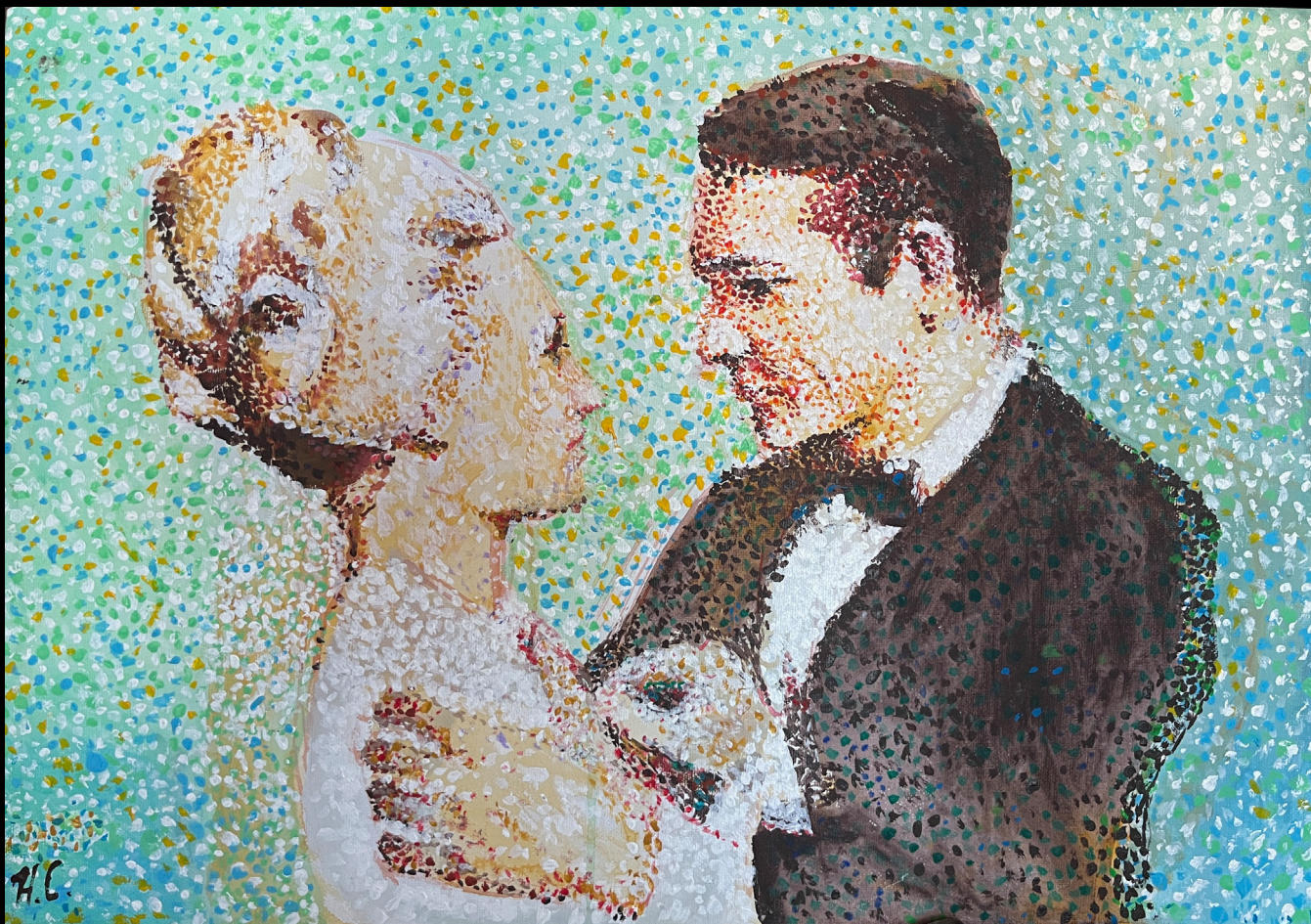


2025 # 4 (33)

# ТЕЛЕ КИNET

Научное рецензируемое сетевое издание о кино, телевидении и новых медиа

К 95-летию Натали Кей «Типпи» Хедрен



Болтянский vs Шуб.

О различных подходах к отбору и систематизации кинолетописных материалов на Центральной студии документальных фильмов в 1940-е годы

*Алексей ГОЛУБЕВ*

Принципы становления актерского тренинга в театре и кино:

исторический аспект

*Станислав ЖУКОВ*

Проблематика ядерной угрозы

в телевизионных передачах США периода холодной войны

*Максим КАЗЮЧИЦ*



Телекинет (Telekinet)  
2025. № 4(33)



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.

Научное 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, Академия медиаиндустрии  
Выпускающий —  
Казючиц Максим Федорович, кандидат философских наук, Академия медиаиндустрии  
Редактор перевода —  
Царева Марина Алексеевна, кандидат филологических наук, Московский театр «Новая опера» имени Е. В. Колобова  
Редактор —  
Нестерова Евдокия Антоновна, кандидат филологических наук, независимый исследователь  
Редактор —  
Кураш Артур Петрович, кандидат культурологии, Северо-Кавказский государственный институт искусств

#### Редакционный совет

Антанасиевич Ирина, доктор филологических наук, ординарный профессор кафедры славистики Белградского университета (Сербия)  
Бергамин Маддалена, доктор современных итальянских литератур, ELCI, Университет Сорбонна (Франция)  
Боймерс Биргит, professor emerita, Университет Аберистуит, Уэльс (Великобритания)  
Ветрова Татьяна Николаевна, доктор искусствоведения  
Гранин Юрий Дмитриевич, доктор философских наук  
Зверева Галина Ивановна, доктор исторических наук  
Звонкина Евгения, профессор киноведения, Университет Париж 8 (Франция)  
Казючиц Максим Федорович, кандидат философских наук  
Кураш Артур Петрович, кандидат культурологии  
Меньшикова Мария Константиновна, доктор филологических наук  
Нестерова Евдокия Антоновна, кандидат филологических наук  
Николаева Елена Валентиновна, кандидат культурологии  
Огнев Константин Кириллович, доктор искусствоведения  
Пархоменко Яна Александровна, кандидат искусствоведения  
Поздняков Константин Сергеевич, доктор филологических наук  
Саенкова-Мельницкая Людмила Петровна, доктор филологических наук (Белоруссия)  
Сальникова Екатерина Викторовна, доктор культурологии  
Смолянская Наталья Владимировна, кандидат философских наук  
Спутницкая Нина Юрьевна, кандидат искусствоведения  
Федоров Александр Викторович, доктор педагогических наук  
Царева Марина Алексеевна, кандидат филологических наук

#### Адрес редакции

141203, Россия, г. Пушкино, ул. Писаревская, д. 13., ком. 15  
тел. +7(495)9933939

сайт издания: <https://telecinet.com/telekinet>

почта: [telecineteditor@gmail.com](mailto:telecineteditor@gmail.com)

Основное содержание издания соответствует группам научных специальностей

051003 — Кино-, теле- и другие экранные искусства (искусствоведение)

051001 — Теория и история культуры, искусства (искусствоведение)

051001 — Теория и история культуры, искусства (культурология)

050909 — Медиакоммуникации и журналистика

050903 — Теория литературы



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  
no. 4(33), 2025

Academic peer-reviewed online journal on cinema, television and new media  
Quarterly

License number  
ЭЛ № ФС 77 — 72241

ISSN 2618-9313

#### **Publisher**

Nina Sputnitskaya, Candidate of Science  
Maksim Kazyuchits, Candidate of Science

#### **Editors**

Senior editor —  
Nina Yu. Sputnitskaya, Candidate of Science  
Deputy editor —  
Maksim F. Kazyuchits, Candidate of Science  
Translated from the Russian by —  
Marina A. Tsareva, Candidate of Science  
Editor —  
Evdokia A. Nesterova, Candidate of Science  
Editor —  
Arthur P. Kurash, Candidate of Science

#### **Editorial advisory board**

Irina Antanasijevic, Doctor of Science, Full Professor at the Department of Slavic Studies at the University of Belgrade (Serbia)  
Maddalena Bergamin, Doctor in Contemporary Italian Literature, Sorbonne University ELCI (France)  
Birgit Beumers, Professor emerita, University of Aberystwyth, Wales (UK)  
Tatyana N. Vetrova, Doctor of Science  
Yuri D. Granin, Doctor of Science  
Galina I. Zvereva, Doctor of Science  
Eugenie Zvonkine, Professor in Cinema Studies, University Paris 8 (France)  
Maksim F. Kazyuchits, Candidate of Science  
Arthur P. Kurash, Candidate of Science  
Evdokia A. Nesterova, Candidate of Science  
Elena V. Nikolaeva, Candidate of Science  
Maria K. Menshikova, Doctor of Science  
Konstantin K. Ognev, Doctor of Science  
Yana A. Parkhomenko, Candidate of Science  
Konstantin S. Pozdnyakov, Doctor of Science  
Ludmila P. Saenkova-Melnitskaya, Doctor of Science (Belarus)  
Ekaterina V. Salnikova, Doctor of Science  
Natalia V. Smolyanskaia, Candidate of Science  
Nina Yu. Sputnitskaya, Candidate of Science  
Aleksandr V. Fedorov, Doctor of Science  
Marina A. Tsareva, Candidate of Science

#### **Editorial**

13, Pisarevskaya ST, Russia, Pushkino, 141207  
тел. +7(495)9933939  
<https://telecinet.com/telecinet>  
E-MAIL: [telecineteditor@gmail.com](mailto:telecineteditor@gmail.com)

#### **LCC subjects**

Fine Arts: Visual arts  
Fine Arts: Arts in general: History of the arts  
Language and Literature: Philology. Linguistics

## СОДЕРЖАНИЕ

### FILM STUDIES & VISUAL STUDIES | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И ВИЗУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

- 6** **Лю Юаньюань.** Влияние советского кинематографа на образность китайского кино: тема народа в китайской кинематографии 1950-х гг.
- 12** **Марина Ивановна Казючиц, Светлана Александровна Борзова.** Музыкально-эстетическое развитие обучающихся с ОВЗ и песенный материал из современных российских мультфильмов
- 20** **Станислав Юрьевич Жуков.** Принципы становления актерского тренинга в театре и кино: исторический аспект
- 26** **Максим Федорович Казючиц.** Проблематика ядерной угрозы в телевизионных передачах США периода Холодной войны

### CHARTULARIUS | АРХИВ

- 32** **Алексей Борисович Голубев.** Болтянский vs Шуб. О различных подходах к отбору и систематизации кинолетописных материалов на Центральной студии документальных фильмов в 1940-е годы

## CONTENTS

### FILM STUDIES & VISUAL STUDIES |

- 6** **Liu, Yuanyuan.** The Influence of Soviet Cinema on the Imagery of Chinese Cinema: The Theme of the People in Chinese Cinematography of the 1950s
- 12** **Kazyuchits, M. I., Borzova, S. A.** Musical and Aesthetic Development of Students with Special Needs and Song Material from Modern Russian Cartoons
- 20** **Zhukov, S. Yu.** Principles of the Development of Actor Training in Theatre and Cinema: A Historical Aspect
- 26** **Kazyuchits, M. F.** The Nuclear Threat in US Television Broadcasts During the Cold War

### CHARTULARIUS |

- 32** **Golubev, A. B.** Boltyansky vs. Shub. On Different Approaches to Selecting and Systematizing Film Chronicle Materials at the Central Documentary Film Studio in the 1940s

Научная статья

УДК: 778.5

DOI: 10.24412/2618-9313-2025-433-6-11

## Влияние советского кинематографа на образность китайского кино: тема народа в китайской кинематографии 1950-х гг.

Лю Юаньюань

### Для цитирования

Лю Юаньюань. Влияние советского кинематографа на образность китайского кино: тема народа в китайской кинематографии 1950-х гг. // Телекинет. 2025. N 4(33). С. 6-11. DOI: 10.24412/2618-9313-2025-433-6-11

### Сведения об авторе

Лю Юаньюань, аспирант Всероссийского государственного университета кинематографии имени С. А. Герасимова (ВГИК), режиссер игрового кино, член НЕТРАС, Пекин, Китай.

<https://orcid.org/0009-0008-2969-8381>

[liuyuanyuanliu@yandex.ru](mailto:liuyuanyuanliu@yandex.ru)

### Аффилиация

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова, ВГИК, 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.

### Сведения об отсутствии конфликта интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

### Аннотация

Статья посвящена исследованию влияния советского кинематографа на формирование образности и тематических особенностей китайского кино 1930–1950-х гг., с особым акцентом на тему народа как ключевого элемента кинематографического повествования. В работе анализируется процесс проникновения марксистско-ленинских идей в китайское киноискусство через призму деятельности Лиги левых писателей и влияние советских кинематографических традиций. Исследование охватывает эволюцию китайского кино от ранних хроникальных работ до формирования нового типа героя — представителя трудового народа. Особое внимание уделяется роли советских фильмов в становлении китайской киноиндустрии, их коммерческому прокату и методическому значению для киноиндустрии Китая. В статье рассматриваются конкретные примеры влияния советского кино на формирование новых художественных приемов и тематического наполнения китайских фильмов. Анализируется трансформация образа народа в китайском кинематографе под воздействием советских эстетических и идеологических принципов. Исследование базируется на анализе кинохроники, игровых фильмов и кинокритики того периода, а также на изучении документальных источников о советско-китайском кинематографическом сотрудничестве.

### Ключевые слова

советское кино, китайское кино, кинематограф 1930-х гг., хроникальные фильмы, тема народа, образ народа, кинопропаганда, советско-китайские отношения

### Информация о статье

Статья поступила в редакцию 20.08.2025; одобрена после рецензирования 15.09.2025; принята к публикации 15.09.2025.



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.

Original article

## The Influence of Soviet Cinema on the Imagery of Chinese Cinema: The Theme of the People in Chinese Cinematography of the 1950s

Liu, Yuanyuan

### For Citation

Liu, Yuanyuan. The Influence of Soviet Cinema on the Imagery of Chinese Cinema: The Theme of the People in Chinese Cinema-

tography of the 1950s. *Telekinet*, no. 4(33), 2025, pp. 6-11. DOI: 10.24412/2618-9313-2025-433-6-11

## About the Contributor

Liu Yuanyuan, PhD student, Gerasimov University of Cinematography (VGIK), feature film director, member of NETPAC, Beijing, China.

<https://orcid.org/0009-0008-2969-8381>

[liuyuanyuanliu@yandex.ru](mailto:liuyuanyuanliu@yandex.ru)

## Affiliation

Gerasimov University of Cinematography (VGIK), 3, Wilhelm Peak St., Moscow, 129226, Russia.

## Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

## Abstract

The article studies the influence of Soviet cinema on shaping the imagery and thematic features of Chinese cinema of the 1930s-1950s, with emphasis on the theme of the people as a key element of cinematic narrative. The paper analyzes the process of penetration of Marxist-Leninist ideas into Chinese cinema through the prism of the activities of the Left Writers' League and the influence of Soviet cinematic traditions. The study covers the evolution of Chinese cinema from early newsreels to the formation of a new type of hero — a representative of the working people. Focus is made on the role of Soviet films in the development of the Chinese film industry, their commercial distribution and methodological significance for local filmmakers. This article examines specific examples of the influence of Soviet cinema on the development of new artistic techniques and thematic content in Chinese films. It also analyzes the transformation of the image of the people in Chinese cinema under the influence of Soviet aesthetic and ideological principles. The study is based on an analysis of newsreels, feature films, and film criticism of the period, as well as on a study of documentary sources on Soviet-Chinese cinematic cooperation.

## Keywords

Soviet cinema, Chinese cinema, cinema of the 1930s, the theme of the people, newsreels, the image of the people, film propaganda, Sino-Soviet relations

## Article information

The article was submitted 20.08.2025; approved after reviewing 15.09.2025; accepted for publication 15.09.2025.

Появление новых тем в китайском киноискусстве неразрывно связано с общественными переменами и социокультурными изменениями. Ю. Лотман говорил, что фильм — уникальный документ эпохи, а киногерой вбирает в себя исторический, политический и социокультурный контекст страны [Лотман].

С 1930-х гг. в тематику китайских фильмов входит тема народа — и как коллективного творца истории, и как отдельных героев — молодых мужчин и женщин, транслировавших новые ценности. Эти новые темы отражают изменения в китайском обществе и демонстрируют внимание китайских кинематографистов к темам времени и их отклик на них.

Начинается это с революционно-марксистских идей, проникающих в среду творческой интеллигенции. Лу Синь, писатель и общественный деятель, одним из первых, кто распространил важные рассуждения Ленина о кино, о его социальной значимости<sup>1</sup>. В переводных сборниках статей советских правительственных документов о политике партии РКП(б) в области художественной литературы писатель утверждал: «Создание Лиги левых писателей в Шанхае — факт большой важности. Произошло это вследствие того, что в Китае уже появились теоретические работы Ленина, Плеханова и Луначарского, благодаря которым все мы учимся и совершенствуемся, набираемся решимости и сил»<sup>2</sup>.

Знакомство китайских читателей с марксистско-ленинской теорией искусства и с советской пролетарской литературой осуществлялось в изданиях Лиги левых писателей — «Ишу» («Искусство»), «Шалунь» («Сирена»), «Вэньи яньцзю» («Изучение литературы и искусства»), «Цяньшао» («Аванпост»), «Вэньи синьвэнь» («Новости литературы и искусства») [Шнейдер, с. 487–506], в которых формулировались первостепенные задачи, стоящие перед прогрессивными китайскими художниками: «Искусство в обществе в период коренной ломки либо является фактором, помогающим сохранять старое, и превращается в орудие господства твердолобых, либо же оно неустрашимо движется к прогрессу и становится оружием освободительной борьбы»<sup>3</sup>.

Провозглашая, что литература должна служить пролетариату для борьбы против класса феодалов и буржуазии, левые авторы, громя «...все реакционное и консервативное, поддерживая и развивая все подавляемое, прогрессивное» [История, с. 296–297], протестуют против японской агрессии в Китае, обращаясь ко всем революционным писателям мира: «В Китае бушует война. Целые города превращены в прах, жизнь десятков тысяч женщин и детей, десятков тысяч солдат принесена в жертву империализму. На Дальнем Востоке огонь войны бушует и грозит захватить весь мир...»<sup>4,5</sup>.

Марксистская эстетическая мысль, пропаганду которой вела Лига, направляла творчество китайских литераторов, многие из которых, работая в газетно-журнальных периодических изданиях, освещают выходящие в прокат кинофильмы. Исходя из этого факта, смело можно сказать, что «Левое кино» начинается с кинокритики, которая возникает вначале как реклама

<sup>1</sup> (苏) 卢那卡尔斯基著, 鲁迅译, 文艺与批评 [A], 鲁迅·鲁迅译文集 (第 4 卷) [C], 福州: 福建教育出版社, 2008. С. 372; (苏) 卢那卡尔斯基著, 鲁迅译, 艺术论 [A], 鲁迅·鲁迅译文集 (第 4 卷) [C], 福州: 福建教育出版社, 2008. С. 206.

<sup>2</sup> Лу Синь, Полное собрание сочинений («Лу Сянь шаньцзи»). Пекин, 1957. Т. 4. С. 237 // (苏) 卢那卡尔斯基著, 鲁迅译, 文艺与批评 [A], 鲁迅·鲁迅译文集 (第 4 卷) [C], 福州: 福建教育出版社, 2008. С. 372.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Тан Тао. Сборник «Птенцы ласточки» (Яньцзюци). Пекин, 1964. С. 151.

<sup>4</sup> Литературная газета, 1932, № 13 от 17 марта.

<sup>5</sup> Важно отметить, что ответ на это обращение советские литераторы В. Инбер, Н. Огнев, И. Сельвинский, Л. Сейфуллина, В. Лидин, Л. Леонов, К. Зелинский, Н. Асеев, В. Катаев, Л. Никитин выступили с поддержкой, призывая зарубежных деятелей культуры протестовать против японской агрессии в Китае

и обзоры кинофильмов для повышения продаж в популярных китайских газетах и журналах<sup>1</sup>, а впоследствии, в 1930-х гг., преобразуется в мощный авторитетный источник информации о проблемах кинематографа и его социальной роли, который не могли игнорировать ни кинокомпании, ни творческие работники.

Эту задачу конкретизируют драматурги, подчеркивая, что помимо написания сценариев для различных кинокомпаний необходимо финансировать собственные фильмы, в которых рабочие и крестьяне должны стать и зрителями, и коллективными исполнителями. Для этого разрабатывается концепция «малого кино», в котором учитывается сокращение расходов за счет использования 16-мм пленки взамен 35-мм: «Такое кинопроизводство соответствует нашим текущим материальным ресурсам и заслуживает одобрения наших действий из-за дешевизны (камера стоит всего около двухсот юаней, пленка примерно в три раза дешевле обычной), длительности (такая пленка меньше в два с половиной раза по сравнению с обычной), веса (оборудование меньше, и его легче переносить), технических особенностей кинопоказа (расстояние между экраном и проектором короче — фильмы можно показывать в большинстве закрытых помещений). Это «маленькое кино» может быстро нанести удар по современной киноиндустрии, а также его можно легко продвигать на фабриках и в деревнях...» [Pang, p. 33–38]. Призыву идти в народ были посвящены и некоторые кинопроекты, например, Общество кинематографистов Наньго объявило о съемке независимого фильма с требованием к интеллектуалам покинуть свои башни из слоновой кости и идти в массы<sup>2</sup>. Эти планы и проект не были завершены из-за нехватки средств — КПК только укрепляла свои позиции и не имела ресурсов и материальной базы для их осуществления<sup>3</sup>.

Не имея собственной материальной базы и средств, Коммунистическая партия вырабатывает другую стратегию — левые кинематографисты присоединяются к частным кинокомпаниям и используют их капитал для создания фильмов. В 1930-е гг. «левое кино» начинает завоевывать зрительскую аудиторию — именно потому, что прокат был коммерческим и эти фильмы собирали кассу, мы можем сегодня говорить об их популярности.

