writer, screenwriter, researcher at the State Central Film Museum, Moscow, Russia.

ORCID ID: 0000-0003-1616-466X

dolgopiat.l@yandex.ru

Abstract

The article introduces archival materials related to the work of the cameraman of chronicle and documentary films Boris Markovich Eiberg (1904-1995). The work contains information about his expedition to Kamchatka, biography. Information about his wife Maria Dmitrievna Trusova (1912-2004) is also published.

Keywords

Chronicle and documentary film, Boris Eiberg, Maria Trusova, Film Chronicle, Film Museum

Оператор Борис Маркович Эйберг (1904–1995) пишет Марии Дмитриевне Трусовой (1912–2004) из поезда, который идет во Владивосток. Пишет недалеко от Омска, затем у Байкала. Едут долго-долго-долго, днями и ночами. Год — 1956.

Во Владивостоке они дождутся теплохода и поплывут на Камчатку. Экспедиция растянется на много месяцев.

Как же он скучает, тоскует, ссорится, мирится! Он без нее жить не может. Он описывает сопки, море, озера, океан, он беспокоится о деньгах, о комнате, которую надо снять в Москве (в комнате клопы, и надо бы побелить стены и потолок), волнуется за дочь (от предыдущего брака, официально он еще не разведен, да и она, его любовь, еще не разведена; за развод надо платить, а денег в обрез).

Он часто пишет о погоде: плохая, испортилась, хорошая, солнечно, ясно, пасмурно, туман. Если дождь, съемок не будет, и погоду надо будет ждать. Томиться и ждать, иногда днями. Пустые дни, чем их заполнить? Эйберг тоскует по своей Марии (в письмах он завет ее Муха, Чиль, а подписывается: Бока), ведет с ней мысленные разговоры, вспоминает прошлое, добывает книги (во Владивостоке, в Петропавловске-Камчатском, да везде, куда забрасывает его судьба оператора киностудии «Моснаучфильм»), ему скучно со своими товарищами по группе, он от них далеко.

Флэшбек:

За три года до Камчатской экспедиции с 16 октября по 03 ноября 1953 года, Борис Эйберг был на съемках в Ленинабаде. Мария Трусова собрала его письма в альбом, некоторые проиллюстрировала. К примеру, вот этот фрагмент:

«Тепло. Все ново и интересно. Спокойные и добродушные таджики. Чайханы, старый город с улочками в метр ширины и извилистыми, как катакомбы. Стены домов без окон и плоские крыши. Вдруг увидишь: на оживленной улице катится большая тележка, [с] верхом нагруженная большими мешками хлопка, и на вершине этой пирамиды важно восседает таджик в халате

и чалме и не сразу увидишь, что все это сооружение довольно легко тащит твой ослик. Чудо прямо...» (Ф.209. оп.1 № 28) Смущает слово «твой» («твой ослик»); быть может, рисунок существовал до письма?

В качестве иллюстрации — страница из альбома с письмом Эйберга и рисунком Трусовой (и сразу понятно, что рисунок не умозрительный; Мария Трусова родилась и выросла в Ташкенте, она прекрасно знала, о чем пишет ее любимый Бока). Дополним публикацию автобиографиями Б. Эйберга и М. Трусовой:

«Оператора киностудии научно-популярных фильмов Эйберга Бориса Марковича.

А в т о б и о г р а ф и я

Родился в г. Москве в 1904 г. 30 апреля.

В 8-летнем возрасте поступил учиться в Городское начальное училище, переименованное после Великой Октябрьской Революции в Школу II ступени им. Фр. Энгельса. По окончании школы II ступени в 1919 г., ввиду трудного материального положения вынужден был поступить на работу.

До 1925 г. работал в газете «Гудок», [в] «Центриздат народов СССР»¹ и [в] «Москоопсельхоз». В 1925 г. начал учиться во ВГИКе на операторском факультете.

По окончании в 1930 году М[осковского] Г[осударственного] Т[ехникума] К[инематографии]² начал работать оператором на студии «Кинохроники», затем оператором Оборонного Отдела ф[абрик]и «Союзкино»

В 1933 году Оборонный Отдел фабрики «Союзкино»³ был выделен в самостоятельную студию «Воентехфильм», переименованную в 1934 г. в студию «Мостехфильм»⁴, где я и работал по 1941 г. включительно.

С 1942 по 1945 г. был фронтовым оператором студии документальных фильмов и хроникальных фильмов⁵.

16.VI-45 г. возвратился на студию научно-популярных фильмов.

Отец всю жизнь работал в издательствах (газеты «Гудок», «Известия Президиума Верховного Совета», «Рабочая Москва» и др.). Мать занималась домашним хозяйством.

Сестры всю жизнь работают в различных советских учреждениях.

Младший брат работает режиссером на Свердловской студии.

За участие в Великой Отечественной войне имею правительственные награды.