Левые идеи входят в мир кино и начинают проявлять себя в фильмах, совершенно непохожих на те, что снимались ранее и составляли значительную часть общего объема производства, — китайские мюзиклы и салонные комедии, которые называли «мягким кино»: «Фильм снимается на мягкой пленке, поэтому он и должен быть мягким... сладким мороженым для глаз, мягкой софой для души» [Торопцев 1985, с. 177–183]. В противовес им «Левое кино» представляло современные социальные проблемы и призывало к национальному единству, к защите страны. При выстраивании стратегии использовался советский опыт: «сценарное дело, критика, новые кадры, пропаганда советского киноискусства» [Ся Янь, с. 77]. Справедливо отметить, что не только левые идеи питали рождение нового китайского кино, но партийное взаимодействие (Гоминьдана и Коммунистической партии Китая) с советским государством способствовало тому, чтобы советское кино служило ориентиром и воспитателем в борьбе китайского народа.

Правительство Гоминьдана хотело использовать фильмы в качестве агитационно-просветительского инструмента (для стимулирования боевого духа воинов сопротивления), как это было в советской России. Сунь Ятсен — первый президент Китайской Республики и основатель партии Гоминьдан — говорил, что с помощью кино может быть усилена идеологическая работа партии. Особое внимание уделялось созданию кинохроники, которая должна распространять и пропагандировать партийные идеи и события [Clarke, Seksenbayeva, p. 263–273]. Это решение укрепилось после показа советских документальных фильмов в Китае и, в частности, фильма «Похороны Ленина» (1924). Партийное руководство берет на вооружение то, что фильм более эффективен в пропаганде и образовании для неграмотного населения, чем все другие средства пропаганды [Jinchen Liu, p. 608].

В ряде публикаций того времени обсуждалась важность национализации китайского кинематографа для воздействия на зрителя новыми технологиями, новыми темами и новой экранной реальностью, отличной от американского кино. Предлагалось, основываясь на оценке советских фильмов, использовать их для становления Китайской Народной Республики. На основе этих обсуждений в правительство поступали предложения превратить частную систему кино в государственную, взяв за основу советскую модель<sup>4</sup>.

По мере того, как развивались (то прекращаясь, то возобновляясь) политические отношения Гоминьдана с Советским Союзом, советская кинематография то признавалась новаторской, то агрессивной. В моменты взаимодействия разрешался допуск советских специалистов в Китай для съемок<sup>5</sup>, перевод и издание книг по режиссуре, актерскому мастерству и другим темам кинопроизводства (например, Цзюньли Чжэн, руководивший отделом новостных фильмов Китайской киностудии, крупнейшей киноорганизации Гоминьдана, перевел главы из книги К. С. Станиславского «Работа актера над собой» и опубликовал их под названием «Заметки актера»<sup>6</sup>), а также показ советских фильмов.

Показательным является то, что советские фильмы, демонстрировавшиеся в Китае, имели коммерческий прокат. Они не шли широким экраном как американское кино, но находили своего зрителя. Ряд исследований<sup>7</sup> на основании анализа кинорецензий, рекламы приводят следующие данные о наименовании фильмов: документальный фильм «Похороны Ленина» демонстрировался в Шанхае и Тяньцзине в 1924 г.; «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна в Шанхае, в Яньани демонстрировалось «Чапаев» в 1934 г. и «Ленин в Октябре» в 1937 г. Эти фильмы сопровождались синхронным переводом, который осуществлялся, как правило, те, кто учился в Советском Союзе<sup>8</sup>. Лю Су<sup>9</sup> подробно анализируя дневниковые записи Лу

1 Дяньшэнь жибао («Дневный жибао») «Чэнь бао» («Утренняя газета»), «Минь бао» («Жэньминь жибао»), «Чаунхуа жибао» («Чайна жибао»); помимо «Дяньшэнь жибао» («Киностраница») из «Шэнь бао» («Шанхай жибао») и «Мэйри даяньшэнь» («Фильмы повседневности») из «Морнинг жибао», другими важными газетными страницами и колонками по кинокритике в 1930-х гг. были «Дяньшэнь жибао» («Киностраница») в «Ши бао» («Таймс»), «Хэй яньцзинь» («Черные глаза») в «Синь бао» («Новая evening жибао»), «Синь Шанхай» («Новый Шанхай») в «Шиши синь бао» («Новые новости жибао»), «Инь тань» («Кинобеседы») в «Минь бао» («Жэньминь жибао») и «YiHaf (Море искусства) в Xinwen baD (Ежедневные новости).

2 Тянь Хань. Воспоминания о событиях в кино. — Пекин: China Film Publishing House, 1981. 100 с. // 田汉影事追怀录的创作者. — 中国电影出版社, 1981. // 统一书号: 8061-1558

3 Berry, Chris. Chinese left cinema in the 1930. Poisonous weeds or national treasures // Jump Cut. 1989, March. N34. С. 87-94.

4 Юй Дафу. Как спасти китайское кино // Иньсин («Серебряная звезда»), № 13 (1927). Rpt., ZWD. С. 715-716.

5 «Шанхайский документ» 1928 г. и др.

6 Fei H. The Discourse vicissitude and function evolution of Chinese documentary. Social Sciences Academic Press (China). // 韩飞 中国纪录片的话语变迁与功能演进 社会科学文献出版社·城市和绿色发展分社, 2021. С. 48. ISBN: 7520182800, 9787520182805

7 Cheng, Jihua 程季华. “蘇聯電影早期在中國放映史實及其他” (Sulian dianying zaoqi zai zhongguo fangying shishi ji qita, Facts and other topics about the early screenings of Soviet films in China) // 中國電影 (Zhongguo Dianying). 1957. N. 1. С. 77-80.

8 Shi, Zhe 師哲. “在歷史巨人身邊 — 師哲回憶錄” (Zai lishi juren shenbian — Shi Zhe huiyilu, Near the Great Man in History: Memoir of Shi Zhe). Beijing: Jiuzhou Publishing House, 2015.

9 Лю Су. Лу Синь и ранние советские фильмы, показанные в Шанхае // Журнал педагогического университета Синьян (издание по философии и социальным наукам). 2022. Январь. Т. 42. № 1. С. 130-135. // 信阳师范学院学报 (哲学社会科学版) 第42卷 第1期 2022年1月

Синя (классика китайской литературы) и журнально-газетные рецензии, констатирует, что за период 1932–1937 гг. в Шанхае было показано 26 фильмов, среди которых «Путевка в жизнь» (1931), реж. Н. Экк, «Две встречи» (1932), реж. Я. Уринов, «Златые горы» (1931), реж. С. Юткевич, «Буря над Азией / Потомок Чингисхана» (1928), реж. В. Пудовкин, «Встречный» (1932), реж. Ф. Эрмлер, С. Юткевич, «Марионетка» (1934), реж. Я. Протазанов, П. Подобед, «Золотое озеро» (1935), реж. В. Шнейдеров, «Дубровский» (1936), реж. А. Ивановский, «Чапаев» (1934), реж. Братья Васильевы, «Абиссиния» (1935), реж. В. Ешурин, Б. Зейтлин и др.<sup>1</sup> Привлекая массовую публику, прокатчики придумывали стратегии продвижения — так, например, объявляли конкурс рецензий, а победившим выплачивали денежное вознаграждение.

В 1946 г. СССР основал в Харбине представительство «Совэкспортфильма», и советское кино было больше представлено китайским зрителям. Как утверждает автор исследования о дублировании советских фильмов Нань Ху [Nan Hu, pp. 25–31], к 1948 г. было показано «больше сотни» советских фильмов. Примерно в том же году «Совэкспортфильм» начал выпускать дублированные фильмы, первым из которых стал фильм «Зоя» (1944) Л. Арнштама. Эти фильмы озвучивались китайскими студентами в Москве<sup>2</sup>. Коллекция кинокартин была большой и включала в себя и фильмы о недавней войне — «Секретарь райкома», «Радуга», комедии — «Веселые ребята», «Светлый путь», исторические драмы и киноповести: «Семеро смелых», «Иван Грозный», «Ленин в 1918 году» и многие другие [РГАЛИ 2456/4/204].

Ся Янь — псевдоним Хуан Цзыбу — классик китайской драматургии, рассуждая о значении советских фильмов, говорил: «Мы были избалованы сентиментализмом и эротикой евро-американского кино. Напротив, впервые посмотрев советское кино, все почувствовали совершенно иную атмосферу — атмосферу революционной деятельности, атмосферу коллективизма. Новое заменило старое, здоровые и непосредственные эмоции заменили наше угнетенное и унылое настроение. Смотрите — строительство против разрушения, жизненная сила против упадка, здоровье против болезни, восторг против скорби, решимость против смирения, счастье против горя. Насколько резки контрасты!» [Huang, с. 655].

Журнально-газетные обзоры отмечали, что «советская киноиндустрия впитала достоинства и успехи всех кинофабрик мира»<sup>3</sup>, а советские фильмы «революционны по содержанию и по технологиям»<sup>4</sup>. Советские фильмы не только служили материалом для рецензий, обосновывая революционный призыв левых интеллектуалов, но и становились методическим руководством по созданию фильмов просветительского и агитационного содержания: «Профессиональному мастерству учились по чужим фильмам, сидя в кинотеатре с блокнотом, секундомером, фонариком. Отмечали, какой план — общий, средний, крупный, затем анализировали, почему именно такой, как способен воздействовать на зрителя. Засекали продолжительность кадра, считали общий метраж...», — вспоминал Ся Янь [Ся Янь, с. 79].

Под воздействием изменившихся исторических событий, марксистских идей, советских фильмов возникают новые темы и новые герои в китайском кино. Прежде всего — это тема народа как ответ на революционные настроения в кругах творческой интеллигенции. Исследователи раннего советского кино (О. Аронсон [Аронсон], И. Вайсфельд [Вайсфельд], И. Гращенкова [Гращенкова], Н. Изволов [Изволов], Н. Зоркая [Зоркая], Д. Караваяев [Караваяев], Е. Марголит [Марголит], Ю. Цивьян [Цивьян], М. Ямпольский [Ямпольский] и др.) рассматривают народ как движущую силу истории, как единого ключевого персонажа исторических событий: «Личность, едва успев осознать себя, растворялась в массе, масса растворялась в порыве. Освободившись от унаследованных страхов и воображаемых препятствий, масса не хотела и не могла видеть препятствий действительных. В этом была ее слабость и ее сила. Она неслась вперед, как морской вал, гонимый бурей»<sup>5</sup>.

Тема народа, народной массы возникает в хроникальных фильмах китайской кинематографии, которые, помимо фиксации событий, должны были формировать классовое сознание и революционные настроения. Такие хроники, первоначально связанные с революционной деятельностью Сунь Ятсена — китайского революционера, сыгравшего важную роль в свержении маньчжурской династии и ставшего президентом Китайской Республики, — снимает сопровождавший его оператор<sup>6</sup>, фиксируя связанные с ним события: «Вступление Сунь Ятсена в должность президента» (1921), «Первый съезд партии Гоминьдан» (1924), «Сунь Ятсен на церемонии открытия школы кадров армии провинции Юньнань», «Сунь Ятсен идет на север», «Обход маршала Сунь по Бэйцзяну провинции Гуандун» и др.<sup>7</sup> Образ Сунь Ятсена становится символом борьбы за национальное единство и независимость страны, находя отражение в хроникальных фильмах различных кинокомпаний — «Великая стена» / «Основоположение мавзолея Сунь Ятсена» (1926), «Да Чжун Хуа Бай Хэ» / «Завершение Северного похода» (1927), «Миньсин» / «История Северного похода» (1927), «Шанхайская кинокомпания» / «Освобождение города Шанхай» (1927) и др. [Хань Сяосин, Фэн Сунь, с. 170–175].

В этих хрониках впервые, без художественных преувеличений, возникает образ китайского народа — крестьян (пашущих землю деревянной сохой, черпающих воду для рисовых полей ковшами и банками, вручную молотящих рис), городских рабочих (кули, разгружающих иностранные суда, рикши на городских улицах, проходящих по улицам мужчин с прическами-косами в знак покорности маньчжурским завоевателям), женщин и детей в джонках на реке. Перед зрителями — восставшие крестьяне, юная девушка, крупный план ее решительного лица... Пленных патриотов ведут на казнь. Общие и средние кадры показывают волнение китайской молодежи... Революционные войска... Среди них и, возвышаясь над ними, — Сунь Ятсен на митингах, в военных частях, с соратниками, на траурном прощании с В.И. Лениным на Красной площади<sup>8</sup>.

В более поздних хроникальных фильмах китайский народ предстает как масса, как непрерывная река, без конца и без края — огромная социальная сила, объединенная общей целью [Агде, с. 110]. Демонстрация, как особая форма классовой борьбы, показывается и в советских, и в китайских фильмах — народные массы всегда динамичны, всегда в движении

<sup>1</sup> Из-за того, что фильмы зачастую имели название не соответствующее оригинальному, нет описания сюжетов — не представляется возможным привести точное название всех фильмов; таблица с перечнем всех 28 фильмов (на китайском языке) представлена в приложении.

<sup>2</sup> Meng, Guangjun 孟广钧. 2003. DWM-ORG-01-00446. “孟广钧采访 01” (Meng Guangjun caifang 01, Interview of Meng Guangjun 01). Cui Yongyuan Center for Oral History at Communication University of China.

<sup>3</sup> 罗树森. 俄国最近电影事业之调查 [N]. 明星特刊, 1927-07-15(1)

<sup>4</sup> 田汉. 卷头语 [J]. 南国月刊, 1930. №. С. 1-4.

<sup>5</sup> Троцкий Л.Д. Красный флот // Сочинения. Т. 2. Ч. 2. Наша первая революция. Москва-Ленинград, 1927 // Электронный ресурс: <https://www.marxists.org/russkij/trotsky/works/trotl209.html>, дата обращения: 09.10.2025

<sup>6</sup> Сотрудник кинокомпании Мпшин (кит. 明星影片公司)

<sup>7</sup> Впоследствии, после смерти революционера, на основе хроник был смонтирован документальный фильм — «Война военно-морских, сухопутных и военно-воздушных сил Народной революционной армии» (1927), а в 1941 г. звуковая версия фильма — «Подвиг долгих лет».

<sup>8</sup> «Наш друг Сунь Ят-Сен» (1966). Студия “ЦСДФ” (РПСДФ), электронный ресурс: <https://www.net-film.ru/film-6300/> (дата обращения 13.10.2025).

(колонны людей, бегущие бойцы, штурмующие группы). Такое построение хроникальных фильмов отвечает событийности происходящего — расстрел антиимпериалистической демонстрации китайских рабочих и студентов лег в основу фильмов «30 мая в Шанхае» (1925), «Митинг жителей Шанхая» (1925), а военные события борьбы с японскими завоевателями — в фильмах КПК 1940-х гг. — «Яньань и Восьмая народно-освободительная армия», «Демократический Северо-Китай», «Последние бои за освобождение Северо-Китае», «Три года Народно-освободительной войны в Северо-Восточном Китае» и др. [Хань Сяосин, Фэн Сунь, с. 170–175]. Все эти фильмы представляют собой документальное воспроизведение на экране героической борьбы. Ежедневный и ежечасный массовый героизм бойцов, командиров и политработников Народной армии, сотни и тысячи примеров высокой сознательности, беспредельной преданности рядовых воинов общенародному делу. Создатели фильмов свободны в создании образных решений: мест действия, способов движения камеры, общих и крупных планов. Операторы противопоставляют движению паузу, множеству — единицу, покою — движение, выстраивая ритм и постулируя идею борьбы за свободу и социальную справедливость. Например, в фильме «Восемьсот героев» (1938) / 《八百壯士》 показаны героические образы бойцов, защищавших Родину. Появление таких воинов-героев служило усилению боевого духа и укреплению патриотизма.

В игровом кино появляются представители народа — крестьяне, рабочие, служащие, городские жители. Именно они становятся новыми героями — мудрыми, решительными, мужественными, наделенными силой убеждения в победу революционного пути и социальную справедливость.

В фильме «Яростный поток» (狂流, 1933, Mingxing Film Company) сценарист Ся Янь и режиссер Чэн Бугао создают апокалиптическое полотно ужасного наводнения, разрушающего населенные пункты, лишаящего жизни и оставляющего без крова и пищи миллионы людей. Герой истории — школьный учитель — организует жителей небольшого городка для строительства защитных укреплений против наступающей стихии, которая воспринимается всеми «...не как торжество стихии, кара богов, а как банкротство господствующих классов...» [Торопцев 1979, с. 21]. В фильме мы видим, что потерявшие веру в лицемерные обещания люди сорганизуются в единую силу для спасения жизни и своего города.

Центральная тема фильма «Весенние шелкопряды» / 春蠶 (реж. Ченг Бугао, Mingxing Film Company, 1933) — борьба за существование семьи фермеров, выращивающих коконы для производства шелка. Их труд не может обеспечить сносного существования — они зависят от погодных условий, от местных суеверий, вражды / соперничества между властными структурами, жесткой конкуренции. Противоположность жизни в условиях нищеты и эксплуатации — к этому призывает фильм — солидарность фермеров против классового неравенства и бедственного положения сельских жителей.

В фильме компании Линхуа / Lianhua Film «Песня рыбаков» (《漁光曲》, реж. Цай Чушэна, 1934) созвучная тема — противостояние семьи китайских рыбаков, которые вынуждены петь на улицах, чтобы выжить, после модернизации рыболовной компании и новой формы организации производства. Фильм раскрывает глубинные социальные причины классового расслоения, формируя революционный порыв против угнетения, за справедливость<sup>1</sup>. Картина установила рекорд — ее не снимали с проката 84 дня, а на Московском международном кинофестивале 1935 г. она стал первым китайским фильмом, получившим международное признание.

Война с японскими агрессорами показывает ужасы войны на экране: распадаются семьи, разрушаются жилища, гибнут люди. Счастливая жизнь молодой семьи Суфэнь и Чжан Чжунлянь в фильме «Весенняя река течет на восток» / «一江春水向東流» (1947), режиссеры Цай Чушэн, Чжэн Цзюньли, Kunlun Film Company, рушится в одночасье. Мужчины уходят в оборонительные отряды защищать страну, а женщины остаются с детьми и как могут выживают в мире ужаса и разрушения. И рядом с трагедиями кто-то продолжает жить в сытости, преумножая свои капиталы на страдании и горе окружающих.

Таким образом, с 1930-х гг. в тематику китайских фильмов входит тема народа и как коллективного творца истории, и как отдельных героев: молодых мужчин и женщин, транслирующих новые ценности. Революционные левые марксистско-ленинские идеи проявляют себя в документально-хроникальных и игровых фильмах как агитационно-просветительский инструмент. В хронике, первоначально связанной с революционной деятельностью Сунь Ятсена (первого президента Китайской Республики), а затем — с Коммунистической партией Китая, тема народа представлена как движущая сила истории, где народ — единый ключевой персонаж судьбоносных для страны событий («Яньань и Восьмая народно-освободительная армия», «Демократический Северо-Китай», «Последние бои за освобождение Северо-Китае», «Три года Народно-освободительной войны в Северо-Восточном Китае» и др.).

В игровом кино героями становятся крестьяне, рабочие, служащие, городские жители, образы которых трансформируются от людей, ищущих и отстаивающих социальную справедливость («Яростный поток», «Весенние шелкопряды», «Песня рыбаков», «Весенняя река течет на восток» и др.), до героев, приносящих себя в жертву ради Великой Победы («Все на защиту Лугоуцяо!», «Кровавый Баошань», «Потерянный батальон», «Марш победы» и др.).

## Список источников

РГАЛИ 2456/4/204 — РГАЛИ Ф. 2456. Оп. 4. Ед. хр. 204. Л. 3–7, 19–22.

Агде — Агде Г. В столкновении кадров: утопии и топосы // Киноведческие записки. 2014. № 106/107. С. 108–119.

Аронсон — Аронсон О. В. Кино и философия: от текста к образу. М.: ИФ РАН, 2018. 108 с.

Вайсфельд — Вайсфельд И. В. Эпические жанры в кино. М.: Госкиноиздат, 1949. 132 с.

Гращенкова — Гращенкова И. Н. Киноантропология XX/20: из цикла «Кино моей Родины». М.: Человек, 2014. 895 с.

Изволов — Изволов Н. А. Феномен кино: история и теория. М.: Материк, 2005. 159 с.

Караваев — Караваев Д. Л. Новостные киножурналы: 1918–1953. М.: Альма-Матер, 2025. 299 с.

Лотман — Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб: Искусство-СПБ, 1998. 704 с.

Марголит — Марголит Е. Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития: краткий очерк истории художественного кино: учебное пособие. М.: ВЗНУИ, 1988. 98 с.

Торопцев 1979 — Торопцев С. А. Очерк истории китайского кино. М.: Наука, 1979. 231 с.