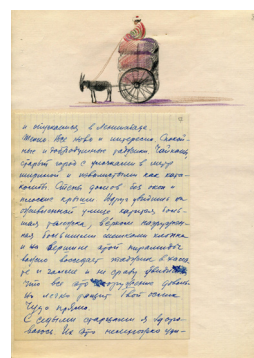
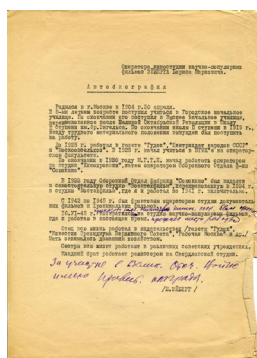
Б. Эйберг» (Ф.56. оп.1 № 54/14)

«Автобиография

Трусовой Марии Дмитриевны

Родилась я в г. Выборге в семье военнослужащего. Отец был в чине капитана, мать не работала.

В 1918 г. мы всей семьей переехали в г. Ташкент, где я кончила в 1929 г. среднюю школу и вышла замуж за Петренко Мих. Алекс.



Тогда же в 1929 г. поступила на работу чертежником в «Средазводпроиз»⁶. И работала чертежником. В 1937 г. с моего поступления в «Мостехфильм» изменилась и моя профессия, благодаря моему влечению к рисунку и живописи.

С мужем я разошлась в 1937 г. и более о нем ничего не знаю, т.к. никаких отношений с ним не поддерживала.

Война 1941 г. застала меня в Москве в художественной мастерской ЦДРИ⁷, где я работала по раскраске кукол. Так как цех мой в связи с событиями был закрыт, я переехала в г. Ташкент, где до сих пор живут мои родители.

В Ташкенте кончила автошколу и работала в течении 2х лет шофером.

По возвращении в Москву вернулась на работу в «Мостехфильм».

М. Трусова

26 IV 46 г.

В моей автобиографии за последние годы никаких изменений не произошло.

М. Трусова 23 VII 49 г.» (Ф.56. оп.1 № 54/24)

¹ «Центриздат», ЦИЗ) – советское издательство, существовавшее с 1924 по 1931 годы

² Государственная школа кинематографии создана 1 сентября 1919 с единственной мастерской киноаппаратуристов (актеров). Киноинженерный (кинооператорский) факультет в был открыт в 1923 году, школа стала называться Государственным техникумом кинематографии (ГТК).

³ «Союзкино» – государственное всеююзное кинофотообъединение по производству кинокартин, их прокату и эксплуатации, а также кино- и фотоаппаратуры, фотокинопринадлежностей и материалов (1930–1933).

⁴ 11 февраля 1933 года Постановлением СНК СССР был образован Всесоюзный государственный трест по производству учебных, научных и технических фильмов «Союзтехфильм» и в его рамках – «Мостехфильм».

⁵ С началом Великой Отечественной войны часть работников «Мостехфильма» ушли на фронт, на студии выпускались учебно-инструктивные фильмы по использованию военной техники в боевых условиях, противовоздушной и противохимической обороне, военно-полевой медицине. Именно тогда студия получила название «Воентехфильм» (1941–1944). (Из статьи «Центранучфильм» в Википедии)

⁶ С 1940 по 1944 студия документальных фильмов называлась Центральной студией кинохроники, с 1944 по 1993 – Центральной студией документальных фильмов (ЦСДФ).

⁷ «Средазводпроиз» – возможно, сретензавское водопроводство? (Разработка проекта Ташкентского водопровода была начата в 1925 г.; см. интернет-издание «Письма о Ташкенте».)

⁸ ЦДРИ – Центральный дом работников искусств.

Рис.5. КПВХ-5-7. Трусова М.Д. Портрет. Борис Маркович Эйберг (оператор).↓

Рис.6. ГЦМК КП-18397-26. Ф.56. оп.1 №54-14. Эйберг Б.М. Автобиография (сведения о родителях сестрах и брате об образовании трудовой деятельности).↓

Рис.7. ГЦМК КП-20407-28. Ф.209. оп.1 №28. Трусова М.Д. Эйберг Б.М. Семейный альбом М.Д. Трусовой о пребывании её мужа Б.М. Эйберга на съемках в Ленинграде.↓

УДК: 30.304.2

DOI: 10.24412/2618-9313-2022-219-35-40

Режимы просмотра как основа для конструирования социокультурных практик внутри фэндомы игры «Подземелья и драконы» до и во время пандемии Covid-19

Щин А. В.

Для цитирования

Щин А. В. Специфика фанатских практик фэндомы. На примере видеоканалов фэндомы «Critical role» // Телекинет. 2022. N 2(19). С. 35-40.

Сведения об авторе

Щин Алена Владимировна, магистр культурологии, Москва, Россия.

ORCID ID0000-0003-1843-8038

shinalyona@inbox.ru

Аффилиация

Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Москва, Миусская площадь, д. 6.



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Аннотация

В статье анализируется выстраивание социокультурных практик в рамках фэндомы игры «Подземелья и драконы», поскольку именно эта игра является основой большинства настольных игр нарративного характера. Популярность системы игры за последние годы (в связи с доступностью пятого издания игры и популярностью стриминговых каналов, таких как «Critical role») привлекла новых игроков, для которых данная версия игры первая. В связи с этим формируются как новые практики включения, так и новые формы коммуникации внутри уже существующей системы.

В теме есть потенциал для исследования с культурологической точки зрения, поскольку данная оптика может показать, как изменяется сообщество и как оно конструирует практики, впоследствии распространяющиеся за пределы системы «Подземелья и драконы» (пятая редакция) и дает ключ для интерпретации образов и практик, функционирующих в массовой культуре. На примере игры «Подземелья и драконы» автор рассматривает, как функционируют механизмы формирования идентичности через приверженность фэндому до и во время пандемии Covid-19. Особое внимание уделено анализу влияния на игру пандемии Covid-19, как изменились формы коммуникации между производителями и фанатами.