<sup>1</sup> Создано 90 лет назад «Лугуоуцяо» — почему оно до сих пор так популярно? // <https://www.ccp-history.org.cn/shds/bycg/content/b2c80517-f337-4552-bc53-412a0949517f.html> (дата обращения 23.10.2025)

- Торопцев 1985 — Торопцев С. Д. Ся Янь и китайское киноискусство // Проблемы Дальнего Востока, 1985. № 3 (55). С. 177–183.
- Хань Сяосин, Фэн Сунь — Хань Сяосин, Фэн Сунь. Появление и начальное развитие китайской документалистики (1905–1931) // Российско-китайские исследования. Байкальский государственный университет. 2020. № 2. Т. 4. С. 170–175.
- Цивьян — Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино: кинематограф в России. 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991. 492 с.
- Шнейдер — Шнейдер М. Е. Лига левых писателей // Литературное наследство. 1969 Т. 81. С. 487–506.
- Ямпольский — Ямпольский М. Б. Видимый мир: очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИК, 1993. 216 с.
- Clarke, Seksenbayeva — Clarke, J., Seksenbayeva, G. Visualizing History: The “Soviet Kazakhstan” Newsreel Series // Historical Journal of Film, Radio and Television. 2017. N38(2). С. 263–273. DOI: 10.1080/01439685.2017.1300406
- Jinchen Liu — Jinchen Liu. Influence of Soviet Union on Early Documentaries in China // Media Education (Mediaobrazovanie). 2022. № 18(4). С. 607–616. DOI: 10.13187/me.2022.4.607 P. 608.
- Nan Hu — Nan Hu, “Familiar Strangers: Images and Voices of Soviet Allies in Dubbed Films in 1950s China” // China Perspectives. 2020. N. 1. С. 25–31. url: <http://journals.openedition.org/chinaperspectives/9907>
- Pang — Pang L. Building a New China in Cinema: The Chinese Left-Wing Cinema Movement, 1932–1937. Lanham: Rowman & Littlefield, 2002. 304 p. ISBN: 978–0–7425–0946–7/. P. 33–38
- На китайском языке
- История — «История китайской литературы новейшего времени» («Чжунго сяньдай вэньсюэ ши»). Шанхай, 1959. Кн. 1.
- Ся Янь — Ся Янь Яньцзю цзыляо (Материалы к исследованию). Пекин, 1983. Т. 1.
- Huang — Huang, Zibu. “Shenglu ping yi” (On The Road to Life I). Sanshi niandai Zhongguo dianying pinglun wenxuan. Ed. Chen Bo. Beijing: Zhongguo dianying chubanshe, 1993. С. 654–656.

## Sources

Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), Moscow. Fund 2456, Inventory 4, File 204, Sheets 3–7, 19–22.

## References

- Agde, G. «V stolknovenii kadrov: utopii i toposy» [In the collision of frames: utopias and toposes]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film Studies Notes], no. 106/107, 2014, p. 108–119 (in Russian)
- Aronson, O. V. *Kino i filosofiya: ot teksta k obrazu* [Cinema and philosophy: from text to image]. Moscow, IF RAN Publ., 2018, 108 p. (in Russian)
- Vaisfel'd, I. V. *Epicheskie zhanry v kino* [Epic genres in cinema]. Moscow, Goskinoizdat Publ., 1949, 132 p. (in Russian)
- Grashchenkova, I. N. *Kinoantropologiya XX/20: iz tsikla «Kino moei Rodiny»* [Film anthropology XX/20: from the cycle «Cinema of my Homeland»]. Moscow, Chelovek Publ., 2014, 895 p. (in Russian)
- Izvolov, N. A. *Fenomen kino: istoriya i teoriya* [The phenomenon of cinema: history and theory]. Moscow, Materik Publ., 2005, 159 p. (in Russian)
- Karavaev, D. L. *Novostnye kinozhurnaly: 1918–1953* [Newsreels: 1918–1953]. Moscow, Al'ma-Mater Publ., 2025, 299 p. (in Russian)
- Lotman, Yu. M. *Ob iskusstve* [On art]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb Publ., 1998, 704 p. (in Russian)
- Margolit, E. Ya. *Sovetskoe kinoiskusstvo. Osnovnye etapy stanovleniya i razvitiya: kratkii ocherk istorii khudozhestvennogo kino* [Soviet film art. Main stages of formation and development: a brief history of feature film]. Moscow, VZNUi Publ., 1988, 98 p. (in Russian)
- Toroptsev, S. A. *Ocherk istorii kitayskogo kino* [Essay on the history of Chinese cinema]. Moscow, Nauka Publ., 1979, 231 p. (in Russian)
- Toroptsev, S. D. «Sya Yan i kitayskoe kinoiskusstvo» [Sya Yan and Chinese film art]. *Problemy Dal'nego Vostoka* [Problems of the Far East], no. 3 (55), 1985, p. 177–183 (in Russian)
- Han Xiaoxing, Feng Sun «Poyavlenie i nachal'noe razvitie kitayskoy dokumentalistiki (1905–1931)» [The emergence and initial development of Chinese documentary (1905–1931)]. *Rossiysko-kitayskie issledovaniya* [Russian-Chinese Studies], Baikal State University, no. 2, 2020, p. 170–175 (in Russian)
- Tsiv'yan, Yu. G. *Istoricheskaya retseptsiya kino: kinematograf v Rossii. 1896–1930* [Historical reception of cinema: cinematography in Russia. 1896–1930]. Riga, Zinatne Publ., 1991, 492 p. (in Russian)
- Shneider, M. E. «Liga levyskh pisatelei» [The League of Left-Wing Writers]. *Literaturnoe nasledstvo* [Literary Heritage], vol. 81, 1969, p. 487–506 (in Russian)
- Yampol'skiy, M. B. *Vidimyy mir: ocherki ranney kinofenomenologii* [The visible world: essays on early film phenomenology]. Moscow, NIIK Publ., 1993, 216 p. (in Russian)
- Clarke, J., Seksenbayeva, G. «Visualizing History: The «Soviet Kazakhstan» Newsreel Series». *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 38, no. 2, 2017, p. 263–273. DOI: 10.1080/01439685.2017.1300406.
- Jinchen Liu «Influence of Soviet Union on Early Documentaries in China». *Media Education (Mediaobrazovanie)*, no. 18(4), 2022, p. 607–616. DOI: 10.13187/me.2022.4.607.
- Nan Hu «Familiar Strangers: Images and Voices of Soviet Allies in Dubbed Films in 1950s China». *China Perspectives*, no. 1, 2020, p. 25–31. URL: <http://journals.openedition.org/chinaperspectives/9907>.
- Pang, L. *Building a New China in Cinema: The Chinese Left-Wing Cinema Movement, 1932–1937*. Lanham, Rowman & Littlefield, 2002, 304 p. ISBN: 978–0–7425–0946–7.
- Zhongguo xian dai wenxue shi [History of modern Chinese literature]. Shanghai, 1959, book 1. (in Chinese).
- Xia Yan Yanju ziliao [Materials to research]. Beijing, 1983, vol. 1. (in Chinese)
- Huang Zibu «Shenglu ping yi» [On the road to life]. *Sanshi niandai Zhongguo dianying pinglun wenxuan* (Thirty Years of Chinese Film Criticism Anthology), ed. by Chen Bo, Beijing, Zhongguo dianying chubanshe, 1993, p. 654–656. (in Chinese)

Научная статья

УДК: 778.5

DOI: 10.24412/2618-9313-2025-433-12-19

## Музыкально-эстетическое развитие обучающихся с ОВЗ и песенный материал из современных российских мультфильмов

МАРИНА ИВАНОВНА КАЗЮЧИЦ<sup>1</sup>

СВЕТЛАНА АЛЕКСАНДРОВНА БОРЗОВА<sup>2</sup>

### Для цитирования

Казючиц М. И., Борзова С. А. Музыкально-эстетическое развитие обучающихся с ОВЗ и песенный материал из современных российских мультфильмов // Телекинет. 2025. N 4(33). С. 12-19. DOI: 10.24412/2618-9313-2025-433-12-19

### Сведения об авторе

<sup>1</sup>Марина Ивановна Казючиц, магистр (дефектология), независимый исследователь, Москва, Россия

[k8859@yandex.ru](mailto:k8859@yandex.ru)

<https://orcid.org/0009-0006-2047-087X>

<sup>2</sup>Светлана Александровна Борзова, специалист (психология), Москва, Россия

[6722134@mail.ru](mailto:6722134@mail.ru)

<https://orcid.org/0009-0005-2599-9636>

### Аффилиация

<sup>1</sup>независимый исследователь

<sup>2</sup>ГБОУ Школа 1852, 111401, Россия, Москва, 2-я Владимирская ул., д. 22А

### Сведения об отсутствии конфликта интересов

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

### Аннотация

Статья посвящена изучению прикладных аспектов применения современного песенного материала из анимационных фильмов и анимационных сериалов на занятиях по музыке в специальных (коррекционных) школах России. Обобщая результаты профессиональной педагогической деятельности с обучающимися с ОВЗ (F70), автор ставит вопрос о потенциале песен для эстетического развития школьников. В ходе исследования привлекается разнообразный эмпирический материал: современные анимационные сериалы «Маша и медведь», «Фиксики» и др. Анализируются музыкальные особенности песен, приводятся подробные комментарии, в которых фиксируются различные примеры восприятия обучающимися лексики текстов, понимания художественных образов и идеи (авторского месседжа). В процессе анализа современных песен из анимационных фильмов и анимационных сериалов уделяется особое внимание дискурсивной связности текста песен: способность обучающихся своими словами высказать основное содержание текста, по возможности определить функции персонажей и сформулировать свое отношение к ним и к совершенным ими поступкам. В заключение указывается, что актуальные темы для занятий по музыке в специальной (коррекционной) школе по-прежнему связаны с развитием базовых ценностей (семья, гуманизм, социальная солидарность, любовь к родине, толерантность и др.). Один из ключевых критериев, позволяющих выявлять и привлекать песни из мультфильмов и других произведений «большого» и «малого» экрана для музыкального развития детей с ОВЗ, — воплощение ценностей в сюжетосложении, функциях (поступках) персонажей. Особую значимость приобретает межличностная коммуникация в содержательном слое песни: образы дружбы, взаимовыручки, коллектива, доверия, толерантного отношения.

### Ключевые слова

анимационный фильм, анимационный сериал, музыка в кино, музыка на телевидении, специальная педагогика, дети с особыми образовательными потребностями

### Информация о статье

Статья поступила в редакцию 24.11.2025; одобрена после рецензирования 30.11.2025; принята к публикации 01.12.2025.



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.

Original article

# Musical and Aesthetic Development of Students with Special Needs and Song Material from Modern Russian Cartoons

MARINA I. KAZYUCHITS<sup>1</sup>SVETLANA A. BORZOVA<sup>2</sup>

## For citation

Kazyuchits, M. I., Borzova, S.A. Musical and Aesthetic Development of Students with Special Needs and Song Material from Modern Russian Cartoons. *Telekinet*, no. 4(33), 2025, pp. 12-19. DOI: 10.24412/2618-9313-2025-433-12-19

## About the Contributor

<sup>1</sup>Marina Ivanovna Kazyuchits, MA (Defectology), Independent scholar, Moscow, Russia

[k8859@yandex.ru](mailto:k8859@yandex.ru)

<https://orcid.org/0009-0006-2047-087X>

<sup>2</sup>Svetlana Aleksandrovna Borzova, Specialist (Psychology), Moscow, Russia

[6722134@mail.ru](mailto:6722134@mail.ru)

<https://orcid.org/0009-0005-2599-9636>

## Affiliation

<sup>1</sup>Independent scholar

<sup>2</sup>GBOU School 1852 22A, 2nd Vladimirskaya Street Moscow, 111401 Russia

## Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the authors.

## Abstract

The article deals with a study of the applied aspects of using modern song material from animated films and animated series in music classes in special (remedial) schools in Russia. Summarizing the results of professional teaching activities with students with special needs (F70), the author raises the issue of songs' potential for the aesthetic development of schoolchildren. The study draws on a variety of empirical materials: modern animated series such as *Masha and the Bear*, *The Fixies*, and some others. The author analyses musical features of the songs, providing detailed comments which record various examples of students' perception of the vocabulary of the lyrics, understanding of artistic images and ideas (the author's message). In the course of analyzing modern songs from animated films and animated series, particular emphasis is laid on the discursive coherence of the lyrics: the ability of students to tell the main content of the text in their own words, to possibly determine the functions of the characters and formulate their attitude towards the characters and the actions they have committed. In conclusion, it is indicated that currently important topics for music classes in special (remedial) schools are still associated with the development of basic values (family, humanism, social solidarity, love for the homeland, tolerance, etc.). One of the key criteria for identifying and using songs from cartoons and other works of the "big" and "small" screen for the musical development of children with special needs is the embodiment of the values in the plot, and functions (actions) of the characters. Of special significance is interpersonal communication in the song's content layer: images of friendship, mutual assistance, teamwork, trust, and tolerant attitude.

## Keywords

animated film, animated series, music in film, music on television, special education, children with special educational needs

## Article information

The article was submitted to the editorial board 24.11.2025; approved after reviewing 30.11.2025; accepted for publication 01.12.2025.

Воспитание будущей гармонично развитой личности — одна из наиболее важных целей общего образования. Тем большая ответственность лежит на специальном (коррекционном) образовании. Педагог-дефектолог, ведущий занятия по музыке, в своей каждодневной практике сталкивается с многочисленными вызовами, связанными с особенностями психофизической конституции обучающихся с ОВЗ (F70). Развитие эстетической сферы посредством музыки является, как известно, одним из неперемных условий формирования гармонично развитой личности. Исследователи отмечают важность использования музыки в социокультурной реабилитации обучающихся [Евтушенко, с. 29]. Дети в ОВЗ имеют особые образовательные потребности [Казючиц, Евтушенко 2016а; Казючиц, Евтушенко 2016б], они утомляются быстрее их сверстников с нормальным уровнем умственного развития [Учащиеся, с. 184–202], воспитательный процесс осложнен рассогласованностью «волевой, эмоциональной и интеллектуальной сфер их психической деятельности» [Психологические проблемы, с. 61]. Сегодня в отечественных и западных работах по специальной педагогике все более настойчиво подчеркивается «необходимость расширения сфер профессиональной деятельности специального педагога с выходом за рамки выполнения чисто «учительских» видов деятельности» [Моргачева, с. 188]. Исследователь Н. Назарова писала об общемировой гуманистической тенденции,

которая ведет к «переносу акцентов с формирования академических достижений на создание условий для максимально полной социализации лиц с ограниченными возможностями здоровья» [Моргачева, с. 188]. Как пишет Е. Моргачева, американские дефектологи используют понятие «адаптивное поведение» для людей с ОВЗ, чтобы помочь им адаптироваться в обществе, повысить «их личные результаты: умение вести независимый (по возможности) образ жизни, устанавливать разносторонние взаимоотношения с окружающими, активно участвовать в общественной жизни, в жизни школьного и окружающего общества, чувствовать общее благополучие» [Моргачева, с. 299].

Благодаря своему воздействию музыка вносит, возможно, наибольший вклад в эстетическое воспитание полноценной личности. В период СССР темы песен, связанные с формированием будущих личностей, граждан, имели большое значение и были чрезвычайно разнообразны. Например, песни гражданско-патриотической тематики обладали целым рядом достоинств, среди которых — яркость образов, простые и вместе с тем легко запоминающиеся мелодии, — все это неизменно привлекало обучающихся, стимулировало их в освоении и исполнении песен. Подбор песенного материала в рамках коррекционной школы для обучающихся с ОВЗ всегда имел специфику, т.к. эстетическое воспитание посредством музыки обусловлено «качественным отличием развития их психических процессов от нормы» [Кондакова, с. 11]. При этом песни из экранных произведений и в том числе из мультфильмов, играют свою немаловажную роль.

Песни из мультфильмов, кино и телефильмов также регулярно входили в различные тематические сборники, песенники и программы по музыке для дошкольного и школьного образования со времен СССР. Интерес педагогов-музыкантов к такому песенному материалу объясняется в том числе тем, что эти песни в детском сознании связываются с самим экранным произведением и позитивными эмоциями от просмотра любимого мультфильма, кино и телефильма, говорящих с детьми на языке современных им понятий и образов. Коллеги-музыканты хорошо знакомы с песнями из мультфильмов, ставшими классическими и вошедшими в многочисленные сборники, песенники, программы [Песенник 1982; Песенник 1985; Примерные; Программы для 5-9 классов; Программы специальных; Чебурашка]. Интерес общего и специального (коррекционного) образования к аудиовизуальной сфере понятен. Еще Л. Выготский писал, что «возможность обучения есть там, где есть возможность подражания» [Выготский, с. 236], экранные искусства обращаются к еще не созревшим функциям ребенка и тем самым становятся сильным средством формирования его зоны ближайшего развития. Такие песни, входившие в советские и затем российские программы по музыке, все без исключения обладали важными характеристиками, среди которых, возможно, одна из наиболее актуальных — выработать у обучающегося с ОВЗ «привычку морального поведения» [Психологические проблемы, с. 61] через переживание ими опыта моральных поступков персонажей любившихся мультфильмов. Разумеется, песни из мультфильмов привлекательны для обучающихся не только в силу формальных причин (приятная мелодия, интересный текст), но и потому, что напоминают об удовольствии от просмотра, вновь вызывают положительные эмоции, с ними связанные и т.д. А ведь именно этот опыт моральных поступков, разъяснений героями в мультфильмах, что такое хорошо и что такое плохо, очень важен, на наш взгляд, и является инструментом воспитания личности. Культурная и педагогическая ситуация в нашей стране уникальна в силу революционной смены укладов и, что представляется логичным, обновления образовательного процесса в России. В то же время советское наследие, преемственность поколений продолжает оказывать заметное влияние на наше образование. Мы видим сегодня в образовательных программах по музыке, как разные коллективы специалистов-составителей вновь и вновь обращаются к детским песням из советских мультфильмов или фильмов. Однако и российская культура, и российское образование сделали немало для модернизации, в ряде отношений не всегда удачных, но, безусловно, соответствующих тенденциям в мировом образовании. Все мы, российские или в прошлом советские педагоги, планомерно год за годом изменяли свой методический темарий, переходили от четвертного к модульному триместровому планированию, в образовательном процессе больше внимания стали уделять инклюзии, интерактивности, разнообразным коммуникативным практикам в работе с обучающимися и т.д. Сегодня в России ежегодно выходит большое количество мультипликационных фильмов как полнометражных, так и мультипликационных сериалов (телевизионных и стриминговых) [Спутничкая]. Однако при знакомстве с современным песенным репертуаром из мультипликационных фильмов, мультипликационных сериалов обращает на себя внимание то, что темы, связанные с развитием личностных качеств обучающегося, недостаточно разработаны. В подавляющем большинстве песни тематически в большей степени ориентированы на развлечение и, как правило, не несут какой-либо воспитательной нагрузки. В ходе нашей практической работы в течение последних пяти-шести лет было отобрано в непосредственную работу некоторое количество песен после просмотра российских мультфильмов и анимационных сериалов. Заметим, что, отбирая песенный материал для вокального ансамбля «Улыбка», мы ограничивались в основном теми мультфильмами и мультипликационными сериалами, которые были, — судя по беседам и обсуждениям с детьми, — хорошо им знакомы. В современной мультипликации на киноэкране или на экране компьютера песенный материал, насколько мы можем судить, далеко не однороден. Удачные детские песни могут обнаружиться, конечно, не только в таких успешных проектах как «Маша и медведь». Ситуация, как мы можем неоднократно убедиться, нередко оказывается прямо противоположной и весьма удручающей. Один пример — песни из мультфильмов о трех богатырях «Занесло», «Песня Любавы». Казалось, замысел этих мультфильмов как нельзя более соответствует таким ценностям, как сохранение культурного наследия, патриотизм, долг и т.д. Ребята, работая с этими песнями на занятиях нашего ансамбля, испытывали, однако, трудности с запоминанием куплетов; некоторые учащиеся затруднялись ответить на вопрос, каково содержание песни, о чем она, и что происходит с героями, что можно сказать о них по поступкам. Как и в советское время, детские шлягеры могут приходиться из малоизвестных проектов. Вспомним радиоспектакль «Город картонных часов» («Песня разбойника Краги») или мультфильм «Кто ж такие птички» («Надо в дорогу, дорогу, дорогу...») — песни из этих работ зажили самостоятельной жизнью вскоре после выхода в эфир или на экраны. Позже такие произведения вошли в хрестоматии, сборники музыкальных произведений, репертуарные подборки для детских праздников в дошкольных и школьных учреждениях, лагерях и т.д. В анализируемом современном песенном репертуаре мы можем выделить несколько основных тематических направлений:

- 1) дружба, межличностная коммуникация;
- 2) формирование социально значимых личностных качеств (смелость, ответственность, толерантность и т.д.);

3) осознание своей самости, переживание себя как личности. Интересна песня «А мы, Барбоскины...» («В мире всем хватает места...», м/сериал «Барбоскины»), в ней говорится о важности межличностной коммуникации (припев):

А мы, Барбоскины, А мы — команда. Мы друг за друга горой, И это правда.

и толерантном отношении детей друг к другу:

В мире всем хватает места Жить, дружить, летать и плыть...

Обучающиеся на занятиях вокального ансамбля положительно оценивали песню, верно излагали содержание, что, на наш взгляд, более связано с интересом к самому мультипликационному сериалу. Более подробное обсуждение песни показало, однако, что обучающиеся не в полной мере понимают, каков должен быть образ ребенка, который изображается в песне. Сложности, например, вызвал второй куплет:

Стать королевой красоты  
И быть с науками на «ты»,  
Талантом сцену покорять,  
Во всех турнирах побеждать,  
Малышу быть нужным  
И командой дружной,  
Чтоб гордились нами  
Папа с мамой.

Такое построение куплета (сначала решение профессиональных задач, а затем к ним добавляется межличностная коммуникация) часто встречалось и в советских песнях. Рассмотрим, для примера, «Чему учат в школе»:

Буквы разные писать  
Тонким перышком в тетрадь  
Учат в школе, учат в школе, учат в школе.  
Вычитать и умножать  
Малышей не обижать  
Учат в школе, учат в школе, учат в школе.  
К четырем прибавить два,  
По слогам читать слова  
Учат в школе, учат в школе, учат в школе.  
Книжки добрые любить  
И воспитанными быть  
Учат в школе, учат в школе, учат в школе.