Ключевые слова

Фэндом, ролевая игра, социокультурные практики, медиаплатформы, Подземелья и драконы, Covid-19

Viewing modes as a basis for constructing socio-cultural practices within the fandom of the game “Dungeons and Dragons” before and during the Covid-19 pandemic

SHCHIN, A. V.

For Citation

Shchin, A. V. Viewing modes as a basis for constructing socio-cultural practices within the fandom of the game “Dungeons and Dragons” before and during the Covid-19 pandemic. *Telekinet*, 2022, no. 2(19), p. 35-40.

About the contributor

Shchin, Alena Vladimirovna, ORCID ID0000-0003-1843-8038, MA, Moscow, Russia

shinalyona@inbox.ru

Affiliation

Russian State University for the Humanities (RSUH), 6 Miusskaya Square, 125047, Moscow, Russia.

Abstract

The article analyzes the formation of socio-cultural practices within the Dungeons and Dragons fandom, since this game is the basis for the majority of narrative board games. The popularity of the game system in recent years (due to the availability of the fifth

edition of the game and the popularity of streaming channels such as Critical Role) has attracted new players for whom this version of the game is the first one. In this regard, both new inclusion practices and new forms of communication within the existing system are being formed.

Using the example of the game “Dungeons and Dragons”, the author analyzes how identity is possible and what new functions it received in the fandom before and during the Covid-19 pandemic. The author paid special attention to the issue of how Covid-19 pandemic affected the game and how the forms of communication between producers and fans have changed.

Keywords

Fandom, role-playing game, socio-cultural practices, media platforms, Dungeons and Dragons, Covid-19

Для того чтобы понять, как работает социальное и культурное в современную эпоху, стоит подробнее рассмотреть проблематику идентичности в современном обществе. Современное общество предлагает человеку возможности для выстраивания собственной идентичности, в соответствии с потребностями, которые испытывает человек [5]. Чтобы понять, как в современном обществе устроена категория идентичности, обратимся к работе британского социолога З. Баумана «Текущая современность». «Мы переходим из эры заранее заданных «референтных групп» в эпоху «универсального сравнения» в которой цель усилий человека по строительству своей жизни безнадежно неопределенна, не задана заранее и может подвергнуться многочисленным и глубоким изменениям прежде, чем эти усилия достигнут своего подлинного завершения: то есть завершения человеческой жизни» [1, с. 13]. Текучее состояние современного общества заключается в том, что все формы, институты и паттерны поведения во всех сферах утратили прежнее значение. Текучее состояние общества по природе своей подразумевает разрушение связей между индивидом и группой, что встраивает человека в гораздо более сложную систему взаимодействия с обществом, структура которого постоянно находится в процессе изменения и переформатирования. В связи с этим группы перестают быть устойчивыми, границы между принадлежностью к одной группе и принадлежностью к другой можно определить, только если учитывать категорию идентичности индивида.

Но и идентичность индивида в условиях разрушения четких связей и постоянного изменения общества изменчива и подвижна. Несмотря на то, что человек продолжает мыслить себя определенными категориями, заложенными в структуре языка (в частности в словаре), текущая современность предполагает постоянное изменение этих категорий, появление новых категорий более точно описывающих очень конкретную и специфическую идентичность.

При этом словарь также помогает другим людям идентифицировать человека как представителя определенной идентичности. Идентичность — это не просто код но разделяемый код и в условиях постоянного изменения, как самого языка кодирования, так и системы значений, которая заключена в этом языке идентичности множатся.

Однако не возможно полностью отречься от принадлежности к группе, даже если связи между индивидом и группой в современности более подвижны. Это приводит к тому, что индивид включается в большее количество групп одновременно, при том что рамка его связи с этими группами перестает быть такой жестко определенной. У нас появляются возможности для создания собственной идентичности, которые не будут жестко связывать нас только с одной четко определенной группой. Но человек по-прежнему соотносится с группой, с большим количеством подвижных микрогрупп одновременно.

Возможность объединения людей посредством определенной идеи предполагает возникновение социальных движений, которые в свою очередь работают как инструмент преобразования общества. Это еще сильнее влияет на структуру включенности человека в общество. Общество перестает быть статичным и продуманным. Текущая современность подразумевает что человек может сам выступать инициатором того или иного социального движения и производить новые идентичности на основе выделения новых групп.

«Гардеробные» сообщества — это сообщества, возникающие из специфики текущей современности. Они не подразумевают активного ежедневного сосуществование членов сообщества на одной территории или наличия разделяемых всеми членами сообщества паттернов культуры. «Гардеробные» сообщества это сообщества «представления» люди, разделяющие одну идею, собираются вместе в определенное время, отбрасывают характеристики традиционные для повседневной реальности и на некоторый промежуток времени совершают определенное взаимодействие (чаще всего перформативного характера). «Гардеробные» сообщества — это сообщества, которые подразумевают возможность для варьирования. В период активного взаимодействия членов сообщества не важно, какие позиции они не разделяют. Важно наличие общего интереса, который действует в этот заданный промежуток времени [11; 12; 13].

Согласно словарному определению, фэндом — это сообщество поклонников того или иного произведения (чаще всего медиатекста), существующий непосредственно в пространстве сети¹. Фэндом — это виртуальное сообщество чаще всего открытого типа, участники которого в редких случаях знают друг друга в реальной жизни. Чаще всего участники фэндома могут пересечься только в среде медиа, соответственно большинство средств, которые участники фэндома используют для коммуникации, также ограничены сферой медиа. Термином фэндом также могут обозначать всю совокупность информации (творчество фанатов, статьи, интервью) так или иначе связанную с определенным медиатекстом [10]. В нашем исследовании мы берем термин фэндом как сообщество поклонников, имеющее открытую платформу для коммуникации.

Как уже было сказано ранее, среда, в которой функционирует фэндом, накладывает огромный отпечаток на его специфику. Однако это культурное явление не является единичным, и поэтому стоит подробнее описать, в каком пространстве возникает фэндом, и как он соотносится с понятием субкультура.

Медиа пространство открыло возможность для становления нового типа сообществ, существующих только в виртуальной среде. Однако появление фэндомов связано еще и с трансляцией массовой культуры в сфере медиа. Популярность большинства медиатекстов, возможная только при такой трансляции, обуславливает становление фэндомов на основе этих медиатекстов [2; 4].

Пользователи сети, члены единого фэндома не знают друг друга лично и строят свои представления о виртуальном собеседнике

¹ Cambridge Dictionary [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/fandom> (Дата обращения: 11.06.2017)

по фотографии (аватар), манере общения и имени пользователя, или по вымышленному имени, которым этот пользователь пользуется в виртуальной среде. Таким образом, складывается стереотипный образ члена определенного фэндом среди пользователей сети, часто не совпадающий с реальностью.

Фэндом — это также пространство, в котором текст превращается в медиатекст, обрстая новыми коннотациями и побочными текстами, которые производят участники фэндом [5]. Творчество членов сообщества — это основное средство для развития фэндом. Реклама изначального текста, на котором фэндом основывается, позволяет привлечь в сообщество новых поклонников. В этой связи огромную роль играют экранизации книг, появление новых изданий или участие фэндом в распространенном мероприятии (например, Фэндомная битва — ежегодный конкурс по созданию форм фанатского творчества). Через эти новые средства фэндом приобретает популярность, не меня первоначального источника, но только вписывая новые интерпретации и смыслы в уже существующий текст.

В этой связи фэндом можно сравнить с одним из проявлений субкультуры, однако та специфика, которую на него накладывает медиа пространство, позволяет выделить фэндом в отдельное явление.

В современном медиа пространстве почти не существует текстов, которые бы не имели сообщества поклонников. В русскоязычном медиа пространстве некоторые из них расположены на базе социальной сети ВКонтакте, поскольку именно эта социальная сеть предоставляет площадку для коммуникации пользователей разделяющих одни и те же интересы.

Каждый фэндом обладает своими особенностями, связанными с источником, на котором основывается фэндом, однако существуют и общие характеристики, позволяющие выявить специфику фэндомов как явления. Так фэндом, это всегда сообщество, обладающее внутренними барьерами, определенной иерархичностью и четкой привязанностью к первоначальному тексту [8; 9].

Сообщества, основанные на коллективном знании и коллективных формах восприятия через медиа, формируют комплекс представлений, которые сильнее любого индивидуального знания. Такие сообщества создаются на основе производства «знания» и обоюдного обмена им. В подобных сообществах важно, чтобы каждый участник сообщества (в нашем случае пользователь форума) постоянно искал новую информацию, которая впоследствии будет включена в комплекс знаний сообщества. При этом важно отметить, что коллективное восприятие в таких сообществах имеет большую ценность, чем индивидуальное, вне зависимости от того, каким весом в сообществе обладает носитель индивидуального мнения.

Форматы просмотра шоу и форматы коммуникации

Режим просмотра шоу отличается в зависимости от того, на какой платформе и в каком именно режиме осуществляется просмотр. Шоу доступно на платформе Twitch, Youtube и подкастинговых сервисах и предлагает разные режимы просмотра, но и сами фанаты создают дополнительные форматы потребления контента. Практики, которые возникают внутри фэндом, прежде всего, зависят именно от формата просмотра, определенного через призму фанатского опыта. То есть выстраивание идентичности фаната через индивидуальное потребление контента вписывается в логику коллективного потребления и влияет на то, какие именно практики и значения станут значимыми для конкретного фэндом.

Формат просмотра шоу влияет на форматы коммуникации, которые доступны для фаната, из-за особенностей платформы, на которой осуществляется просмотр. Так, в формате просмотра на платформе Youtube доступна промотка видео, а также комментарии и таймстампы, которые оставляют другие фанаты. В рамках второй кампании почти каждый эпизод имеет таймстампы от фаната шоу под ником «Flando Maltizian», его комментарий обычно закрепляется и кроме самих временных указателей включает в себя условный комментарий по поводу происходящего, шутки, а также информацию о флаге Сэма Ригела.