В тексте куплета все действия ребят разделены, говоря современным языком, на «учебно-познавательные компетенции» («писать перышком», «вычитать и умножать», «по слогам читать слова») и «ценностно-смысловые компетенции» («малышей не обижать», «воспитанными быть»), которые и определяют полноценную личность. К сожалению, в песне «А мы, Барбоскины...» у ребят формируются достаточно поверхностные «социально-трудовые» и «личного самоусовершенствования» компетенции. «Стать королевой красоты» в песне — некий социальный идеал, зримый и конкретный. Ему явно уступают «социально-трудовые» компетенции, потому что представлены они слишком абстрактно («с науками на «ты»»), и совсем неопределенно даны компетенции «личного самоусовершенствования» («на всех турнирах побеждать»). Но в то же время часть куплета о заботе, о команде и о том, что родители — главный авторитет, представляется очень важной. Надо заметить, что неровности в текстах песен — черта, присущая не только российскому, но и советскому песенному материалу. Оговоримся, все приводимые примеры и сложности, связанные с исполнением, непосредственно определяются категорией обучающихся: в нашем случае это дети с ОВЗ (F70). Коллеги-преподаватели музыки прекрасно знают, насколько сложно вводить обучающимся песенный материал, как нестандартно иногда приходится действовать. Нередко подспорьем служат даже песни, рекомендованные для дошкольных образовательных учреждений. Поэтому, повторимся, приводимые прикладные результаты не относятся к общеобразовательным учреждениям и, вероятнее всего, будут совсем иными.

Межличностной коммуникации и способности видеть красоту в природе посвящена песня «Коньки» (муз. В. Богатырев, сл. Д. Червяцов, м/сериал «Маша и медведь»). Заметим, что обучающиеся положительно реагируют на большинство песен из этого сериала. Отношение к содержанию также, на наш взгляд, складывается из глубоко положительного впечатления, которое у детей ранее сформировали персонажи и сюжеты «Маши и медведя».

Под смех ребячьих стаек  
На речке лед не тает,  
А люди пробегают,  
Пряча нос в воротники.  
Всем дома не сидится,  
И смех, как снег, искрится,  
Когда играют в салочки  
Веселые коньки.  
В снежинках, словно в звездах,  
Серебряным стал воздух,  
Но вопреки морозу,  
Своей лени вопреки,  
— Беги к друзьям на речку,  
Шнуруй коньки покрепче,  
На льду ведь трудно сделать

Только первые шаги.  
 Пусть музыка играет,  
 Пусть смех не замолкает,  
 В глазах детей сияют  
 Веселья огоньки.  
 Пусть радость не погаснет,  
 На льду сегодня праздник.  
 И все быстрее вперед летят  
 Веселые коньки.

Обучающиеся в целом свободно своими словами излагают содержание песни: наступила зима и настало время для развлечения (первый куплет); нужно не лениться и скорее надевать коньки и бежать с друзьями на речку (второй куплет); совместное катание доставляет радость детям, потому что они — вместе (третий куплет). Стоит отметить, что тексты в сериале «Маша и медведь» отличаются хорошим литературным языком, из содержания отчетливо вырисовывается художественный образ. Авторы текстов нередко прибегают к таким тропам, как метафоры и сравнения, которые хорошо воспринимают обучающиеся с ОВЗ. Например, наступившая зима в «Коньках» показана несколькими узнаваемыми деталями («на речке лед не тает», «пряча нос в воротники») и метафорами («смех, как снег, искрится», «играют в салочки веселые коньки»). Практика применения песенного материала в работе с обучающимися с ОВЗ на уроках музыки показывает некоторые, безусловно, общие, но от этого не менее важные закономерности. Песни, которые ребята с ОВЗ смогут успешно исполнить на сцене, должны обладать яркой, запоминающейся мелодией. Однако темп должен быть достаточно медленный, при этом сложнее всего найти компромисс между информативностью текста песни и количеством слов, которые использует автор. В случае работы с обучающимися с ОВЗ практически без исключений верен принцип: максимально яркий образ за счет минимального количества слов. Не следует, однако, забывать и о таких общеизвестных моментах, как минимизация согласных и шипящих на стыке слов. Приведем пример из нашей музыкальной практики. «Зимний праздник» (сл. Н. Саконская, муз. М. Раухвергер), которую можно считать одним из образцовых музыкальных произведений школьного песенного репертуара, вызывает определенные трудности у обучающихся с ОВЗ. Обучающимся, обычно, удается наиболее успешно исполнить только первый куплет с припевом:

Ясный день, замечательный воздух!  
 Забирайте коньки — и на лед!  
 Встретим так новогодний наш отдых,  
 Чтоб потом вспоминать целый год.  
 Припев:  
 На санях хорошо, на коньках хорошо,  
 И с горы хорошо прокатится!  
 Но сейчас веселей, в десять раз веселей  
 Возле елки играть и кружиться!  
 Однако в следующем куплете:  
 Серпантина бумажные стружки,  
 Извиваясь, над нами шуршат,  
 Из мешка доставая игрушки,  
 Дед Мороз поздравляет ребят.

детям неудобно исполнять сочетания слов «серпантина бумажные стружки», а также следующую фразу — «из мешка доставая игрушки, Дед Мороз поздравляет ребят», смысл которой теряется из-за расположенного в конце предложения «субъекта действия». Тема формирования социальных идеалов — например, семьи, материнства и детства, бесспорно, важна и в песнях советского времени развивалась на разнообразном материале (ср. «Маме в день 8 марта» муз. Е. Тиличевой, сл. М. Ивенсен; «Песенка про папу» сл. М. Танич, муз. В. Шаинский и др.). Среди современных песен вызывает интерес «Пупс» (сл. и муз. Г. Васильев, м/сериал «Фиксики»):

Я его любила,  
 Я его любила,  
 Я его любила,  
 Как родная мать.  
 Я его кормила,  
 Я его поила,  
 Каждый вечер мыла,  
 А потом в кровать.  
 Пупс, пупс, пупс, пупс,  
 У меня был пупс, пупс,  
 У меня был пупс, пупс,  
 У меня был пупс, пупс.  
 Пупс, пупс, пупс, пупс,  
 У меня был пупс, пупс,  
 У меня был пупс, пупс,  
 У меня был пупс, пупс.  
 Был такой прекрасный,  
 Был такой потрясный,

Был на все согласный,  
 Мой любимый пупс.  
 Только вдруг ужасный,  
 Только вдруг ужасный,  
 Только вдруг ужасный,  
 Приключился упс.  
 Упс, упс, упс, упс,  
 Потерялся пупс, пупс,  
 Потерялся пупс, пупс,  
 Потерялся пупс, пупс.  
 Упс, упс, упс, упс,  
 Потерялся пупс, пупс,  
 Потерялся пупс, пупс,  
 Потерялся пупс, пупс.  
 Мне обед не нужен,  
 Мне не нужен ужин,  
 Я грущу снаружи,  
 И внутри грущу.  
 Я хожу по лужам,  
 Я хожу по лужам,  
 Я хожу по лужам,  
 И его ишу.  
 Пупс, пупс, пупс, пупс,  
 Где же ты, мой пупс, пупс,  
 Где же ты, мой пупс, пупс,  
 Где же ты, мой пупс, пупс.  
 Пупс, пупс, пупс, пупс,  
 Где же ты, мой пупс, пупс,  
 Где же ты, мой пупс, пупс,  
 Мой любимый пупс.

Несмотря на кажущуюся простоту и безыскусность, песня обладает важными достоинствами для работы с детьми с ОВЗ: запоминающаяся простая мелодия, яркий и вместе с тем увлекательный (наличие интриги) сюжет. Достоинство песни и в повторяющихся фразах, и в игре с омофонами («упс» — «пупс»). Однако этот простой сюжет позволяет передать послание автора: материнство и детство являются ценностью. Девочка из песни гордится тем, что заботилась о пупсе как взрослая, «как родная мать». В песне четко перечислены признаки такого по-настоящему взрослого поведения: любить, кормить, поить, мыть и укладывать спать. (Заметим в скобках, что песня «Пупс» прозвучала в одноименной серии мультипликационного сериала «Фиксики». Главный герой спрятал игрушку в шкаф, но в финале она нашлась.) Тема, связанная с развитием познавательной сферы, расширением кругозора, активно применялась в советской детской песне. Хорошо известная «Кручу педали, кручу» (муз. Б. Савельев, сл. А. Хайт) вошла в многочисленные хрестоматии, песенники, стала современной классикой. В тексте песни содержится выразительный, мощный метафорический образ велосипедиста, едущего по дороге, и человека, идущего по дороге жизни. Среди современного песенного материала, интересного для вокального ансамбля, обращает на себя внимание «Велосипед» (сл. и муз. Г. Васильев, м/сериал «Фиксики»):

Ай-ай-ай-ай... мчится по дороге  
 Двухколесный мой велосипед.  
 Ай-ай-ай... жмут на педали ноги.  
 Для меня преград в природе нет.  
 Припев:  
 Весь мир, весь мир объеду я,  
 Весь мир, весь мир объеду я!  
 Весь мир объеду,  
 Вернусь к обеду,  
 А не приеду —  
 Ешьте без меня!  
 Ай-ай-ай-ай-ай... шуршит резина.  
 Проскользну я сквозь любой затор.  
 Ай-ай-ай... не нужно мне бензина, —  
 Я ведь и водитель, и мотор.  
 (Припев)  
 Ай-ай-ай... как велик мой прекрасен!  
 Пешеход, взгляни и улыбнись!  
 Ай-ай-ай... тебе я не опасен,  
 Но уж лучше ты посторонись.  
 (Припев)

Оригинал и с точки зрения аранжировки, и с точки зрения темпа, и латиноамериканского стиля, конечно, сложен для

обучающихся с ОВЗ. Однако при более медленном темпе исполнители нашего ансамбля «Улыбка» достаточно успешно справились с поставленной задачей. В содержательном плане песня содержит не столь емкий образ, как «Кручу педали, кручу», однако она написана в мажорном ладе, с яркой мелодией, а сюжет наполнен различными близкими и понятными детям деталями. Обучающиеся в целом улавливают иронию в словах авторского текста, особым успехом пользуется четверостишие: «Весь мир объеду, / Вернусь к обеду, / А не приеду — / Ешьте без меня!» и фраза «я ведь и водитель, и мотор». Тема здоровья, гигиены труда, соблюдения режима, понимания культуры спорта, рекреации важна для формирования личности и активно закладывается в дошкольном и школьном образовании. Советские песни разнообразно освещали эту важную тематику. Среди российских песен также встречаются достаточно удачные примеры. «Зарядка» (муз. А. Гончаренко, сл. А. Черемисов, м/сериал «Фиксики»):

Начинай с зарядки день,  
Разгоняй зарядкой лень,  
Приучай себя к порядку!  
Волю закаляй,  
Тело заряжай —  
Всем нужна зарядка.  
Припев:  
Мышке, плееру, планшету,  
Гарнитуре и браслету,  
Фотокамере, читалке,  
Телефону, селфи-палке.  
Без зарядки гаджет  
Мультик не покажет.  
Заряди в пустой живот  
Суп, котлету и компот,  
Приучать себя к порядку!  
Вкусная еда  
Зарядит всегда —  
Всем нужна зарядка:  
(Припев)

Ночью — время заряжать,  
Заряжай себя в кровать,  
Приучать себя к порядку!  
Вовремя ложись,  
Сном под зарядись —  
Всем нужна зарядка:  
(Припев)

Песня интересна и с точки зрения разнообразной современной лексики, обычно, хорошо знакомой обучающимся, и с точки зрения иронии в тексте, где автор сопоставляет зарядку-гимнастику и зарядку электрических устройств. Произведение исполняется в темпе марша. Обучающиеся с большим интересом реагируют на припев, построенный на перечислении распространенных электронных устройств. Хорошо ими усваивается и основная идея — важно соблюдать режим с утра и до вечера; режим важен для хорошего самочувствия, здоровья. Таким образом, современные темы для уроков музыки по-прежнему связаны с развитием базовых ценностей (семья, гуманизм, социальная солидарность, любовь к родине и др.). Вряд ли стоит напоминать, что в песнях из советских мультфильмов много внимания уделялось развитию базовых социальных ценностей, которые играют огромную воспитательную роль. В современных мультфильмах, в которых есть интересные песни (то есть обладающие яркой, легко запоминающейся мелодией, доступной для своей возрастной группы лексикой, яркими, эмоционально воздействующими на обучающихся художественными образами), проблема ценностей в современной жизни стоит, конечно, намного острее, чем в советское время. Один из ключевых критериев, позволяющих выявлять и привлекать песни из мультфильмов и других произведений «большого» и «малого» экрана для музыкального развития детей с ОВЗ, — воплощение ценностей в сюжетосложении, функциях (поступках) персонажей. Особую значимость приобретает межличностная коммуникация в содержательном слое песни: образы дружбы, взаимовыручки, коллектива, доверия, толерантного отношения.

### Список источников

- Выготский — Выготский Л. С. Мышление и речь. М.: Лабиринт, 2001. 366 с.  
Евтушенко — Евтушенко И. В. Формирование коммуникативных навыков у обучающихся с системными нарушениями речи в процессе музыкального воспитания. М.: МПГУ, 2020. 172 с.  
Казючиц, Евтушенко 2016а — Казючиц М. И., Евтушенко И. В. Использование современной авторской песни в музыкальном воспитании умственно отсталых обучающихся // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. 2016. №5 (часть 5) С. 790–794.  
Казючиц, Евтушенко 2016б — Казючиц М. И., Евтушенко И. В., Чернышкова Е. В. Музыкальное сочинительство как профилактика профессиональной деформации личности педагога-дефектолога // Современные наукоемкие технологии. 2016. №8 (часть 1) С. 111–115.  
Кондакова — Кондакова О. Г. Эстетическое воспитание умственно отсталых младших школьников в музыкально-ритмической

- деятельности: автореферат дис. ... кандидата педагогических наук: 13.00.03. М., 2014. 22 с.
- Моргачева — Моргачева Е. Н. Новые подходы к определению умственной отсталости в американской науке // Сибирский педагогический журнал. 2010. N5. С. 296–304.
- Песенник 1982 — Песенник пионера 1982. М.: Музыка, 1982. 128 с.
- Песенник 1985 — Песенник пионера 1985. М.: Музыка, 1985. 61 с.
- Примерные — Примерные рабочие программы по учебным предметам и коррекционным курсам образования обучающихся с умственной отсталостью. Вариант 1. 1 дополнительный, 1 классы. М.: Просвещение, 2018. 544 с.
- Программы для 5–9 классов — Программы для 5–9 классов специальных (коррекционных) учреждений VIII вида: Сб.1. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2000. 224 с.
- Программы специальных — Программы специальных (коррекционных) образовательных учреждений VIII вида подготовительный, 1–4 классы М.: «Просвещение», 2006.
- Психологические проблемы — Психологические проблемы коррекционной работы во вспомогательной школе / [Т.Н. Головина, И.А. Грошенков, К.Г. Ермилова и др.]; под ред. Ж.И. Шиф и др. М.: Педагогика, 1980. 176 с.
- Спутницкая — Спутницкая Н.Ю. Мультитренд: тенденции современной анимации России. М.: Академия медиандустрии, 2016. 172 с.
- Учащиеся — Учащиеся вспомогательной школы. Клинико-психологическое изучение / [Э.Я. Альбрехт, Г.П. Бертынь, М.Г. Блюмина и др.]; под ред. М.С. Певзнер, К.С. Лебединской. М.: Педагогика, 1979. 230 с.
- Чебурашка — Чебурашка. Песни из мультфильмов для малышей в сопровождении фортепиано / Сост. Л. Лидина. М.: Советский композитор, 1986. Вып. 5. 40 с.

## References

- Vygotsky, L. S. *Myshlenie i rech* [Thinking and Speech]. Labirint, Publ., 2001. (in Russian)
- Evtushenko, I. V. *Formirovanie kommunikativnykh navykov u obuchaiushchikhsia s sistemnymi narusheniami rechi v protsesse muzykal'nogo vospitaniia* [Formation of Communication Skills in Students with Systemic Speech Disorders in the Process of Music Education]. Moscow Pedagogical State University (MPGU), Publ., 2020. (in Russian)
- Kazyuchits, M. I., and I. V. Evtushenko. "Ispol'zovanie sovremennoi avtorskoi pesni v muzykal'nom vospitanii umstvenno otstalykh obuchaiushchikhsia" ["The Use of Contemporary Author's Song in Music Education of Intellectually Disabled Students"]. *Mezhdunarodnyi zhurnal prikladnykh i fundamental'nykh issledovaniy*, no. 5, part 5, 2016, pp. 790–794. (in Russian)
- Kazyuchits, M. I., I. V. Evtushenko, and E. V. Chernyshkova. "Muzykal'noe sochinitel'stvo kak profilaktika professional'noi deformatsii lichnosti pedagoga-defektologa" ["Musical Composition as Prevention of Professional Deformation of the Personality of a Special Education Teacher"]. *Sovremennye naukoemkie tekhnologii*, no. 8, part 1, 2016, pp. 111–115. (in Russian)
- Kondakova, O. G. *Esteticheskoe vospitanie umstvenno otstalykh mladshikh shkol'nikov v muzykal'no-ritmicheskoi deiatel'nosti* [Aesthetic Education of Intellectually Disabled Primary School Children in Musical-Rhythmic Activity]. Abstract of PhD diss., 13.00.03, Moscow, 2014. (in Russian)
- Morgacheva, E. N. "Novye podkhody k opredeleniiu umstvennoi otstalosti v amerikanskoi nauke" ["New Approaches to the Definition of Intellectual Disability in American Science"]. *Sibirskii pedagogicheskii zhurnal*, no. 5, 2010, pp. 296–304. (in Russian)
- Pesennik pionera 1982* [Pioneer Songbook]. Muzyka, Publ., 1982. (in Russian)
- Pesennik pionera 1985* [Pioneer Songbook]. Muzyka, Publ., 1985. (in Russian)
- Primernye rabochie programmy po uchebnym predmetam i korrektsionnym kursam obrazovaniia obuchaiushchikhsia s umstvennoi otstalost'iu. Variant 1. 1 dopolnitel'nyi, 1 klassy* [Model Curricula for Academic Subjects and Remedial Courses for Students with Intellectual Disabilities. Variant 1. Grade 1 Supplementary and Grade 1]. Prosveshchenie, Publ., 2018. (in Russian)
- Programmy dlia 5–9 klassov spetsial'nykh (korrektsionnykh) uchrezhdenii VIII vida: Sb. 1* [Curricula for Grades 5–9 of Special (Correctional) Institutions of Type VIII: Collection 1]. Vlados, Publ., 2000. (in Russian)
- Programmy spetsial'nykh (korrektsionnykh) obrazovatel'nykh uchrezhdenii VIII vida podgotovitel'nyi, 1–4 klassy* [Curricula for Special (Correctional) Educational Institutions of Type VIII: Preparatory and Grades 1–4]. Prosveshchenie, Publ., 2006. (in Russian)
- Shif, Zh. I., et al., editors. *Psikhologicheskie problemy korrektsionnoi raboty vo vspomogatel'noi shkole* [Psychological Problems of Remedial Work in the Auxiliary School]. Pedagogika, Publ., 1980. (in Russian)
- Sputnitskaya, N. Yu. *Mul'titrend: tendentsii sovremennoi animatsii Rossii* [Multitrend: Trends in Contemporary Russian Animation]. Akademiya mediaindustrii, Publ., 2016. (in Russian)
- Pevzner, M. S., and K. S. Lebedinskaya, editors. *Uchashchiesia vspomogatel'noi shkoly. Kliniko-psikhologicheskoe izuchenie* [Students of the Auxiliary School. Clinical-Psychological Study]. Pedagogika, Publ., 1979. (in Russian)
- Lidina, L., compiler. *Cheburashka. Pesni iz mul'tfil'mov dlia malyshei v soprovozhdenii fortepiano* [Cheburashka. Songs from Cartoons for Little Ones with Piano Accompaniment]. Issue 5, Sovetskii kompozitor, Publ., 1986. (in Russian)

Научная статья

УДК 792.028

DOI: 10.24412/2618-9313-2025-433-20-25

## Принципы становления актерского тренинга в театре и кино: исторический аспект

*СТАНИСЛАВ ЮРЬЕВИЧ ЖУКОВ*

### Для цитирования

Жуков С. Ю. Принципы становления актерского тренинга в театре и кино: исторический аспект // Телекинет. 2025. № 4(33). С. 20-25. DOI: 10.24412/2618-9313-2025-433-20-25

### Сведения об авторе

Станислав Юрьевич Жуков, доцент кафедры режиссуры и мастерства актера, Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Россия

<https://orcid.org/0009-0006-7782-6865>

[beatle5k@mail.ru](mailto:beatle5k@mail.ru)

### Аффилиация

Московский государственный институт культуры, Библиотечная ул., д. 7, Химки, Московская обл., 141406, Россия

### Сведения об отсутствии конфликта интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

### Аннотация

В творческих специализациях теория и методика, т.е. осмысление творческого процесса, идут вслед за практикой. Учебной литературы немного, преподаватели зачастую рекомендуют основополагающие работы классиков или используют личные наработки и впечатления. Сегодня, когда меняется театральный язык, когда в театр приходит новая форма визуальности, когда актер начинает существовать как знак или вообще генерируется искусственным интеллектом, только овладение артистической техникой поможет актеру и режиссеру выстоять в этом противостоянии. Статья посвящена исследованию исторических этапов становления актерского тренинга в театре и кино. Целью статьи является как выявление исходных положений, лежащих в основе тренинговых систем овладения мастерством актера, так и факторов, влияющих на их изменение и развитие. Для достижения заданной цели рассмотрены принципы тренинговых методик подготовки актера от античности до начала XX века для театрального и киноискусства. По итогам проведенного исследования автором делается вывод о закреплении методов и методик в тренинговых формах подготовки актера в зависимости от эстетических критериев, научного знания, требований времени и социума.

### Ключевые слова

актер, тренинг, психофизика К. С. Станиславского, биомеханика В. Э. Мейерхольда, кинонатурщик Л. В. Кулешова, киножест Г. М. Козинцева, техника актера М. А. Чехова.

### Информация о статье

Статья поступила в редакцию 10.10.2025; одобрена после рецензирования 20.11.2025; принята к публикации 20.11.2025.



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.