А на платформе Twitch предполагается своя особенная коммуникация с аудиторией через чат. При этом возможности для коммуникации в чате будут ограничены в зависимости от того есть ли у фаната платная подписка на канал. До того, как вторая кампания «Critical role» перешла в формат предварительной записи, во время перерыва среди подписчиков канала, активных в чате, устраивались розыгрыши. При этом сама активность в чате также имеет фэндомную специфику. В чате используется специфический язык, высказываются предположения по поводу механики игры и нарратива. Также, в чате можно увидеть несколько ключевых вариантов коммуникации, которые непосредственно связаны с внутренним нарративом игры. Так, например, каждый раз, когда игрок при броске двадцатиградной игральной кости выбрасывает 1 или 20 в чате появляются соответствующие смайлики.

Примечательно, что вне зависимости от того, на какой платформе происходит просмотр, существует практика прослушивания шоу на фоне. При таком поверхностном потреблении контента многие визуальные элементы шоу не усваиваются. Именно из-за этого многие фанаты создают видео подборки самых интересных моментов шоу, чаще всего с комментарием, в котором говорится, на что конкретно стоит обратить внимание. Важно отметить, что длина таких видео разительно отличается от длины видеозаписи стрима, которая обычно длится от 3х до 5 часов. Но в случае с финальным эпизодом второй кампании, который длился чуть больше 7 часов, о чем игроки заранее предупреждали фанатов через сообщение на платформе Твиттер, подборка интересных моментов также была достаточно длинной¹. Таким образом, выстраивается двойная система определения значимого внутри фэндом, которая зависит от того в каком формате фанат знакомился с контентом, и от личного опыта восприятия. То есть фанаты самостоятельно через формы коллективного творчества, определяют самые значимые и важные элементы шоу.

Отдельно стоит рассмотреть возможные форматы просмотра шоу. Так, на платформе Twitch предполагается несколько режимов просмотра, каждый из которых имеет свою специфику. Первый режим просмотра предполагает прямую трансляцию с живым чатом, доступным для зарегистрированных пользователей платформы Twitch. На протяжении двух кампаний такой формат также предполагал возможную прямую коммуникацию с участниками шоу. Например, во время первой кампании чат подсказал Лоре Бэйли, куда она положила карточку с информацией², а во второй кампании фанаты в чате сообщили Сэму Ригелу информацию об идентичности неигрового персонажа — Виридиан³.

1 One More for the Road | Critical Role C2E141 Highlights & Funny Moments - marisharaygun, Youtube [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://youtu.be/VLmFq6y7Lhk> (дата обращения: 06.12.2021)

2 Laura gets some help from the Twitch chat... — Eronymous Rose, Youtube [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://youtu.be/gcM8N9zQ6M> (дата обращения: 03.12.2021)

3 Sam Leams The Truth About Viridian | Campaign 2, Episode 102 - Overall Ordinary, Youtube [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://youtu.be/-X78tqMzKpQ> (дата обращения: 03.12.2021)

Также платформа Twitch предполагает два таймслота для вторичного показа записи первого стрима. Каждый показ имеет собственный чат и предполагает просмотр фанатами, из других часовых поясов. Третий вариант просмотра на платформе Twitch отделен от предыдущих материальным выражением. Этот режим просмотра доступен только за счет платной подписки на канал «Critical role», которая, кроме возможности смотреть запись стрима в любое время также предполагает эксклюзивные возможности в чате (использование эксклюзивных, связанных с фэндомом смайликов).

Платформа Youtube предполагает несколько другой формат. Несмотря на то, что во время второй кампании у фанатов появилась возможность посмотреть прямую трансляцию и на платформе Youtube, этот формат просмотра не давал доступа к модерлируемому чату. Соответственно коммуникация между чатом платформы Youtube и игроками полностью отсутствовала. При этом вторичного показа просмотр на платформе Youtube не подразумевает. Поэтому мастер подземелья Мэттью Мерсер всегда приглашает зрителей присоединиться к чату на платформе Twitch. Запись стрима появляется на платформе Youtube через несколько дней после живой трансляции, что также влияет на формат взаимодействия с контентом.

Третий официальный вариант полного знакомства с контентом — подкасты, которые появляются на всех популярных подкастинговых платформах через неделю после основного стрима и представляют собой отредактированную аудиозапись стрима.

Последний формат знакомства с контентом представляет анимационные или письменные пересказы эпизодов, за авторством Дэни Кар, которая также является частью команды «Critical role» и носит титул «lore keeper». Анимационные пересказы публикуются на платформе Youtube и собирают информацию из нескольких эпизодов в один. Письменные пересказы чуть более подробны, и публикуются через несколько дней после официального прямого показа на официальном сайте¹. Эти пересказы написаны с точки зрения фаната, и чаще всего включают несколько дополнительных шуток и предположений. Раньше шоу происходило в реальном времени, но в связи с пандемией Covid-19 и ограничениями для бизнеса, с 100го эпизода второй кампании эпизоды стали записываться заранее².

Влияние пандемии Covid-19 на медийный опыт, связанный с игрой «Подземелья и драконы».

Многие онлайн-форматы (такие как roll20³) были созданы именно из-за того, что группы игроков не могли собираться в живом формате за одним столом. Это предоставило совершенно новый игровой опыт, как для мастера, так и для игроков. И полностью изменило пространственно-временную характеристику игры. Теперь игра может проводиться не за столом, с помощью игральные кости и ручки с бумагой, но при помощи компьютера и доступа к сети Интернет. Ресурсы, созданные специально для онлайн игры в «Подземелья и драконы» дают игрокам весь необходимый набор инструментов для игры. В roll20 есть встроенные игральные кости, лист персонажей и трекары, которые помогают мастеру следить за ходом битвы. Мастер также может использовать сторонние изображения, музыку и карты для создания игрового поля или описания игровой ситуации. Записи таких игр также пользуются популярностью в фэндоме, хотя сами игры, по сути, представляют собой совершенно новый опыт игры, полностью опосредованный компьютером. Практики, которые связаны с поведением игроков за столом при таком онлайн-формате игры, пересобираются в новом контексте. Никто не приносит еду для всех участников, и мастера невозможно «подкупить» этой едой, поскольку игроки физически находятся в разном пространстве, и часто в разном времени из-за разницы часовых поясов. При этом игроки могут более удобно расположиться в рамках заданного пространства, поскольку, по сути, каждый игрок сам определяет себе пространство для игры. Также сильно меняется восприятие времени и восприятие места, поскольку многие игроки получают информацию от мастера с задержкой, из-за плохой связи через сеть Интернет, и не все участники игры могут видеть и слышать других игроков. Это в свою очередь влияет на то, как игроки отыгрывают игровых персонажей, и на то, как происходит взаимодействие между игроками во время игры. В частности, чаще всего прямая коммуникация между игроками подразумевает наличие отдельного чата (чаще всего исключая мастера) в котором игроки обсуждают происходящее. Онлайн-формат — это также формат, в котором есть возможность для обмана во время игры, чаще всего подобные обманы связаны с изменением результата на игровой кости, в случае если во время игры используются реальные игральные кости, а не их цифровые аналоги. Как и в случае с оффлайн-форматом мастер решает, как поступить в данной ситуации и какие последствия подобный обман будет иметь для конкретного игрока или группы. Роль мастера, как медиатора для группы как внутри игры, так и вне её неизменна вне зависимости от формата игры.

В рамках фэндома «Critical role» практики онлайн игры, всегда носили ограничительный характер. Между 99-м и 100-м эпизодами второй кампании был большой перерыв именно из-за того, что команда «Critical role» пыталась создать возможность для возвращения игры в живой формат, в новых условиях.

Традиционный эпизод кампании «Critical role» состоит из нескольких элементов, многие из которых стали частью фанатского опыта. В зависимости от платформы, стрим начинается, либо с подборки фанарта (платформа Twitch), либо непосредственно с приветствия от мастера — Мэттью Мерсера (платформа Youtube). Существует традиция кричать отвлекающие шуточки и фразы, чтобы сбить Мэттью Мерсера перед началом стрима, иногда это удается, и тогда обрывки этой традиции попадают в запись стрима.

Первая часть стрима относительно небольшая по времени и состоит из объявлений и рекламных интеграций. Медиатором этой части является Мэттью, как мастер, имеющий отдельное пространственное положение, во главе стола, и собственную камеру. Он определяет, кому говорить, начиная с Сэма и его рекламной интеграции. Рекламная интеграция Сэма Ригела — это обязательная часть любого эпизода, некоторые рекламные вставки сами по себе имеют внутренний сюжет и лор (напр. Nordeverse, Президентская компания). Если в эпизоде есть вторая рекламная интеграция, то её объявляет Мэттью. Лора Бэйли ответственна, за информацию про новый мерч, а Эшли Джонсон ответственна за объявления, касающиеся благотворительной организации «Critical role foundation». Если эпизод содержит информацию об изменениях в расписании, то её объявляет Мэттью Мерсер. То есть функция мастера, как медиатора пространства распространяется как внутри игры, так и вне игры

за столом.

1 CRITICAL RECAP: CRITICAL ROLE C2E140 "LONG MAY HE REIGN" - Critical Role [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://critrole.com/critical-recap-critical-role-c2e140-long-may-he-reign/> (дата обращения: 02.06.2021)

2 State of the Role: Critical Role Return Updates - Critical role, Youtube [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://youtu.be/LVze229om44> (дата обращения: 10.12.2021)

3 Roll20 [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://roll20.net> (дата обращения: 16.12.2021)

Вторая часть стрима самая продолжительная по времени, и включает в себя непосредственно запись игры и перерыв (обычно в рамках 15 минут) в ходе которого, также транслируется фанарт, реклама и интеграции. Мэттью Мерсер как мастер следит за временем и определяет, когда сделать перерыв. До пандемийных изменений во время второй кампании, фанарт во время перерыва менялся каждую неделю. Лиам О'Брайан курировал эту часть перерыва, выбирая фанарт из числа работ, присланных на сайт critrole.com. Ток-шоу «Talks Machina» также придерживалось этого расписания, однако с переходом основного шоу в формат записи «Talks Machina» и конкурсы, проходящие в рамках этого ток-шоу, стали проводиться раз в две недели. При этом, отдельно галерею фанарта и галерею косплея каждый фанат может найти на официальном сайте critrole.com.