Original article

## Principles of the Development of Actor Training in Theatre and Cinema: A Historical Aspect

*STANISLAV YU. ZHUKOV*

### For citation

Zhukov, S. Yu. Principles of the Development of Actor Training in Theatre and Cinema: A Historical Aspect. *Telekinet*, no. 4(33), 2025, p. 20-25. DOI: 10.24412/2618-9313-2025-433-20-25

### About the Contributor

Stanislav Yurievich Zhukov, Associate Professor at the Department of Directing and Acting, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow Region, Russia

<https://orcid.org/0009-0006-7782-6865>

[beatle5k@mail.ru](mailto:beatle5k@mail.ru)

## Affiliation

Moscow State Institute of Culture, 7 Bibliotechnaya St., Khimki, Moscow Region, 141406, Russia

## Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

## Abstract

In creative specializations, theory and methodology, i. e. comprehension of the creative process, follow practice. There is little study literature; teachers often recommend the fundamental works of the classics or use personal experience and impressions. Today, when theatre language is changing, when a new form of visuality is entering the theatre, when the actor begins to exist as a sign or is even generated by artificial intelligence, only mastery of artistic technique will help the actor and director withstand this confrontation. The article studies the historical stages in the development of actor training in theater and cinema. The aim of the article is to identify the initial provisions underlying the training systems for mastering the actor skills, as well as the factors influencing their change and development. To achieve the stated aim, the author considers the principles of actor training methods in theatrical and cinematic arts from antiquity to the early 20<sup>th</sup> century. Based on the results of the study, the author concludes that methods and techniques should be consolidated in training forms for preparing actors depending on aesthetic criteria, scientific knowledge, and the demands of the time and society.

## Keywords

actor, training, psychophysics of K. S. Stanislavsky, biomechanics of V. E. Meyerhold, film model of L. V. Kuleshov, film gesture of G. M. Kozintsev, acting technique of M. A. Chekhov

## Article information

The article was submitted 10.10.2025; approved after reviewing 20.11.2025; accepted for publication 20.11.2025.

В разных видах искусства — разные выразительные средства. В музыке — это звук, в живописи и графике — цвет и линия, в кино — монтаж. В театре — основным выразительным средством является актер. Мы отмечаем актеров, которые «живут» на сцене, — от них исходит какая-то сила, энергия, передающаяся в зрительный зал, заставляющая переживать за героя, с которым актер сливается в единое целое. Как и с помощью чего это происходит? Это врожденный дар или приобретенное научение?

Актер использует свой психофизический аппарат — тело, голос, нервы, темперамент, т. е. совокупность внутренних (психических) и внешних (физических) данных, которые являются его инструментом для игры на сцене. Этот психофизический процесс творчества у художника, по К. Станиславскому [Станиславский 2024], воздействует амбивалентно: внешнее помогает внутреннему, а внутреннее вызывает внешнее. Но это не происходит само по себе — в основе лежит большая и постоянная работа. Все исследователи актерского искусства, театральной педагогики утверждают, что если актер не работает над собой, даже если он талантлив, талант уходит.

«Театр — это дисциплина, это постоянная тренировка... как в балете: если вы не будете стоять у станка, вы не сможете танцевать, каким бы ни был ваш талант»<sup>1</sup>, — говорит С. Женовач. Мнение известного режиссера и художественного руководителя «Студии театрального искусства» опирается на разработанный метод тренировочных занятий, с помощью которых актер может трансформировать свою психику, превращаясь в другого человека. Его личностные психологические характеристики становятся его рабочим инструментом, подобно тому, как мышцы — у спортсмена или циркового артиста. Словарное понятие «тренинг» включает в себя следующие значения: воспитание, обучение, тренировка, дрессировка. Например: «тренировка, специальный тренировочный режим», «интенсивное обучение с практической направленностью», «процесс обучения, приобретения навыков в каком-либо умении»<sup>2</sup>. Авторы, исследующие данный процесс в театральном образовании, дают следующие определения: «процесс совершенствования организма актера, приспособления его к повышенным требованиям в определенной работе путем систематических упражнений с все увеличивающейся нагрузкой и возрастающей сложностью» [Князькина, с. 223–227]; «инструментарий, который позволяет многократно расширить и усовершенствовать возможности, данные человеку от природы» [Гиппиус, с. 14]; «развитие умственных и физических способностей актеров» [Агаджанян, с. 856]; «метод тренировки (особых систематических усилий), связанный с развитием психофизического аппарата актера» [Грачева, с. 14].

Сопоставляя эти определения, мы вычленим составляющие понятия тренинга: субъект — актер (его психофизический аппарат); действие — развитие / совершенствование / тренировка; инструментарий — систематические упражнения все увеличивающейся нагрузки и возрастающей сложности. Следующая наша задача — рассмотреть, как тренировочные формы подготовки актера разворачиваются во времени, как формируются основополагающие принципы этого метода совершенствования актерского мастерства. История театрального искусства насчитывает тысячелетия, на протяжении которых актеры выходили на сцену, демонстрируя свое мастерство публике. Первые школы были основаны в Древнем Риме, где основное внимание уделялось декламации и пластике тела. Сведения об ораторском искусстве можно найти у Цицерона [Цицерон] и Квинтилиана [Квинтилиан]. В Средние века, в религиозных университетах студенты, готовясь к постановкам, заучивали тексты, произнося их нараспев и осеняя себя крестом в такт стихотворного размера.

Очень долго обучение актерскому мастерству осуществляли актеры и драматурги, возглавляющие театральные труппы, — ученики должны были повторять за ними роль, воспроизводя пластически и подражая интонационно особенности игры наставника. Автор одного из первых трактатов, написанных по актерскому искусству, Франциск Ланг (1727) говорил, что игра на сцене требует не только природных данных, но и техники исполнения [Ланг]. Главными в сценической игре он

<sup>1</sup> Сергей Женовач: «Настоящий актер не может жить без театра»: [https://www.m24.ru/articles/Sergej-Zhenovach/01122014/52649?utm\\_source=CopyBuf](https://www.m24.ru/articles/Sergej-Zhenovach/01122014/52649?utm_source=CopyBuf) (дата обращения 04.01.2025)

<sup>2</sup> Словарь русского языка: в 4-х т. / под ред. А. П. Евгеньевой. М.: Русский язык, 1985–1988. Т. 4. С.-Я. С. 404.

считал тело и голос актера — именно с их помощью происходит воздействие на зрителя: «...в аффекте грусти актеру не возбраняется прибегать к слезам. Это красиво и волнительно, впрочем, только в том случае, если искренно и непритворно; если приходится при этом запрокидывать голову назад, то нужно следить за тем, чтобы не выставлялся вперед живот, что считается большим недостатком...» [Всеволодский, с. 45].

Эти принципы подготовки были перенесены в школьный театр, который стал следующим этапом развития театрального образования и тренинговых форм обучения. Одним из первых таких заведений в России, где присутствовал школьный театр, являлся Сухопутный Шляхетный кадетский корпус, открытый в 1732 г. в Петербурге для детей дворянского сословия. Воспитанники, наряду с точными науками, обучались искусству театральных представлений под руководством наставников, среди которых были как иностранные, так и российские преподаватели. Очень часто эти представления показывались для царственных особ, а тематика представлений развивалась от инсценировок библейских и мифологических сюжетов до специально написанных пьес, отражающих актуальные события (военные победы, знаменательные даты, прославление государственных и политических деятелей и пр.).

Первыми профессиональными учебными заведениями становятся Императорские Театральные училища — петербургское и московское, готовившие кадры для придворных театров. Обучение было неспециализированным — танцоры, вокалисты, актеры драмы обучались совместно. По мере накопления опыта возникла необходимость обосновать методы и методики преподавания по каждому направлению — танцевальному, вокальному, драматическому, разделив и классы подготовки. Архивные документы раскрывают перед нами задачи драматического класса: занятия по истории театра и литературы; практические занятия по «изучению ролей из лучших драматических произведений и объяснение их преподавателем»; представление спектакля на сцене перед публикой [Дронова, с. 85]. По мере совершенствования образовательных методик обучение разделяется на начальный теоретический класс (первый год обучения), на протяжении которого делались упражнения на силу голоса и пластической выразительности, а второй год обучения отводился постановке пьес и созданию ролей и выступлению перед зрителями [Дело о проекте].

Интерес зрителей к театру, развитие драматургии способствовали тому, что открывались новые театры и все больше требовалось драматических исполнителей. Количественные изменения приводят к качественным преобразованиям — к концу XIX в. модифицируются важные положения актерского образования: во-первых, это переход от индивидуальных занятий к групповым, коллективным; во-вторых, признается, что психофизические способности актеров (воображение, внимание, память и др.) должны развиваться как голос и пластика. Актерские мемуары приводят как пример упражнения, которые использовались для их развития: после чтения отрывка из литературного произведения учащийся должен был подробно все представить: «В каком порядке висели картины у Плюшкина, как расположились мухи на поверхности жидкости в рюмке, как выглядели часы, чудовища во сне Татьяны, гостиная старосветских помещиков, галстук у Чичикова, чепец у Пульхерии Ивановны и т. д.» [Дело о проекте]. Также вводятся задания по совершенствованию темперамента: студент должен уметь выполнять одно и то же действие в разных состояниях — грусти, гнева, ярости.

Новая эстетика театрального действия, формирующаяся к началу XX в., приносит новые требования жизненной правды, которая должна рождаться на сцене здесь и сейчас, и новых принципов актерского существования. Эти принципы обосновывает Станиславский в созданной теории актерской игры, проверенной и апробированной, как на собственном опыте актерского исполнения драматических ролей в театре, так и в процессе обучения студийцев в театральных студиях. Эти объективные правила творческого существования актера изложены в книге «Работа актера над собой», где основополагающим моментом становится психофизическая тренировка [Станиславский 2024].

Элементы системы известны каждому артисту как основа профессии, как алфавит и таблица умножения в обучении грамоте ребенка. К ним относятся — воображение, внимание, освобождение мышц, память, общение, сценическое действие и другие компоненты, которые подробно рассмотрены Станиславским. Он говорил: «Одна из главных задач, преследуемых «системой», заключается в естественном возбуждении творчества органической природы с ее подсознанием» [Станиславский 1938, с. 14]. Для того чтобы система была понятна всем, кто ей будет пользоваться — «для всех людей артистического склада, всех национальностей и всех эпох» [Станиславский 1938, с. 14] — она изложена в виде дневника ученика с помощью образных примеров описания школьной работы над заданиями наставников. Именно Станиславский вводит и обосновывает в театральной практике понятие «тренинг и муштра», предполагая в дальнейшем издание книги упражнений и этюдов с рекомендациями по их выполнению. Замысел мастера не успел воплотиться в реальность — смерть оборвала его планы. Тем не менее, описанные упражнения в изданных трудах мастера, в воспоминаниях коллег и учеников, позволяют использовать эти примеры в театрально-образовательной практике сегодняшнего времени, а введенное понятие «тренинг и муштра» становится основой подготовки мастерства актера.

Ключевые аспекты метода — освобождение мышц (начинается с ощущения напряжения и расслабления), психофизическое развитие (развивается пластичность нервной системы, делая актерский аппарат чутким и точным), муштра/автоматизм (закрепление правильных, логичных и последовательных действий до автоматизма) направлены на воспитание мастерства актера через психофизическую тренировку. Тренинг совершенствует творческий аппарат, очищая его от всего случайного, нетипичного, помогая ликвидировать ненужные мышечные или эмоциональные зажимы и подготавливая актера к сложным задачам роли, делая его психофизический аппарат гибким и ярким инструментом.

В. Мейерхольд, ученик Станиславского, пройдя его школу и апробировав Систему в работе, осмыслив ее по-своему, вводит в форму образовательной подготовки актера — биомеханику. Это система тренировки, которая позволяет актеру осознанно, точно, целенаправленно и естественно контролировать механизмы движений своего тела.

Термин «биомеханика» основывается на двух греческих словах: «биос», «жизнь», и «механикэ», «искусство создания машин». В научном контексте механика определяется как раздел физики, который изучает механическое движение и взаимодействие материальных тел. Таким образом, биомеханика представляет собой область науки, сосредоточенную на анализе двигательных возможностей и деятельности живых организмов. Как наука биомеханика развивается с XIX в. и в дальнейшем основывается на трудах российских ученых — И. Сеченова, П. Лесгафта, А. Ухтомского, Н. Бернштейна, которые рассматривали работу

опорно-двигательного аппарата как двигательного механизма (суставы, мышцы, верхние и нижние конечности), соединяя с вопросами управления и формирования двигательных навыков [Сеченов; Лесгафт; Ухтомский; Бернштейн].

Впервые театральный термин «биомеханика» был представлен Мейерхольдом в начале 1920-х гг. Эта новаторская концепция была разработана с целью формирования обновленной методики обучения актеров. Биомеханика направлена на развитие физической культуры исполнителя, в частности, на его способность контролировать свои действия на сцене, гармонично вписывать движения в заданный ритмический узор и моментально, с высокой точностью реализовывать режиссерские указания. Мейерхольд говорил, что «биомеханика стремится экспериментальным путем установить законы движения актера на сценической площадке, прорабатывая на основе норм поведения человека тренировочные упражнения игры актера» [Февральский, с. 21].

Биомеханическая техника ведет от внешнего движения к внутреннему состоянию. Актер-биомеханик, по Мейерхольду, должен обладать природной способностью к рефлекторной возбудимости и хорошими физическими данными, к которым он относил точный глазомер, координацию движений, устойчивость и т. д. Созданные Мейерхольдом тренировочные биомеханические этюды имели общую схему: отказ (движение, противоположное цели); посыл/игровое звено (реализация намерения, осуществление, реакция); точка (остановка в конце движения).

«Пусть театр лишится слова, актерского наряда, рампы, кулис, театрального здания, — говорил Мейерхольд, — пока в нем есть актер и его мастерские движения, театр останется театром, ибо о мыслях и побуждениях актера зритель узнает по его движениям, жестам и гримасам» [Садовников, с. 360].

Биомеханика Мейерхольда тесно переплелась как с научной биомеханикой, так и с театральным опытом прошлого театра, в ней присутствуют приемы и сценические техники комедии дель арте (итал. *commedia dell'arte*), методы игры Э. Дузе, С. Бернар, Дж. Грассо, Ф. Шаляпина, Ж. Коклена и др. В современном театре биомеханика является одним из неотъемлемых элементов подготовки актера.

С. Эйзенштейн, знаменитый советский кинорежиссер, будучи учеником Мейерхольда, сказал, что «биомеханика есть самый первый шаг к выразительному движению» [Эйзенштейн, с. 209], к которому актеру необходимо стремиться, чтобы воздействовать на зрителя. Позже режиссер перенесет это понятие в теорию выразительного движения в киноискусство: как «монтаж аттракционов» при сопоставлении и столкновении кадров, воздействующих на зрителя.

С развитием киноискусства развивается и актерское кинообразование, в основу которого ставится теория кинонатурщика. Теоретическим основанием для разработки методик обучения киноактеров послужил тезис Л. В. Кулешова, прославленного советского режиссера и теоретика кино о том, «что в кинематографе всякое выражение чувства актера не зависит от причин, порождающих эти чувства» [Кулешов 1979, с. 102] и что актерская игра, основанная на «переживании», непригодна для кино. Актер должен уметь выстроить точные физические действия, которые можно складывать при монтажном соединении, добываясь нужной эмоции от зрителя. Разрабатывая систему занятий в своей мастерской Л. Кулешов обозначает набор основных телодвижений человека: «Количество движений человека так же неограничено, как и количество звуков в природе. Для того чтобы сыграть любое музыкальное произведение, достаточно определенного ограниченного диапазона — системы звуков, на основании которого и можно строить любое музыкальное произведение. Точно так же можно создать какую-то одну систему человеческих движений, на основе которой можно строить любое задание на движение» [Кулешов 1987, с. 181]. Наставником создавалась «партитура» — план и схема действий, который должен быть отработан учащимся, а затем на него придумывался сюжет. Была разработана «пространственно-метрическая сетка», призванная дать актерам четкое видение того, как их движения преломятся в кадре. Упражнения, выстроенные по принципу этой сетки, культивировали у артистов способность мыслить образами, «думать кадрами».

Фабрика эксцентрического актера (ФЭКС), созданная в Петрограде в начале XX в. как театрально-кинематографическая школа, конкретизирует идею кинонатурщика через эксцентризм — гротеск, трюк и деформацию реальности. В школе вводятся уроки по цирковому искусству, танцу и акробатике для овладения трюковой формой подачи материала как движения, так и эмоций (нужно было уметь в нужное время заплакать, засмеяться или изобразить необходимое чувство). Особым тренингом был предмет Г. Козинцева — «киножест», в него входили упражнения на движения (по счету), отрабатывались повороты, ракурсы, жесты. Особое внимание уделялось темпу движения — убыстряющемуся и замедляющемуся в остановках. Темп, ритм был основой упражнений на характерность, на особую походку, эмоции.

Внимание, которое уделялось темпу и ритму движений, объяснялось эффектом зрительского восприятия — зритель должен успеть рассмотреть движение актера: чересчур убыстренные движения могут быть так же плохо восприняты, как и чересчур замедленные. Кроме упражнений на выразительные движения студийцы делали этюды на жанры. Руководители школы — режиссеры Козинцев и Л. Трауберг считали, что для каждого жанра существуют свои отличительные приемы игры: в комедии — специфическое обращение с предметами, в детективе — динамическая манера движения, в мелодраме — игра на темпах. Школа ФЭКСов внесла свой вклад в развитие тренинговых форм подготовки актера театра и кино, влившись в 1924 г. в состав Ленинградского института сценических искусств.

Значительным вкладом в развитие тренинга стали работы М. Чехова. Работа со Станиславским послужила, как и в случае с Мейерхольдом, основанием для осмысления собственных взглядов на природу актерского творчества и методику подготовки. Его метод разработан для актеров на основе актерского опыта, а теоретический труд «О технике актера» утверждает, что «образы фантазии живут самостоятельной жизнью» [Чехов, с. 179] и только воображение позволяет актеру соприкоснуться с ними и воплотить (через тело и голос) новый сценический образ, новое сценическое Я: «Переживания на сцене нереальны, их дарует в минуты вдохновения творческая индивидуальность актера...» [Чехов, с. 267].

Чехов разработал комплекс особых упражнений подготовки актера, направленных на создание образа не только через психотехнику актера, но и через достижение им особого состояния — «возбуждения творческого порыва», подчеркивая дистанцию между актером и персонажем.

### **Заключение**

Конец XIX — начало XX в. нами обозначен как этапный момент рождения актерского тренинга. Метод обучения актерскому

мастерству за очень короткий период времени не только преодолел этапность накопления упражнений и методик, но и был обоснован как Система, с помощью которой и сегодня происходит обучение мастерству актера. Прошедшее время добавило научные данные (философии, психологии, физиологии, культурологии и др.), всевозможные технические средства, но не изменило сущности подхода к тренинговому обучению — от простого к сложному; от внутреннего представления, воображения, переживания к внешнему выстраиванию образа; от движения, жеста к созданию внутреннего состояния.

## Список источников

- Агаджанян — Агаджанян Л. Л. Психофизический тренинг в формировании актерского мастерства (на основе методики Г. А. Товстоногова) // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2–2. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=21748> (дата обращения: 21.11.2025).
- Бернштейн — Бернштейн Н. А. Биомеханика и физиология движений. М.: МОДЕК, 2008. 688 с.
- Всеволодский — Всеволодский В. (Гернгросс) История театрального образования в России. Т. I: XVII–XVIII в. СПб: Издание императорских театров, 1913. 482 с.
- Гиппиус — Гиппиус С. В. Гимнастика чувств. Секреты развития психики. СПб.: Прайм-Еврознак, 2003.
- Грачева — Грачева Л. В. Психотехника актера в процессе обучения в театральной школе: теория и практика. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Санкт-Петербург, 2005. 53 с.
- Дронова — Дронова А. Г. Санкт-Петербургская театральная школа в 1854–1889 гг.: создание самостоятельного балетного училища // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 83–96.
- Квинтилиан — Квинтилиан. Обучение оратора. О начальном обучении и школе грамматика. М.: Дело, 2025. 392 с.
- Князькина — Князькина Н. Х. Реализация творческого потенциала актера средствами психофизического тренинга // Омский научный вестник. 2013. № 3 (119). С. 223–227.
- Кулешов 1979 — Кулешов Л. В. Знамя кинематографии (1920) // Кулешов Л. В. Статьи. Материалы. М.: Искусство, 1979. 238 с.
- Кулешов 1987 — Кулешов Л. В. Искусство кино. Мой опыт // Кулешов Л. В. Собр. соч. в 3 т. М.: Искусство, 1987. Т. 1. 448 с.
- Ланг — Ланг Ф. Рассуждение о сценической игре // Старинный спектакль в России. Сборник статей / Под ред. В. Н. Всеволодского-Гернгросса. Ленинград: Academia, 1928. С. 132–183
- Лесгафт — Лесгафт П. Ф. Основы естественной гимнастики // Собрание сочинений в 5 т. М.: Физкультура и спорт, 1953. Т. 4. 369 с.
- Дело о проекте — РГИА (Российский государственный исторический архив). Ф. 498. Оп. 1. Д. 2470. Петербургское театральное училище Министерства императорского двора. Дело о проекте драматического класса при театральном училище С. 5–6.
- Садовников — Садовников В. Н. Биомеханика В. С. Мейерхольда: подготовка актера «условного театра» // Современные наукоемкие технологии. 2016. № 8–2. С. 358–362.
- Сеченов — Сеченов И. М. Очерк рабочих движений человека. М.: т-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1901. 139 с.
- Станиславский 2024 — Станиславский К. С. Работа актера над собой. М.: Эксмо, 2024. 560 с.
- Станиславский 1938 — Станиславский К. С. Работа актера над собой: Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. М.: Художественная литература. 1938. 576 с.
- Ухтомский — Ухтомский А. А. Физиология двигательного аппарата. Ленинград: Практическая медицина, 1927. 168 с.
- Февральский — Февральский А. В. Десять лет театра Мейерхольда. М.: Федерация, 1931. 100 с.
- Цицерон — Цицерон. Образцы ораторского искусства. М.: Эксмо, 2022. 215 с.
- Чехов — Чехов М. А. Литературное наследие: в 2 т. М.: Искусство, 1986. Т. 2 [Об искусстве актера]. 559 с.
- Эйзенштейн — Эйзенштейн о Мейерхольде, 1919–1948 / сост. и коммент. В. Забродина. М.: Новое изд-во, 2005. 350с.