Если игровые практики считываются фанатами вне зависимости от формата просмотра шоу, то неигровые практики это практики, которые часто имеют только визуальное выражение и соответственно по-разному воспринимаются фанатами, в зависимости от форм фанатского опыта. Многие подобные практики уже были описаны в предыдущем параграфе, однако поскольку сам формат просмотра (или прослушивания) шоу влияет на формы фанатского опыта, стоит рассмотреть некоторые особые выражения фанатских практик подробнее.

Так, кроме традиционного видео формата, до пандемии производители шоу также устраивали игры в формате лайвшоу. Примечательно, что лайвшоу обладали собственными форматами коммуникации с фанатами и предлагали особые схемы взаимодействия. Поскольку игра происходила в формате живого действия, подобные лайвшоу предполагали более высокий уровень фанатской вовлеченности. Так, например, во время лайвшоу GenCon 2019 фанаты внезапно стали петь песню из вступительной заставки¹. В дальнейшем эта спонтанная фанатская практика получила подтверждение со стороны производителей контента. Уже на следующем лайвшоу формат вступительной заставки включал в себя визуальные признаки караоке, а на самом канале «Critical role» было выложено новое видео, где песня из вступительной заставки была переоформлена в стиле караоке-видео из 80х, с соответствующим изменением в стиле музыки².

При этом практики, которые выстраиваются в формате лайвшоу, ограничиваются конкретными правилами, которые Брайан Фостер, в роли ведущего, объявляет до того, как на сцену выходит основной каст «Critical role»³. (2:54–5:15) Подобные правила включают в себя как стандартные правила поведения в театре, так и особые правила, которые вступают в силу только в контексте конкретного фэндом. Так, например, когда речь заходит о правилах поведения в театре, таких как запрет, на использование фото- и видеосъемки, и хождение между рядами во время шоу, эти правила обретают новый контекст в формате фэндомной коммуникации. Так, Брайан Фостер шутит о том, что у команды «Critical role», камеры гораздо лучше, чем могут быть у фанатов, и соответственно снимать, что-либо во время шоу бессмысленно. При этом именно во время этого лайвшоу впервые возникла практика караоке, которая не попала в видеозапись лайвшоу, но попала в фанатскую видеозапись. Таким образом, даже те практики, которые отдельно запрещаются во время объявлений Брайана Фостера, могут быть частью фанатского опыта, если происходящее во время шоу позволяет подобный вариант коммуникации.

Таким образом, практики, которые возникают в фэндоме, учитывают не только специфику игры и особенности форм коммуникаций, которые выстраиваются между фанатами и производителями, но и имеют прямую связь с режимами просмотра, определяющимися через призму фанатского опыта.

Режимы просмотра и формат потребления контента напрямую влияют на конструирование социокультурных практик в фэндоме. При этом у фанатов есть право определять какие именно практики будут значимы, и выстраивать внутреннюю иерархию. Таким образом, социокультурные практики фэндомы игры «Подземелья и драконы» становятся формой выражения фанатского опыта, через медиарепрезентацию, которую закладывает режим потребления контента, а также внутренний язык и формы коммуникации между производителями и фанатами. Именно исследование конструирования социокультурных практик в фэндоме становится важной частью научного осмысления фанатского опыта.

Литература

1. Бауман З. Текущая современность. СПб.: Питер, 2008. 240 с.
2. Йоргенсен М. В., Филлипс Л. Дж. Дискурс-анализ. Теория и метод. Харьков: Изд-во «Гуманитарный центр», 2008. 352 с.
3. Кайуа, Р. Игры и люди; Статьи и эссе по социологии культуры / Р. Кайуа. М.: ОГИ, 2007, 504 с.
4. Самутина Н. Великие читательницы: фанфикшн как форма литературного опыта // Социологическое обозрение. 2013. Т. 12. № 3. С. 137-194.
5. Хэйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. СПб.: Азбука-Аттикус, 2019. 400 с.
6. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянских культур, 2003. 312 с.
7. Barton M., Stacks S. Dungeons and desktops: The history of computer role-playing games 2e. – CRC Press, 2019.
8. Cover J. G. The creation of narrative in tabletop role-playing games. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2010. 215 p.
9. Cragoe N. G. RPG mythos: Narrative gaming as modern mythmaking // Games and Culture. 2016. Т. 11. № 6. С. 583-607.
10. Hitchens M. et al. The many faces of role-playing games // International journal of role-playing. 2009. Т. 1. №. 1. С. 3-21.
11. Jenkins H. Convergence Culture. New York: NYU Press, 2006. 424 p.
12. Jenkins H. Textual poachers: Television fans and participatory culture. – Routledge, 2012. 424 p.
13. White W. J. Tabletop RPG Design in Theory and Practice at the Forge, 2001–2012: Designs and Discussions. – Springer Nature, 2020. 268 p.

References

1. Bauman, Z. *Tekuchaya sovremennost* [Fluid modernity]. Saint Petersburg: Piter, 2008, 240 p. (In Russian)

¹ Crowd Sings Critical Role Theme Song | Critical Role Live @ GenCon 2019 – Nico Neilson, Youtube[Электронный ресурс] Режим доступа: <https://youtu.be/uKfy4WY2D6M> (дата обращения: 07.12.2021)

² Your Turn to Roll – Karaoke Music Video – Critical role, Youtube[Электронный ресурс] Режим доступа: <https://youtu.be/1Hq15f8A> (дата обращения: 06.12.2021)

³ Uthodum | Critical Role | Campaign 2, Episode 73 – Live From Indianapolis! – Critical role, Youtube[Электронный ресурс] Режим доступа: <https://youtu.be/M5iRGaV-xQk> (дата обращения: 06.12.2021)

2. Jorgensen, M. V., Fillips, L. D. *Diskurs-analiz. Teoriya i metod* [Discourse analysis. Theory and method]. Kharkov: Izdatelstvo «Gumanitarnyj tsentr», 2008, 352 p. (In Russian)
3. Kajua, P. *Igry i lyudi; Statii i esse po sociologii kultury* [Games and people; Articles and essays on the sociology of culture]. Moscow: OGI, 2007, 504 p. (In Russian)
4. Samutina, N. Velikie chitatel'nicy: fanfikshn kak forma literaturnogo opyta [Great readers: fanfiction as a form of literary experience]. *Sociologicheskoe obozrenie*, 2013, vol. 12, n. 3, p. 137-194. (In Russian)
5. Hyojzinga, J. *Homo ludens. Chelovek igrayushchij* [Homo ludens. A man playing]. Moscow: Azbuka-Attikus, 2019, 400 p. (In Russian)
6. Shmid, V. *Narratologiya*. [Narratology]. Moscow: Yazyki slavyanskih kultur, 2003, 312 p. (In Russian)
7. Barton, M., Stacks, S. *Dungeons and desktops: The history of computer role-playing games*. Boca Raton, Florida: CRC Press, 2019, 618 p.
8. Cover, J. G. *The creation of narrative in tabletop role-playing games*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2010, 215 p.
9. Cragoe, N. G. RPG mythos: Narrative gaming as modern mythmaking. *Games and Culture*, 2016, vol. 11. no. 6, p. 583-607.
10. Hitchens, M. et al. The many faces of role-playing games. *International journal of role-playing*, 2009, vol. 1. no. 1, p. 3-21.
11. Jenkins, H. *Convergence Culture*. New York: NYU Press, 2006, 424 p.
12. Jenkins, H. *Textual poachers: Television fans and participatory culture*. Routledge, 2012, 424 p.
13. White, W. J. *Tabletop RPG Design in Theory and Practice at the Forge, 2001–2012: Designs and Discussions*. London: Palgrave Macmillan, 2020, 289 p.

Сведения об авторах

Сальникова Екатерина Викторовна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующая сектором художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания, Москва, Россия.

ORCID ID: 0000-0001-8386-9251

Researcher ID: AAS-2122-2020

k-saln@mail.ru

Кузьмина Лидия Викторовна, киновед («Киноведческие записки», «Искусство кино»), Москва, Россия.

ORCID ID 0000-0001-7853-0296

likuzmina@gmail.com

Азерская Ирина Аркадьевна, аспирант, Академия медиаиндустрии, Москва, Россия.

ORCID ID: 0000-0003-2470-8508

azersia38@icloud.com

Краснова Гарена Викторовна, кандидат искусствоведения, Государственный центральный музей кино, Москва, Россия

ORCID ID: 0000-0001-5747-4520

vkrasnov121@gmail.com

Долгопят Елена Олеговна, писатель, сценарист, научный сотрудник Государственного центрального музея кино, Москва, Россия.

ORCID ID: 0000-0003-1616-466X

dolgopiat.l@yandex.ru

Щин Алена Владимировна, магистр культурологии, Москва, Россия.

ORCID ID 0000-0003-1843-8038

shinalyona@inbox.ru

Information About the Contributors

Salnikova, Ekaterina Viktorovna, Doctor of Cultural Studies, PhD in Theatre History, Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia.

ORCID ID: 0000-0001-8386-9251

Researcher ID: AAS-2122-2020

k-saln@mail.ru

Kuzmina, Lidiya Viktorovna, film historian (“Kinovedchskie zapiski”, “Iskusstvo Kino”), Moscow, Russia.

ORCID ID: 0000-0001-7853-0296

likuzmina@gmail.com

Azerskaya, Irina Arkadyevna, postgraduate student, Academy of Media Industry, Moscow, Russia

ORCID ID: 0000-0003-2470-8508

azersia38@icloud.com

Krasnova, Garena Viktorovna, PhD, the State Central Film Museum, Moscow, Russia.

ORCID ID: 0000-0001-5747-4520

vkrasnov121@gmail.com

Dolgopyat, Elena Olegovna, writer, screenwriter, researcher at the State Central Film Museum, Moscow, Russia.

ORCID ID: 0000-0003-1616-466X

dolgopiat.l@yandex.ru

Shchin, Alena Vladimirovna, ORCID ID 0000-0003-1843-8038, MA, Moscow, Russia

shinalyona@inbox.ru

В оформлении обложки использованы материалы Государственного центрального музея кино

ГЦМК КП-20407-28. Ф.209. оп.1 №28. Трусова М.Д., Эйберг Б.М. Самодельный альбом М.Д. Трусовой о пребывании её мужа Б.М. Эйберга на съемках в Ленинабаде.

Телекинет (Telekinet)

2022. № 2(19)

Авт. л. 4,2

Верстка и дизайн макета:
Казючиц М. Ф.

Корректор:
Малеванная Н. Ф.