## References

- Agadzhanyan, L. L. Psikhofizicheskiy trening v formirovaniy akterskogo masterstva (na osnove metodiki G. A. Tovstonogova) [Psychophysical Training in the Formation of Acting Skills (Based on G. A. Tovstonogov's Method)]. *Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniia*, no. 2–2, 2015, [science-education.ru/ru/article/view?id=21748](https://science-education.ru/ru/article/view?id=21748) Accessed 21 Nov. 2025. (in Russian)
- Bernstein, N. A. *Biomekhanika i fiziologiya dvizhenii* [Biomechanics and Physiology of Movement]. MODEK Publ., 2008. (in Russian)
- Vsevolodsky (Gerngross), V. *Istoriia teatral'nogo obrazovaniia v Rossii* [History of Theatrical Education in Russia]. Vol. 1: XVII–XVIII v., Izdanie imperatorskikh teatrov Publ., 1913. (in Russian)
- Gippius, S. V. *Gimnastika chuvstv. Sekrety razvitiia psikhiki* [Gymnastics of Feelings. Secrets of Mental Development]. Praim-Evroznak Publ., 2003. (in Russian)
- Gracheva, L. V. *Psikhotekhnika aktera v protsesse obucheniia v teatral'noi shkole: teoriia i praktika* [Actor's Psychotechnique in the Process of Training at a Theater School: Theory and Practice]. Diss. abstract, Doctor of Arts, Saint Petersburg, 2005. (in Russian)
- Dronova, A. G. *Sankt-Peterburgskaia teatral'naia shkola v 1854–1889 gg.: sozdanie samostoiatel'nogo baletnogo uchilishcha* [The St. Petersburg Theater School in 1854–1889: The Creation of an Independent Ballet School]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*, no. 2, 2020, pp. 83–96. (in Russian)
- Quintilian. *Obuchenie oratora. O nachal'nom obuchenii i shkole grammatika* [The Orator's Education. On Initial Education and the Grammar School]. Delo Publ., 2025. (in Russian)
- Knyazkina, N. Kh. *Realizatsiia tvorcheskogo potentsiala aktera sredstvami psikhofizicheskogo treninga* [Realization of the Actor's Creative Potential through Psychophysical Training]. *Omskii nauchnyi vestnik*, no. 3 (119), 2013, pp. 223–227. (in Russian)
- Kuleshov, L. V. *Znamia kinematografii (1920)* [The Banner of Cinematography (1920)]. *Stat'i. Materialy* [Articles. Materials], Iskusstvo Publ., 1979. (in Russian)
- Kuleshov, L. V. *Iskusstvo kino. Moi opyt* [The Art of Cinema. My Experience]. *Sobr. soch. v 3 tt.*, vol. 1, Iskusstvo Publ., 1987. (in Russian)
- Lang, F. *Rassuzhdenie o stsenicheskoi igre* [Discourse on Stage Acting]. *Starinnyy spektakl' v Rossii. Sbornik statei*, edited by

- V.N. Vsevolodsky-Gerngross, Academia Publ., 1928, pp. 132–183. (in Russian)
- Lesgaft, P.F. Osnovy estestvennoi gimnastiki [Foundations of Natural Gymnastics]. *Sobranie sochinenii v 5 t.*, vol. 4, Fizkul'tura i sport Publ., 1953. (in Russian)
- Russian State Historical Archive (RGIA). Fond 498, opis 1, delo 2470. Peterburgskoe teatral'noe uchilishche Ministerstva imperatorskogo dvora. Delo o proekte dramaticheskogo klassa pri teatral'nom uchilishche [St. Petersburg Theater School of the Ministry of the Imperial Court. Case on the Project of a Drama Class at the Theater School], pp. 5–6. (in Russian)
- Sadovnikov, V.N. Biomekhanika V.S. Meierkhol'da: podgotovka aktera 'uslovnogo teatra' [V.S. Meyerhold's Biomechanics: Training the Actor of 'Conventional Theater']. *Sovremennye naukoemkie tekhnologii*, no. 8–2, 2016, pp. 358–362. (in Russian)
- Sechenov, I.M. *Ocherk rabochikh dvizhenii cheloveka* [Essay on Human Working Movements]. T-va I.N. Kushnerev i K° Publ., 1901. (in Russian)
- Stanislavsky, K.S. *Rabota aktera nad soboi* [An Actor's Work on Himself]. Eksmo Publ., 2024. (in Russian)
- Stanislavsky, K.S. *Rabota aktera nad soboi: Rabota nad soboi v tvorcheskom protsesse perezhivaniia. Dnevnik uchenika* [An Actor's Work on Himself: Work on Oneself in the Creative Process of Experiencing. A Student's Diary]. Khudozhestvennaia literatura Publ., 1938. (in Russian)
- Ukhtomsky, A.A. *Fiziologiia dvigatel'nogo apparata* [Physiology of the Motor Apparatus]. Prakticheskaia meditsina Publ., 1927. (in Russian)
- Fevralsky, A.V. *Desiat' let teatra Meierkhol'da* [Ten Years of the Meyerhold Theater]. Federatsiia Publ., 1931. (in Russian)
- Cicero. *Obraztsy oratorskogo iskusstva* [Examples of Oratorical Art]. Eksmo Publ., 2022. (in Russian)
- Chekhov, M.A. *Literaturnoe nasledie* [Literary Heritage]. 2 vols., Iskusstvo, Publ., 1986. Vol. 2: *Ob iskusstve aktera* [On the Art of the Actor]. (in Russian)
- Eisenstein o Meierkhol'de, 1919–1948* [Eisenstein on Meyerhold, 1919–1948]. Compiled and commented by V. Zabrodin, Novoe izd-vo Publ., 2005. (in Russian)

Научная статья

УДК: 778.5

DOI: 10.24412/2618-9313-2025-433-26-31

## Проблематика ядерной угрозы в телевизионных передачах США периода Холодной войны

МАКСИМ ФЕДОРОВИЧ КАЗЮЧИЦ<sup>1,2</sup>

### Для цитирования

Казючиц М. Ф. Проблематика ядерной угрозы в телевизионных передачах США периода Холодной войны // Телекинет. 2025. N4(33) С. 26-31. DOI: 10.24412/2618-9313-2025-433-26-31

### Сведения об авторе

Максим Федорович Казючиц, кандидат философских наук, доцент, главный редактор издания «Телекинет», Москва, Россия

<https://orcid.org/0000-0002-3015-3046>

[mkazuchitz@gmail.com](mailto:mkazuchitz@gmail.com)

### Аффилиация

<sup>1</sup>Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург, исполнитель по гранту.

<sup>2</sup>Сетевое издание «Телекинет».

### Сведения об отсутствии конфликта интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

### Аннотация

В статье исследуется проблематика репрезентации ядерной угрозы в телевизионных передачах США периода Холодной войны. Основное внимание уделяется анализу программы «See it now» под руководством Эдварда Р. Марроу как ключевого медиапроекта, формировавшего общественное мнение о ядерной опасности. В работе рассматриваются особенности визуализации атомной угрозы на американском телевидении 1950-х годов, анализируется роль телевидения как инструмента массовой коммуникации в период становления нового медиаформата. Особое внимание уделяется исследованию символического дискурса ядерной угрозы и его влияния на формирование общественного сознания. На основе анализа выпусков программы «See it now» выявлены ключевые механизмы конструирования образа ядерной опасности, изучены особенности репрезентации темы в контексте международных отношений и внутренней политики США. В исследовании показано, как телевизионные форматы способствовали формированию общественного дискурса о ядерной угрозе.

### Ключевые слова

ядерная угроза, телевидение США, холодная война, Эдвард А. Марроу, «See it now», символический дискурс

### Сведения о финансировании

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00305-П

### Информация о статье

Статья поступила в редакцию 24.10.2025; одобрена после рецензирования 30.11.2025; принята к публикации 30.11.2025.



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.

Original article

## The Nuclear Threat in US Television Broadcasts During the Cold War

MAKSIM F. KAZYUCHITS<sup>1,2</sup>

### For citation

Kazyuchits, M. F. The Nuclear Threat in US Television Broadcasts During the Cold War. *Telekinet*, no. 4(33), 2025, pp. 26-31. DOI: 10.24412/2618-9313-2025-433-26-31

### About the Contributor

Maksim Fedorovich Kazyuchits, Candidate of Science, Associate Professor, Senior editor of the “Telekinet” publication, Moscow, Russia

<https://orcid.org/0000-0002-3015-3046>

[mkazuchitz@gmail.com](mailto:mkazuchitz@gmail.com)

## Affiliation

<sup>1</sup>National Research University “Higher School of Economics” — Saint Petersburg, grant executor.

<sup>2</sup>The “Telekinet” journal.

## Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

## Abstract

The article examines the problem of representing the nuclear threat in US television broadcasts during the Cold War. The focus is on analyzing the *See It Now* program, produced and hosted by Edward R. Murrow, as a key media project that shaped public views of the nuclear danger. The paper examines the visualization of the nuclear threat on American television in the 1950s and analyzes the role of television as a tool of mass communication during the shaping of a new media format. Particular emphasis is laid on studying the symbolic discourse of the nuclear threat and its influence on the formation of public consciousness. Drawing on an analysis of episodes of the *See It Now* program, the author identifies key mechanisms for constructing the nuclear danger image and explores the features of the topic’s representation in the context of international relations and US domestic policies. The study shows how television formats contributed to shaping public discourse about the nuclear threat.

## Keywords

nuclear threat, US television, Cold War, Edward A. Murrow, *See It Now*, symbolic discourse

## Information on funding

This work was supported by the Russian Science Foundation under grant № 22-18-00305-П

## Article information

The article was submitted to the editorial board 24.10.2025; approved after reviewing 30.11.2025; accepted for publication 30.11.2025.

Возрастающая актуальность проблематики ядерной угрозы в период Холодной войны в ряде существенных аспектов обусловлена возможностями телевидения США. Разработка темы символизма ядерной угрозы и последующий анализ эфирного контента информационно-аналитических программ США легли в основу текста научной статьи. Ядерная угроза, в том числе в качестве информационного повода СМИ США, достигает своего апогея в десятилетие 1950-х гг., непосредственно предшествующее Карибскому кризису. И во многих отношениях в этот период возникают, если не оформляются окончательно, различные образы, символические значения, связанные с атомом, атомной энергией, ядерным синтезом, угрозой атомной / ядерной войны, атомной и водородной бомбы, составившие в дальнейшем основу для конструирования символического Другого для СССР и США, словом, все то, что образует проблемное поле имагологии, исторического конструктивизма и иных методов, связанных с анализом символических значений. Значением программы «*See it now*» трудно переоценить: сама фигура Эдварда А. Марроу, особенности творческого метода, предложенного в этих программах, — всё это вошло в фонд современной культуры, профессиональной сферы. Отметим, естественно, что тема ядерной угрозы, атомных испытаний, атома мирного и боевого не могла не прозвучать в программах Марроу и, учитывая его взгляды, не могла не получить достаточно критическую оценку. Программа «*See it now*», будучи созданной как прямая реакция группы профессиональных журналистов радио на резко изменившуюся ситуацию в соотношении баланса радиоиндустрии — телеиндустрии, интересна с точки зрения имагологического анализа как пример параллельного процесса освоения телевидения государственными структурами. Попытки Марроу и его «парней» найти возможные степени свободы между отношениями государства, общества и прессы представляют собой большой интерес в условиях актуализации многих стереотипов холодной войны в системе культурных связей, в том числе и в системе информационного телевизионного вещания США.

### Атомные испытания и образ ведущего: от «*Hear it now*» к «*See it now*»

Следует подчеркнуть, что ряд ключевых аспектов образа ведущего, особенности риторики, круг тем, в том числе связанных с ядерной угрозой, складывается в период выхода радиопередачи «*Hear it now*», начиная с 1945 г. Так, выпуски (эфир от 12 августа 1945 г.), вышедшие спустя неделю после бомбардировки Хиросимы, Марроу высказывает опасения относительно стратегических задач использования нового вида оружия: «Никто не спешит анализировать, насколько атомная бомба и вступление СССР в войну приблизили её окончание. Японцы пока не готовы капитулировать. Многие опасаются, что бомба была сброшена для устрашения русских. <...> У Трумэна есть шанс сохранить мир. Его заявление о совместном американо-британском контроле над «секретом возмездия» — временная мера. Другие страны рано или поздно раскроют тайны атомной энергии» [In search of light, с. 102–103]. Наступивший 1946 г. приобрёл особое значение в символической политике холодной войны: помимо суда над нацистскими преступниками в Нюрнберге, в этом же году состоялось первое заседание ООН и прозвучала знаменитая фултонская речь премьер-министра Великобритании. В последнем случае Марроу (эфир от 10 марта 1946 г.) подчеркнул сакраментальную фразу «железный занавес», «которая мгновенно и навсегда вошла в обиход» [In search of light, с. 111–114]. Атомные, а затем ядерные испытания приходились на печально известный параллельный процесс в истории США, связанный с началом работы «Комиссии по антиамериканской деятельности». В программе (эфир от 27 октября 1947 г.), где основной сюжет был связан с эскалацией деятельности Комиссии, Марроу подчеркнул фундаментальное противоречие между принципами маккартизма и, в частности, сохранением гражданских свобод в условиях обеспечения коллективной безопасности: «Некоторые государственные учреждения, такие как Госдепартамент и Комиссия по атомной энергии, сталкиваются



с реальной дилеммой. Они обязаны обеспечивать безопасность, не нарушая при этом фундаментальных свобод граждан, которые на них работают. Это может потребовать особых и оправданных мер безопасности» [In search of light, с. 116–119]. Первое испытание советской атомной бомбы получило широкий международный резонанс, в том числе и в радиопрограмме «Hear it now» (эфир от 23 сентября 1949 г.). Марроу начал выпуск с цитирования и комментирования заявления Трумэна: «Неизбежное произошло. Это случилось скорее, чем предсказывали большинство наших экспертов. Возможно, это означает, что эксперты недооценили промышленный и технологический потенциал Советского Союза — ту же ошибку совершил Гитлер» [In search of light, с. 143–144]. Сравнение стратегической ошибки США и Германии в отношении СССР здесь, безусловно, направлено на критику союза США и Великобритании против советской

Илл. 1. Заставка телепрограммы «See it now»

России. «Русские не только взорвали атомное оружие, они взорвали американский миф — широко распространенное убеждение, что мы обладаем и можем сохранить секрет создания бомбы. Почти два года назад Молотов заявил, что «секрет атомной бомбы давно перестал существовать». Наши ответственные учёные предупреждали нас, что на самом деле никакого секрета нет. Теперь, когда всё стало известно, основные элементы этого мирового конфликта не изменились», — подчеркнул журналист [In search of light, с. 143–144]. В радиовыпуске он также подчеркнул возможное место, которое займет атомное/ядерное оружие в холодной войне: «Тот факт, что у русских есть бомба, не может быть расценен ни одним разумным человеком как доказательство того, что война стала более или менее вероятной» [In search of light, с. 143–144]. Марроу и его программа «See it now» приобрели беспрецедентное значение и стали классикой уже в период выхода в эфир 1951–1958 гг. (семь сезонов), главным образом после острой политической кампании против Маккарти и маккартизма [Теплиц, с. 187]. Этот период традиционно характеризуется в истории телевидения США активным становлением телевидения в качестве нового глобального средства массовой коммуникации (оно замещает на этом месте радиовещание). Отметим, что это время — оформления и частичного решения основного круга проблем, связанных с разработкой единого стандарта телевизионного вещания, вопросов цветного и черно-белого телевидения и др., которые завершаются официальным принятием пакета документов/технических требований Национального комитета США по телевизионным системам NTSC в 1953 г. (цветное телевидение занимает окончательную позицию лишь к началу 1970-х гг.). В 1950-е гг. покрытие территории страны распределялось между крупными компаниями большой тройки: CBS, NBC, ABC — в порядке их значимости. «В январе 1952 г. рейтинги Nielsen показали, что впервые с 9 часов вечера до полуночи в Соединенных Штатах использовалось больше телевизоров, чем радиоприемников. Радио по-прежнему опережало телевидение по доходам от рекламы, но именно с этого момента визуальные средства массовой информации начали завладевать вниманием американской публики. Этому способствовал тот факт, что 1952 г. был годом выборов, а президент Трумэн заявил, что не будет баллотироваться на второй полный срок, и что генерал Эйзенхауэр вернулся с поста верховного главнокомандующего в Европе, чтобы претендовать на пост главнокомандующего Соединенными Штатами», — отмечает исследователь Кендрик [Kendrick, с. 349]. Марроу обладал значительным авторитетом в сфере журналистики. Сотрудничество с CBS, начавшееся с 1930-х гг., сделало голос Марроу «известным в каждом доме» [Barpouw, с. 35]. В период Второй мировой войны его голос, напр., использовался для переозвучивания этапного фильма Х. Дженнингса «Listen to Britain». К 1947 г. он занимает пост вице-президента CBS и директора по связям с общественностью. Так, в ходе организации «Радио свобода», которое начало ограниченное вещание в 1949 г., он вместе с некоторыми другими медийными персонами был привлечен в консультативный совет (в том числе А. Шлезингер-младший и Дж. Лавстоун, директор по международным связям Американской федерации радиовещания) [Puddington, с. 17]. Говоря об инновационном характере телепрограммы «See it now», исследователи, с учетом исторического контекста, выделяют следующие ключевые аспекты.

Во-первых, «See it now» де-факто вводит новый тип телевизионной программы/шоу — аналитическое обозрение. Особенно подчеркивается кардинальное изменение функции ведущего — полноценного автора программы, сценариста или со-сценариста (для Марроу было верно и первое и второе) дикторских текстов и концепции каждого выпуска [Теплиц, с. 178 и сл.]. В этом отношении фигура комментатора-аналитика была в полной мере инновационной.

Во-вторых, и второе непосредственно следует из первого, фигура автора-создателя предполагает персонализацию, сосредоточение смысловое и визуальное на ведущем. Принимая во внимание крупные и средние планы телевидения в те годы как преимущественную крупность и основной объем выступлений Марроу в программе именно в кадре, — вполне очевидно, что сам образ, имидж (речевые особенности, манера держаться перед камерой и т. д.) играл одну из ключевых ролей. В этом отношении риторическое рассуждение Кендрика показательное: «Телевидение положило конец невидимости Марроу. Его неоднократно видели на экране, на политических съездах и в ночь выборов. Он выступал с публичной трибуны и был широко известен по всей стране. Но для большинства слушателей он по-прежнему оставался бесплотным голосом, звучащим из громкоговорителя пять вечеров в неделю, начиная с 1949 г., <...> а с недавних пор и по воскресеньям на канале (CBS радио) «Hear It Now»» [Kendrick, с. 337].

В-третьих, значителен вклад новой визуальной концепции. Начиная с Марроу, на телевидении появляется устойчивое визуальное решение, сегодня ставшее тривиальным: ведущий в кадре, находясь непосредственно в студии, если быть технически точным — в АСБ, аппаратно-студийном блоке, в окружении мониторов, работающих непосредственно за его спиной людьми и т. д., что создает впечатление присутствия зрителя внутри телепроцесса.



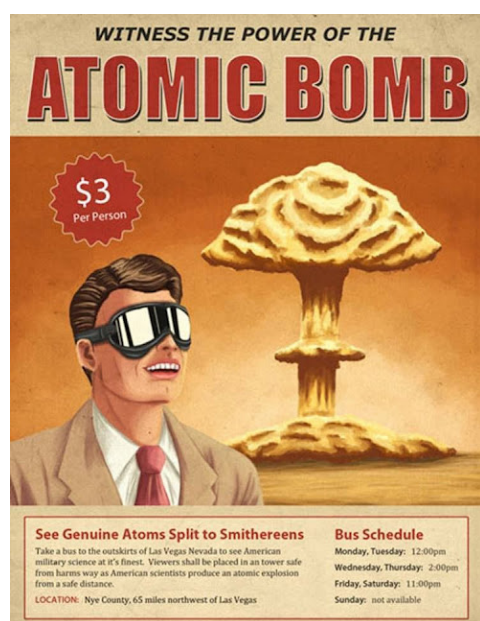
Илл. 2. Пример фотографии спытательного атомного взрыва в 300 милях от Лос-Анджелеса, 1951 г.

программы сводилась к зачитыванию текста на фоне выгородки. Аналитика в прямом эфире, высказывание субъективного или кажущегося таковым суждения, не всегда соответствующего в том числе и официальной государственной точке зрения — были инновационными. Однако подобные новшества неизбежно ограничивали целевую аудиторию.

Таким образом, говоря об имагологии образа Марроу, следует подчеркнуть, что он представляет отнюдь не среднего американца и не интеллектуала-диссидента (как, например, один из известных героев его программы Дж. Оппенгеймер). Свой образ он во многих отношениях строит в границах традиционной парадигмы массовых представлений о демократической прессе: он может задать неудобные вопросы, он подробно комментирует состоявшуюся беседу, а также предваряет беседу, если такая присутствует в конкретном выпуске, вступлением. Он — репортер, не только находящийся в студии, но и нередко физически присутствующий на месте событий (например, выпуски «See it now», посвященные войне в Корее).

### Ядерные испытания как зрелище и информационный повод

Рывок в развитии телеиндустрии совершает в самом начале 1950-х гг. [Barnouw]. Однако следует отметить, что телевидение, вероятно, впервые в полной мере рассматривалось в качестве основного средства массовой информации, где визуальная составляющая имеет ключевое значение. Так, начиная с 1951 г. по телевидению США вначале не в масштабе местного, но затем и в масштабе национального вещания «большой тройки» телесетей были показаны серии ядерных испытаний атомного и водородного оружия. Исчерпывающую хронологию первых трансляций ядерных взрывов приводит исследователь Доэрти.



Телестанции Лос-Анджелеса KTLA и KTTV передали первые кадры атомного взрыва в утреннем эфире 6 февраля 1951 г. Полигон в Неваде, где проводились испытания, находился в 250 милях от Лас-Вегаса. Камеры были расположены на вершине горы Маунт-Уилсон: грибовидное облако, таким образом, находилось в прямой видимости из города [Doherty, с. 8]. Показательно, что телевидение в сущности продолжило практику «атомного туризма», организованных развлекательных поездок экскурсантов в район испытаний с возможностью увидеть ядерный взрыв. Опыт телевизионной трансляции атомного взрыва «от побережья до побережья» относится к 22 апреля 1952 г., эфир в 12:30 по восточному поясному времени [Doherty, с. 9]. 17 марта 1953 г. Комиссия по атомной энергии (United States Atomic Energy Commission, AEC) и Управление гражданской обороны (Office of Civilian Defense) организовали прямую трансляцию из Юкка-Флэт, где были возведены жилые строения, получившие широкую известность как «Doom city»: «Объединив свои ресурсы, все крупные телеканалы транслировали подготовку к обратному отсчету, момент взрыва и последствия» [Doherty, с. 10]. 1 ноября 1952 г. [Doherty, с. 10] США провели первое в истории испытание термоядерного устройства на атолле Эниветок в южной части Тихого океана в ходе операции «Иву». Мощность составила 10 мегатонн в тротиловом эквиваленте, что примерно в 1000 раз превышало мощность бомбы, сброшенной

Илл. 3. Пример рекламного плаката («атомный туризм»)

на Хиросиму семью годами ранее. 2 ноября, после официальной информации об испытаниях, в «See it now» Марроу взял испытания в качестве основной темы выпуска. Корреспондент Билл Даунс (Bill Downs) вел прямое включение из Вашингтона и прокомментировал заявление правительства как повод для «исследования человеческой души, чем какой-либо научный праздник», и предположил, что «возможно, Комиссия по атомной энергии поступила бы мудро, если бы объявила об этом

перед сегодняшними [2 ноября 1952 г. — воскресенье. — М. К.] церковными службами». Испытания термоядерного оружия были непосредственно рассмотрены им в контексте символической политики международных отношений. Пытаясь найти точки для сравнения, он объясняет, что «эксперты говорят нам, что разница между атомной бомбой и водородной — это разница между дробовиком 12 калибра и 16-дюймовой пушкой». Затем он перечисляет длинный список городов по всему миру, включая США, которые способны пасть под ударом нового оружия массового поражения (в сноске приводится полный скрипт (расшифровка) эфира «See it now», сделан автором наст. статьи с видеозаписи трансляции. — М.К.)<sup>1</sup>.

В данном выпуске, что характерно для стилистики программы, отсутствуют доступные на тот момент материалы атомных испытаний, транслировавшиеся в США по телевидению до и одновременно с выпуском. В сущности, эфир из Вашингтона Даунса включал только его монолог, снятый первым средним планом. Показательно при этом, что первые выпуски «See it now» включали использование архивных материалов, которые в дальнейшем стали существенно уступать одному из важнейших элементов программы — прямому (в прямом эфире) или предварительно записанному выступлению журналиста (в качестве интервьюера мог выступать и сам Марроу, как, например, в случае знаменитого интервью с Оппенгеймером). Здесь, как и в случае с Марроу, принципиальное значение имел общественный и культурный статус выступающего. Даунс, один из «парней Марроу», не только его соратник, но и знаменитый радиокомментатор еще со времен Второй мировой войны, здесь выполняет ту же функцию, что и Марроу. Он репрезентирует «четвертую власть» как культурный образец, ключевой неотъемлемый элемент демократического государства. И в этой связи его очевидно критическая оценка произошедших испытаний, как и идея развития атомного/ядерного оружия, — суждение о том, что властям следовало объявить об испытаниях до воскресных церковных служб, личное мнение, объективированное, однако, до социально значимого высказывания представителя свободной прессы. Причем критическое суждение подчеркнуто реализовано через нравственно-религиозную составляющую: несовместимость воскресных служб, предания и священного писания — моральных основ в данном случае американского общества, общественного строя, с идеей и фактом испытаний ядерного оружия. Общий тон выступления и перечисление среди городов территорий Англии и Франции также выступает частью имагологии Даунса, что несомненно в подобной риторике подчеркивает отделение мнения прессы, по-видимому вместе с народом, от официальной позиции власти. В рассматриваемом выступлении традиционно больше внимания уделяется литературной стороне, где журналист использует различные тропы, такие как противопоставление науки и рефлексии. Ядерная бомба не является торжеством науки. Вместе с тем подчеркивается универсальный характер знаний об атомной энергии и его открытости, в том числе и для политического оппонента США в холодной войне: «Было бы неразумно полагать, что раз мы создали водородную бомбу, русские не способны на это. Если это действительно начало «водородной эры»». Показательно, что СССР/русские не определяются в качестве врага, в свою очередь Америка не позиционируется в качестве спасителя мира от коммунистической угрозы или по крайней мере как лидер свободного демократического мира. Марроу фактически выводит ядерную бомбу из уравнения международных отношений и культурных связей. Более чем солидарен с позицией Даунса Марроу, когда завершает сюжет цитатой из Эйнштейна, где он фактически использует метафору, отождествив успешные испытания и возросшую мощь США, торжественно провозглашенные президентом, *со смертью и уничтожением жизни*.

Исходя из исторического культурного контекста, подобная фраза, разумеется, отсылает к широкой полемике и во многом государственной инициативе, позиционировавшей изобретение и применение атомного оружия США как панацеи, оружия возмездия. В этой связи особенности аргументации и оппонирования Марроу становятся понятны из ближайшего контекста — его радио выступлений на CBS, начиная с 1946 г. и посвященных атомной тематике.

Тема ядерной угрозы была рассмотрена и в других выпусках «See it now». В программе (эфир 13 января, 1952) Марроу рассматривал тему «Атомный город Ок-Ридж, штат Теннесси, производственная площадка Манхэттенского проекта»<sup>2</sup>, города, одного из ключевых производственных центров атомной индустрии США<sup>3</sup>. Выпуск содержал сюжет Роберта Траута (Robert Trout), также одного из «парней Марроу». В том же г. (эфир 7 января 1952) Марроу обсуждал вопрос о мирном применении атомной энергии, в частности лучевой терапии. В этом выпуске «See it now» демонстрировались возможности использования атомной энергии в мирных целях в Ок-Ридже, штат Теннесси, а также лечение пациента радиоактивным йодом. В сюжете также принимал участие Даунс.

### Заключение

Телевидение в 1950-е гг. сыграло ключевую роль в формировании совокупности образов, составив поле символических значений, связанных с атомной угрозой. Телевидение США рассматривалось государством в качестве нового средства массовой коммуникации, где визуальная компонента (трансляция испытаний) во многом определила семиозис атомной тематики.

В программе «See it now» конструируется область символических значений, в той или иной мере противопоставленных официальному символическому дискурсу, где атомное / ядерное оружие фактически выступало репрезентантом могущества США.

**Марроу и «See it now» закрепили в выпусках, посвященных обсуждению испытаний, новую символическую модель, позже**

<sup>1</sup> М а р р о у: Добрый вечер. Комиссия по атомной энергии только что объявила об успешном завершении экспериментов, которые она называет «вкладом в разработку термоядерного оружия». Вероятно, это означает одно из важнейших достижений нашего времени — создание водородной бомбы. Для получения последних подробностей мы переключаемся на Вашингтон и Билла Даунса.

Д а у н с: Итак, Эд, мне кажется, сегодняшний день больше подходит для глубокого самоанализа человечества, чем для какого-либо научного праздника, потому что, судя по заявлению Комиссии по атомной энергии, становится очевидным: мы создали водородную бомбу. Секрет водородной бомбы — это, по сути, то, что я называю термоядерным взрывом. Согласно наиболее достоверным (неофициальным) данным, первый в мире взрыв H-бомбы произошел 1 ноября в 7:15 утра. За неделю мы разработали самое разрушительное оружие в истории человечества — оружие, по сравнению с которым Хиросима, Нагасаки, испытания на Бикини и прочие выглядят ничтожными. Эксперты утверждают, что разница между атомной и водородной бомбой сравнима с разницей между 12-калиберным дробовиком и 16-дюймовой пушкой. Водородная бомба способна уничтожить не 15 миль, как в Хиросиме, а сотни миль, а возможно, и больше. Таким образом, один взрыв может стереть с лица земли все между Нью-Йорком и Трентоном (Нью-Джерси), все между Лос-Анджелесом и Сан-Диего. Один взрыв водородной бомбы способен охватить значительную часть Ла-Манша. Один взрыв может уничтожить Москву и опустошить все между ней и Тулой. В Пекине он стер бы все между столицей и Тяньцзинем в коммунистическом Китае. Один взрыв может покрыть зону от Пхеньяна до Желтого моря в Северной Корее. Мы еще не создали эту бомбу — мы лишь открыли, как ее сделать. Возможно, Комиссия по атомной энергии следовало бы объявить об этом до сегодняшних церковных служб.

М а р р о у: Теперь вернемся в Нью-Йорк. Было бы неразумно полагать, что раз мы создали водородную бомбу, русские не способны на это. Если это действительно начало «водородной эры», стоит процитировать Альберта Эйнштейна. Я зачитаю его слова дословно, потому что если это начало новой эпохи, важно передать их точно. Он сказал: «Водородная бомба появляется на общественном горизонте как вероятно достижимая цель. Ее ускоренная разработка была торжественно провозглашена президентом.

В случае успеха радиоактивное заражение атмосферы и, как следствие, уничтожение всей жизни на Земле становится технически возможным». Это заявление, кажется, было сделано в 1950 г. [Альберт Эйнштейн прогнес эти слова в телепрограмме «Today with Mrs. Roosevelt» («Сегодня с миссис Рузвельт») 12 февраля 1950 г. Это был специальный выпуск на телеканале NBC, посвященный обсуждению угрозы термоядерного оружия. — М.К.]

<sup>2</sup> Atomic City Oak Ridge, Tennessee, the production site for the Manhattan Project.

<sup>3</sup> Welsh T. The Manhattan Project at Oak Ridge: Photographs of Ed Westcott, 1942-46 // Qualitative and Quantitative Methods in Libraries. 2017. P. 19-46.

сыгравшую ключевую роль в известной полемике с Маккарти:

А) Журналист — вестовой свободного общества. Образ самого Марроу репрезентирует свободную прессу как неотъемлемый элемент государственного устройства США, свободного общества, гласности и т. д. Персонализм подчеркивается Я-конструкциями, к которым прибегает журналист<sup>1</sup>.

Б) Значение письменного текста как основы драматургии программы в случае «See it now» несомненно и обусловлено профессиональным опытом работы на радио. И Марроу, и его корреспонденты (Даунс) широко используют литературные тропы, стремясь, вероятно, компенсировать известные ограничения телевизионного изображения и создать емкие образы атомной угрозы. Среди наиболее типичных тем можно выделить: нравственную, с обращением к религиозным/христианским истокам американского общества, противоречивость ядерных испытаний и самого применения атомного оружия (то есть, по сути, безбожности деятельности армии США); противоречивость взаимодействия науки и государства, неспособности, более того, абсурдности попыток государства засекретить тайны атома (то есть природы), что выражается образом СССР, выступающего неизбежным и неизменным оппонентом США, всегда дающего симметричный ответ.

## Список источников

- Теплиц Е. Кино и телевидение в США. М.: Искусство, 1966. 303 с.
- Barnouw E. *Tube of Plenty: The Evolution of American Television*. New York: Oxford University Press, 1990. 607 с.
- Bird, K., Sherwin, M. J. *American Prometheus: The Triumph and Tragedy of J. Robert Oppenheimer*. New York: Vintage, 2005. 721 с.
- Cloud, S. *The Murrow Boys: Pioneers on the Front Lines of Broadcast Journalism*. New York: Columbia University Press, 1996. 445 с.
- Doherty, Th. *Cold War, Cool Medium: Television, McCarthyism, and American Culture*. New York: Columbia University Press, 2003. 305 с.
- Edwards, B. *Edward R. Murrow and the Birth of Broadcast Journalism*. Hoboken: Wiley, 2004. 174 с.
- Head, S. W. *Broadcasting in America: A Survey of Electronic Media*. Routledge, 1990.
- In search of light; the broadcasts of Edward R. Murrow, 1938–1961*. New York: Knopf, 1967. 364 p.
- Kendrick, A. *Prime Time: The Life of Edward R. Murrow*. Boston: Little, Brown & Co., 1969. 548 с.
- Persico, J. E. *Edward R. Murrow: An American Original*. New York: Walker & Company, 1988. 562 с.
- Raphael, Ch. *Investigative Reporting: Muckrakers, Regulators, and the Struggle over Television Documentary*. Champaign, Illinois, 2005. 320 с.
- Sperber, A. M. *Murrow: His Life and Times*. New York: Simon and Schuster, 1986. 795 с.
- Weart, S. R. *The Rise of Nuclear Fear*. Cambridge: Harvard University Press, 2012. 384 с.
- McEnaney, L. *Civil Defense Begins at Home: Militarization Meets Everyday Life in the Fifties*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. 240 с.

## References

- Teplits, E. *Kino i Televidenie v SShA* [Cinema and Television in the USA]. Iskusstvo Publ., 1966. (in Russian)
- Barnouw, Erik. *Tube of Plenty: The Evolution of American Television*. Oxford University Press, 1990.
- Bird, Kai, and Martin J. Sherwin. *American Prometheus: The Triumph and Tragedy of J. Robert Oppenheimer*. Vintage, 2005.
- Cloud, Stanley. *The Murrow Boys: Pioneers on the Front Lines of Broadcast Journalism*. Columbia University Press, 1996.
- Doherty, Thomas. *Cold War, Cool Medium: Television, McCarthyism, and American Culture*. Columbia University Press, 2003.
- Edwards, Bob. *Edward R. Murrow and the Birth of Broadcast Journalism*. Wiley, 2004.
- Head, Sydney W. *Broadcasting in America: A Survey of Electronic Media*. Routledge, 1990.
- In Search of Light: The Broadcasts of Edward R. Murrow, 1938–1961*. Knopf, 1967.
- Kendrick, Alexander. *Prime Time: The Life of Edward R. Murrow*. Little, Brown, 1969.
- McEnaney, Laura. *Civil Defense Begins at Home: Militarization Meets Everyday Life in the Fifties*. Rutgers University Press, 2000.
- Persico, Joseph E. *Edward R. Murrow: An American Original*. Walker, 1988.
- Raphael, Chad. *Investigative Reporting: Muckrakers, Regulators, and the Struggle over Television Documentary*. University of Illinois Press, 2005.
- Sperber, A. M. *Murrow: His Life and Times*. Simon and Schuster, 1986.
- Weart, Spencer R. *The Rise of Nuclear Fear*. Harvard University Press, 2012.

<sup>1</sup> Например, в известном телентвью с Оппенгеймером: "...never have I heard so many people say, "I don't know." These men embrace mystery, wrestle with it-- and respect it. Good night, and good luck."

Научная статья

УДК: 778.5

DOI: 10.24412/2618-9313-2025-433-32-38

## Болтынский vs Шуб. О различных подходах к отбору и систематизации кинолетописных материалов на Центральной студии документальных фильмов в 1940-е годы

*АЛЕКСЕЙ БОРИСОВИЧ ГОЛУБЕВ*

### Для цитирования

Голубев А. Б. Болтынский vs Шуб. О различных подходах к отбору и систематизации кинолетописных материалов на Центральной студии документальных фильмов в 1940-е годы // Телекинет. 2025. N 4(33). С. 32-38. DOI: 10.24412/2618-9313-2025-433-32-38

### Сведения об авторе

Алексей Борисович Голубев, киновед, главный редактор сетевого издания «Музей ЦСДФ», Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0001-8387-742X>

[agpost@yandex.ru](mailto:agpost@yandex.ru)

### Аффилиация

Музей ЦСДФ.

### Сведения об отсутствии конфликта интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

### Аннотация

Статья посвящена анализу различных методологических подходов к систематизации кинолетописных материалов в период 1940-х годов на Центральной студии документальных фильмов. Анализ ранее неизвестных архивных материалов, раскрывающих особенности работы с кинодокументами в советский период представляет историческую ценность, важен для методологических дискуссий, для развития документального кинематографа. В центре внимания автора находится противостояние двух выдающихся деятелей советского кинематографа — Г. М. Болтынского и Э. И. Шуб, представлявших разные концепции работы с документальным кино материалом. Актуальность исследования обусловлена необходимостью изучения истории развития документального кинематографа и методов работы с кинодокументами. Цель работы — сравнительный анализ методологических подходов к систематизации кино материалов и их влияние на развитие документального кино. В статье рассматриваются два принципиально разных метода описания кино документов: пок кадровое описание, разработанное Э. И. Шуб, и тематическое описание Г. М. Болтынского. Особое внимание уделяется критике методов Шуб со стороны Болтынского, представленной в его докладной записке 1945 года. Практическая значимость состоит в возможности использования полученных результатов при разработке современных методик работы с кинодокументами.

### Ключевые слова

документальное кино, кинолетопись, систематизация материалов, киноархив, методология описания, Э. Шуб, Г. Болтынский

### Информация о статье

Статья поступила в редакцию 01.11.2025; одобрена после рецензирования 28.11.2025; принята к публикации 01.12.2025.



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.

## Boltyansky vs. Shub. On Different Approaches to Selecting and Systematizing Film Chronicle Materials at the Central Documentary Film Studio in the 1940s

*ALEKSEI B. GOLUBEV*

### For citation

Golubev, A. B. Boltyansky vs. Shub. On Different Approaches to Selecting and Systematizing Film Chronicle Materials at the Central

## About the contributor

Aleksey Borisovich Golubev, film scholar, Editor-in-Chief of the online publication *Museum of the Central Studio of Documentary Films (CSDF)*, Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0001-8387-742X>

[agpost@yandex.ru](mailto:agpost@yandex.ru)

## Affiliation

Museum of the Central Studio of Documentary Films

## Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

## Abstract

The article analyses different methodological approaches to the systematization of film chronicle materials during the 1940s at the Central Documentary Film Studio. The analysis of previously unknown archival materials revealing the specifics of work with film documents in the Soviet period is of historical value and is important for methodological discussions and for the development of documentary cinema. The author focuses on the confrontation between two outstanding figures of Soviet cinema, Grigory M. Boltynsky and Esfir I. Shub, who represented different concepts of working with documentary film material. The relevance of the study is determined by the need to research the history of documentary cinema's development and methods of working with film documents. The aim of the work is a comparative analysis of methodological approaches to the systematization of film materials and their influence on the development of documentary cinema. The article examines two fundamentally different methods of describing film documents: frame-by-frame description developed by E. I. Shub and thematic description by G. M. Boltynsky. Special emphasis is given to Boltynsky's criticism of Shub's methods, presented in his 1945 memorandum. The practical significance lies in the possibility of using the obtained results in the development of modern methods for working with film documents.

## Keywords

documentary film, film chronicle, systematization of materials, film archive, description methodology, E. Shub, G. Boltynsky

## Article information

The article was submitted to the editorial board 01.11.2025; approved after reviewing 28.11.2025; accepted for publication 01.12.2025.

Документальный кинематограф представляет собой чрезвычайно интересное явление. Помимо объективного отражения реальных событий, людей и проблем, он открывает перед режиссерами практически неограниченные творческие возможности. Например, оперируя реальностью, они могут создавать полноценные образные структуры, ничем не уступающие по силе эмоционального воздействия, аналогичным структурам игрового кино. Более того, документальный кинематограф может предложить зрителю даже такой, казалось бы, совершенно чуждый для него жанр, как фэнтези. Так, немецкий режиссер В. Херцог, сознательно выбирая для съемок своих документальных лент малоизвестные, странные, но абсолютно реальные пейзажи, создавал удивительные фантастические миры, затерянные где-то в бескрайних просторах Вселенной... Но главной особенностью документального кино является то, что оно по мере своего развития становится все более самодостаточным: отснятый когда-то хроникально-документальный материал рано или поздно становится основой для создания новых кинокартин. Через некоторое время эти картины, равно как и их исходники, сами становятся материалом для творческих свершений других документалистов [Беляков; Янгиров]. И так до бесконечности.

В полной мере осознание значимости исторической кинохроники и необходимости ее сохранения пришло в 1920-е гг. прошлого в., когда стали появляться первые исторические фильмы, полностью основанные на документально-хроникальных материалах [Брик; Семенова]. В Советском Союзе пионером такого рода кинематографа стала кинорежиссер Э. Шуб<sup>1</sup>. Вот результат проверки с исправлениями в соответствии с вашими требованиями. В марте 1927 г. на экраны страны вышла ее первая самостоятельная работа — полнометражный фильм «Падение династии Романовых». Этот фильм был полностью смонтирован из дореволюционной кинохроники, которую Шуб сумела найти в различных киноархивах, включая дворцовый киноархив Николая II. Поначалу это дало повод упрекнуть ее в отсутствии самостоятельной и оригинальной режиссерской работы. Но со временем стало понятно, что эта монтажная картина Шуб положила начало совершенно новому жанру — документально-историческому кино, в котором эмоциональный накал нисколько не уступал художественному кинематографу. Фильм имел успех в кинопрокате во многом из-за того, что зрители получили возможность визуального путешествия в прошлое и увидели то, что было сокрыто от постреволюционного зрителя — жизнь царской семьи и ее ближайшего окружения. Именно тогда «наверху» поняли, что такого рода картины могут стать важным инструментом государственной пропаганды, а потому дали им «зеленый свет». Вскоре появляются новые работы Э. Шуб: «Великий путь» (1927), посвященный первому десятилетию страны Советов, и «Россия Николая II и Лев Толстой» (1928). Эти три ранние работы режиссера обеспечили ей — наряду с Дзигой Вертовым — славу родоначальников советской кинодокументалистики. В этом «зале славы» каждый из них занял свою нишу. Если Вертов смотрел в сегодняшний день и активно занимался форматворчеством, то Шуб сфокусировала свое внимание на истории, работая преимущественно с архивными материалами. Конечно, она создавала ленты и на современную тематику — среди них наибольшую известность получил фильм «Испания» (1939). В основу картины легли фронтовые кадры, снятые во время Гражданской войны в Испании кинохроникерами Р. Карменом и Б. Макасеевым. Если говорить о фильмах, созданных в гг. Великой Отечественной войны, то здесь особый интерес представляет лента «Страна родная» (1942). Она

<sup>1</sup> Персональная страница заслуженной артистки РСФСР кинорежиссера Шуб (Розаль) Эфиры Ильиничны (1894–1959) на сайте #МузейЦДФ <https://csdfmuseum.ru/names/9> — здесь и далее прим. автора.

была приурочена к 25-летию Октябрьской революции и проводила параллель между событиями Гражданской и Великой Отечественной войн. На Центральной студии кинохроники (с 1944 г. — Центральная студия документальных фильмов) Шуб считалась ведущим специалистом по кинохронике, руководство всецело доверяло ей в этом вопросе. Ее подходы к отбору, описанию и систематизации хроникально-документальных (включая архивные) киноматериалов не вызывали никаких сомнений и всячески поощрялись. Это продолжалось до тех пор, пока в июне 1943 г. на студию не пришел работать Г. Болтянский, у которого был свой взгляд на широкий комплекс проблем, связанных с кинолетописью [Болтянский]<sup>1</sup>.

Болтянского нельзя назвать специалистом в определенной области кино, в разные гг. своей жизни он выступал как оператор, режиссер, сценарист, организатор и руководитель кинопроизводства, научный работник, педагог, писатель, устроитель кино- и фотовыставок. Он был великим энтузиастом своего дела, борцом за развитие советского кинематографа, за его популяризацию в массах. Он одним из первых понял огромное значение кинохроники и посвятил большую часть своей жизни работе по ее сохранению и систематизации. Болтянский был первым, кто научно обосновал идею рассматривать кинодокументы как важные исторические источники, которые необходимо собирать и хранить в специальном учреждении. Именно по его инициативе в Москве в 1926 г. открылся первый в мире Музей кино [Михалютина]. В рамках этого проекта удалось собрать, сохранить и изучить многие киноматериалы, обосновать и систематизировать их комплектование для музейных фондов, а методика формирования многочисленных выставок служила основой при подготовке киноэкспозиций, которые демонстрировались в последующие гг. в различных городах страны. Несмотря на то, что музей просуществовал всего несколько лет (до 1932 г.), вся эта работа способствовала сохранению и популяризации кинематографического наследия. На студии Болтянский работает сначала в качестве научного руководителя кинолетописи Великой Отечественной войны, затем становится начальником цеха кинолетописи. Впоследствии все его должности на ЦСДФ были напрямую связаны с этим цехом. Он подвергает критике методы работы Шуб. Свои доводы и аргументы он излагает в многочисленных письмах и служебных записках, адресованных руководству студии и лично режиссеру. В 1945 г. он подготовил докладную записку — подробный критический обзор (титульный лист с названием не сохранился), в котором пункт за пунктом обозначил все свои претензии к режиссеру — причем не только как специалисту по кинолетописи, но и как человеку, обладающему, по его мнению, деструктивным характером. По какому кругу прошел этот документ и какой была реакция руководства ЦСДФ — неизвестно. В итоге он оказался в личном деле Шуб, которое сегодня хранится в Центральном государственном музее кино. Мы предлагаем ознакомиться с ним, так как он показывает с какой страстностью и категоричностью Болтянский настаивал на правильности своих подходов к работе с кинолетописными материалами. По сути, этот документ — сборник методических рекомендаций, которые формулируются на фоне критики практической работы цеха кинолетописи, вынужденного следовать указаниям режиссера Шуб. Здесь необходимо сделать одно уточнение. В своей докладной записке Г. Болтянский критически относится к покaдрoвому описанию летописных материалов, которое практиковала Шуб. Вместо него он предлагает собственную форму описания киноматериалов. Но не раскрывает суть обоих подходов. В чем же отличие? Ответ можно найти в его другой методической работе «Принципы классификации летописных материалов Отечественной войны» (1945), в которой он рассуждает о преимуществе своего подхода к описанию киноматериала (с использованием карточек) перед покaдрoвым описанием. Болтянский пишет: «Основная задача описания в карточке — тематическая, дать содержание конкретного фильмового материала. Иначе говоря, должно быть лаконично, но ясно, точно, достаточно полно и логически последовательно изложено то, что снято, как по основной теме или событию в его развитие, так и по другим тематическим элементам и главным эпизодам, наличествующим в данном фильмовом материале, с уточнением места и времени действия и имен важных действующих лиц. Никаких других задач в описании исторических документов кинолетописи быть не может. ... Так называемое покaдрoвое описание кинолетописных материалов, практиковавшееся до последнего времени, представляло собою не тематическое описание, а подробное, но механическое (фильмографическое) описание визуальной стороны отдельных кадров без их тематического или логического взаимного осмысливания и связи, с упором не на то, что именно снято, а как снято (в какой обстановке, в какое время дня, летом или зимой, в какой одежде действующее лицо, в профиль или в анфас оно снято и т. д.). Подобное описание, притом с кропотливыми указаниями метража каждого кадра, но сплошь и рядом с анонимным местом действия или с анонимными действующими лицами, бессмысленно, так как оно: а) не соответствует задачам описания кинолетописных документов, б) отнимает много времени и бумаги (от 2–5 страниц за один объект кино-журнала!), в) представляет собой по существу тот же монтажный лист, несколько может быть расширенный и уточненный, г) ничего не дает режиссеру или производственнику, так как, сколько ему не описывай как снят такой-то кусок, он все равно захочет его посмотреть на экране. Самое главное то, что режиссер обращается в летопись за материалом на определенную тему, а не ищет здесь обезличенных эффектных кусков для монтажа (это дело фильмотеки). ... То же можно сказать и о других формах описания, практиковавшихся до сих пор в летописи (так называемое общее описание и эпизодное описание). Основной их порок — безустановочность, отсутствие точной формулировки, для чего нужны эти виды описания, непонимание основных задач тематического описания кинолетописных материалов...» [Болтянский]. Борьба Болтянского с Шуб шла с переменным успехом. Понятно, что он был более компетентен в вопросах классификации летописных материалов, многие его «наработки» впоследствии стали широко использоваться в цехе кинолетописи ЦСДФ. Однако в середине 1940-х гг. руководство студии еще не осознавало важность подобного рода дискуссии. Например, тогдашний директор ЦСДФ С. Герасимов фактически поддержал деятельность Шуб, и сделал это, как мне кажется, исключительно из-за режиссерской солидарности [Караваев]. Реформирование работы цеха шло, но очень медленно. Вскоре в стране началась борьба с космополитами. Не обошла она стороной и наших героев. Руководство студии искало повод для избавления от сотрудников «нетитульной нации». В мае 1950 г. в отсутствие Г. М. Болтянского (находился на лечении) на ЦСДФ была создана спецкомиссия для проверки работы цеха кинолетописи, которая выявила недостатки в деле учета и хранения, что «могло привести к пропаже исторически ценных кадров». 18 сентября 1950 г. Болтянский был освобожден от работы на ЦСДФ (собственное желание).

В конце 1948 г. Шуб работала над созданием документального фильма «От чистого сердца». Картина рассказывала о выставке

<sup>1</sup> Персональная страница историка кино и фотографии, киноведа, педагога Болтянского Григория Моисеевича (1855–1953) на сайте #МузейЦСДФ <https://csdfmuseum.ru/names/24>

подарков, присланных И. В. Сталину в связи с его 70-летием. Режиссера обвинили в том, что в этой картине она не показала самый важный подарок (это выяснилось только на просмотре картины в Министерстве кинематографии СССР) — маленькую курительную трубочку, которую прислал «вождю народов» лидер китайских коммунистов Мао Цзэдун. Был раздут большой скандал, после которого Э. Шуб получила первый инфаркт. Эта история фактически «поставила крест» на ее карьере кинорежиссера. Предлагаемая вашему вниманию докладная записка Г. Болтянского печатается без сокращений, с сохранением авторской стилистики, орфографии и пунктуации.

## I. О методике и практике Э. И. Шуб по кинолетописи

Для ведения работы по кино-летописи Отечественной войны прежде всего нужно иметь изложенную в письменном виде четкую методику и принципы отбора и описания летописных материалов, профильтрованных на обсуждениях, утвержденных руководителем кино-летописи, а затем рассмотренных и санкционированных авторитетной методической инстанцией.

Для этой цели я и предложил с первых дней своей работы создание Ученого Совета. Ибо никому не дано право ценные для государства исторические материалы принимать без основания, без апробированной письменной методики. Притом, каждый из нас смертен, должна быть преемственность, письменные утвержденные документы для возможности продолжать это дело при любых обстоятельствах. Этому требовал не только я, но и ревизирующие органы (контрольно-инспекторский отдел Комитета и НКВД).

Придя в кино-летопись, я застал работу по систематизации, уже практически проделанную под руководством режиссера Э. И. Шуб и находящуюся уже на II-м периоде Отечественной войны (1942 г.).

Никаких письменных методических материалов не оказалось.

Практически её работа сводилась в следующем. Режиссер Шуб просматривала на экране кино-журналы или на мовиоле остатки неиспользованных материалов. Тут же она единолично решала: это в фонд, это в летопись, это в фильмотеку. При этом она также называла редакторам тип описания — этому материалу дать «покадровое» описание, этому — «общее описание» и т. д. Почему, откуда — неведомо. Никаких коллегиальных обсуждений, подписанных протоколов приема с мотивировками куда, что идет и почему не практиковалось. Редактора должны были на основании единоличных определений Шуб автоматически и беспрекословно выполнять эти её решения и распоряжения.

Работа проводилась быстро. Дело шло не о качестве, а о количестве. Шла гонка за метражом, чтобы, как выяснилось позднее, можно было рапортовать о гомерических цифрах набора материала и требовать особого гонорара.

Эта гонка за метражом и методы единоличного, бесконтрольного не документируемого протоколно и никем не санкционированного приема приводили к тому, что Шуб просматривала по 2000–3000 метров остатков и неиспользованных материалов за 2–3 часа (чем она и хвасталась), что-то, почему-то бросала в корзину («смыв», «фильмотека»), другие определяла «фонд», «летопись», — «описать подробно, покадрово» и т. д.

Как можно, не зная людей, участвующих в этой съемке, зачастую место действия, иногда без наличия сведений или монтажного листа, не зная событий и значения материала, не продумав, не советуясь, не обсуждая ни с кем, таким галопом по 2–3 тысячи метров за пару часов, определять и решать?

Понятно, что она действовала так, как привыкла делать выборку для своих режиссерских работ по документальным фильмам. Но ведь это совсем другая работа — подбор исторически-ценных, а не режиссерско-монтажных материалов. Тут нужна точность, специальные базовые знания, осмысливание каждого куска, нужно время, продумывание, проверка, уточнение и т. д. Иначе можно наломать дров. И поэтому естественны случайные определения, грубые ошибки и даже анекдотические случаи. Работа по отбору, систематизации, пр. требует вдумчивого отношения, большой культуры, исторических знаний, знакомства с явлениями, происходившими во время войны, понимания их смысла, знакомства с политикой и экономикой страны, знания выдающихся людей СССР и героев войны и тыла и многое другое. Наконец, работа требует методических знаний.

Есть ли эти знания и данные у режиссера Э. И. Шуб, представляю судить на основании беспристрастного ознакомления с её «методикой» и материалами.

Материал, просмотренный таким образом реж. Шуб (в позитиве только) накопился в цехе и в подвале на студии до декабря 1944 г. сотнями коробок. Редактора изнывали от кропотливого, добросовестного его пересмотра, логического подбора т. к. она все это набрасывала после своих просмотров, а затем бессмысленного, автоматического и непонятного им «покадрового описания» этих материалов.

В цехе и в подвале студии создавался первозданный хаос коробок, материалы к просмотру для Шуб; колонки коробок, просмотренных уже ею; коробки, находящиеся у редакторов на пересмотре и описании; негативы для подборки монтажниц. В этом лабиринте материалов, где требовалось найти брать и ставить взятый из фильмотеки материал (фильмохранилища еще не было у летописи), знать, кому что дать, не спутать колонки, пометать что прошло уже какую-то стадию и т. д. пришлось разбираться т. Аксютину<sup>1</sup>, делать отчаянные усилия, чтобы не происходила путаница.

Между тем, материал, таким образом просмотренный и описанный оставлялся на полпути, недоделанным. С государственной (хозяйственной) точки зрения он не оформлялся. Он не инвентаризировался, не этикетировался на коробках, не составлялись акты приема. Материал не заносился на инвентаризационную карточку и, следовательно, не получал окончательного оформления.

А гонка за метражом, между тем, продолжалась — шел набор нового материала и просмотра Шуб, и горы нового материала сотнями коробок продолжали хаотически накапливаться в цехе и подвале. Такая практика работы, если и допустима, то только в сумасшедшем доме.

Что касается методики описаний летописных материалов, которые ввела Шуб («покадровое описание», «общее», «эпизодное»), а также так называемая ею «систематизация» и «классификация» материалов на карточках, введенных ею же, то вся их бессмысленность, применяемый здесь порочный эмпирический метод, антинаучность и антиисторичность разобраны мною

<sup>1</sup> Аксютин Кирилл Владимирович – в то время заведующий фильмотеккой ЦСДФ.

достаточно и доказаны попутно в методических материалах, составленных мною. Поэтому останавливаться на этом не буду. Полный сумбур и хаос этой «систематизации и классификации», анекдотичность кадровых описаний стали, наконец ясны и самим редакторам после того, как я потратил только 10 минут на академический разбор этой «методики» на единственном удавшемся созвать совещании в цехе с редакторами и реж. Шуб (по заслушании ее доклада).

По введенным реж. Шуб, ее «классификации» и «систематизации», как показал многократно опыт, нельзя ничего найти, неизвестно даже, где искать, если нужен конкретный материал. Ничего этим не систематизируется и не классифицируется, ибо все это бессмысленно и порочно в основе.

Таковы абсолютно объективные выводы о ненужности, сумбурности, вреде работы, которую проводила Шуб. Для примеров достаточно взять образцы этих материалов.

Этого требует сказать моя совесть советского гражданина и научного работника, человека, преданного этому делу, чувствующего глубокую ответственность за него, и не ищущего здесь ни славы, ни корысти и не руководящегося при этом симпатиями или антипатиями лично к режиссеру Шуб.

## II. Мероприятия и борьба за правильную постановку практической и методической работы по кинолетописи

Естественно, что понадобилось время, чтобы все это изучить, анализировать и прийти к этим выводам.

Априорно я склонен был доверительно отнестись к работе реж. Шуб. Я привык уважать ее, как производственника. Непосредственно в работе я с ней раньше не встречался. Я полагал вначале, что надо будет лишь кое-что выправить совместными с нею дружескими усилиями. Но такого я уже не предполагал.

Считаю необходимым указать, что идея создания кино-летописи выдвинута мною впервые еще в 1922 году в Государственном Ученом Совете и что я занимаюсь этими вопросами практически и теоретически свыше 25 лет (капитальные печатные и методические труды, статьи; доклады, записки).

Я занялся сначала по приходе в кино-летопись технологией работы, введением порядка, учета, штатами, организацией цеха. Постепенно я знакомился и с методикой работы режиссера Шуб. Это было трудно, я сразу напоролся на то, что Шуб считала область ее работы для меня «табу», запрещала редакторам давать мне сведения, сама ничего не согласовывала со мной и обходила во всем, либо приказывая террористически редакторам выполнять ее и только ее распоряжения, либо, если я делал разумные и нужные предложения как начальник цеха, она шла безосновательно опять же мимо меня выше — к зам. директора, к директору и т.д. Наконец, она стала терроризировать и меня, устраивала скандалы, истерики, грубые выходки, стала оскорблять и меня, и сотрудников, настраивала сотрудников друг против друга и против меня, охаивала работников, вводила групповщину и склоку, отравляла моральную атмосферу в цехе, это вводило повышенную, нездоровую атмосферу в работу, волновало меня, влияло на здоровье. Я ничего не понимал, сдерживался, сколько мог, пытался сначала воздействовать на нее, урезонивать. Временами мне это удавалось, ненадолго, но в общем ничего не выходило и все повторялось вновь и вновь, это, конечно, отвлекало меня от изучения ее работы (может быть, это ей и нужно было), выбивало из колеи, дезориентировало. К концу 1944 г., несмотря на эту обстановку, я все же составил основные организационные и производственные документы — формы учета и пр., получил фильмохранилище, составил впервые годовой план, смету и потребность пленки на 1945 год и дал его на утверждение плановому отделу и бухгалтерии. Параллельно был утвержден по моему проекту состав и положение об Ученом Совете. 8 октября 1944 г. я предложил режиссеру Э. И. Шуб дать в письменном виде методику отбора в кино-летопись и описаний для представления Ученому Совету на утверждение. Когда она отказалась, я составил первичные методические материалы по принципам отбора для обсуждения на Ученом Совете, эти принципы были в корне противоположны методике реж. Шуб. Однако, заседание ученого Совета вместо 4/Х1 состоялось только 25/ХП и, хотя на нем стоял первым указанный мной доклад (методические материалы были разосланы членам У.С.), Шуб, которой, видимо, был невыгоден мой доклад добилась у т. Герасимова<sup>1</sup>, чтобы вместо моего доклада, неожиданно для меня, на заседании было предложено ей делать доклад. Доклад Шуб был не методическим и не принципиальным, а общеинформационным и саморекламным. Фейерверком были продемонстрированы описания, которые никто не разбирал, не обсуждал, не анализировал, не утверждал. Наоборот, академик Минц выразил сомнение по поводу этих материалов и предложил их рассмотреть специальной комиссии для доклада Ученому Совету. Но главного Шуб добилась. Опасного ей моего доклада не было. С начала нового года я стал проводить мероприятия по плану кино-летописи на 1945 год и занялся углубленным изучением методики и практики работы Шуб. Прежде всего я стал проводить государственное оформление документов, принятых в кино-летопись (активирование, окончательное оформление, составление инвентаризационных описей, проверка наличности фильмовых материалов на складе и т.д.). Однако, активированию всячески препятствовала Шуб, т.к. эта работа должна была известное время занимать у редакторов, а она хотела продолжать хаотическую гонку за метражом и просмотром и загружать редакторов ее указанными выше «описаниями», «систематизацией» и пр., чтобы продолжать рапортовать о цифрах метража и писать счета на гонорар. Она пыталась сорвать работу по активированию и пр. оформлению летописи, жалуюсь тов. Шумову<sup>2</sup> и внося несерьезные предложения. Тем не менее, я добился согласно плана 1945 г., что с марта месяца было введено в цехе обязательное активирование текущего материала и массовое постепенное активирование многих десятков тысяч метров, хаотически набранного Шуб до этого и не задокументированного прошлого материала.

Убедившись после глубокого ознакомления, что дело не в отдельных недочетах методики и практики работы Э. И. Шуб, а в том, что эта работа в целом вредна и порочна, я приступил с середины марта и закончил в апреле большой методический труд, где точно и подробно обосновал и практически разработал все вопросы методики отбора, систематизации, классификации и описаний кино-летописных материалов на научных основах, опираясь на детальное изучение этого дела, мой прошлый многолетний опыт и анализ ошибок практической работы кино-летописи под руководством Э. И. Шуб (см. мои методические материалы на 30 страницах: «Принципы классификации кино-летописных материалов», «Классификатор кино-летописи»,

<sup>1</sup> Герасимов Сергей Аполлинарьевич — режиссер игрового кино, актер, сценарист, педагог. С 20.05.1944 по 05.10.1945 — директор ЦСДФ.

<sup>2</sup> Шумов Борис Николаевич 24.05.1944 по 16.02.1966 — заместитель директора по производству ЦСДФ.

«Задачи основной тематической картотеки и входящих в нее карточек», «Описание летописных материалов». «Карточка и ее функции» с образцом разработанной карточки).

Таким образом теперь остается после тщательного обсуждения и анализа этих материалов в авторитетной методической комиссии (отдельные консультации я уже проводил) представить их затем на окончательное обсуждение и утверждение Ученого Совета.

### III. Моральное поведение Шуб на производстве в кинолетописи

Предупреждаю, что все описываемое мною здесь сушая правда и может быть подтверждено многочисленными, задокументированными фактами.

1. Через короткое время, после моего назначения начальником цеха и научным руководителем кино-летописи, выяснилось, что реж. Шуб считает свою работу и работу редакторов (группа систематизации) экстерриториальной в цехе, не подлежащей моему ведению, контролю и утверждению, отданной ей монополю (?!) и бесконтрольно. Шуб требовала и требует от редакторов выполнять только ее распоряжения. Она фактически и неоднократно запрещала редакторам беседовать о работе со мной, давать сведения об их и ее работе. Шуб требовала от редакторов выполнять только ее планы, характеризующиеся текучкой, хаотичностью и фактической беспланоностью (например, ее приказание сейчас делать «Кенигсберг» — почему, откуда).

Своих планов (устных) она не согласовывала со мной, отказывалась согласовывать со мной. Попытки обсудить план работы групп коллегиально с нею и с редакторами ни к чему не приводили. На передаваемые мною вежливые устные и письменные предложения явиться Шуб сплошь и рядом отказывалась, зачастую демонстративно, вслух при редакторах в цехе неприлично выражаясь и дискредитируя меня («Болтынский для меня никто»). Я стал, с самого начала, составлять общие письменные планы по цеху, поскольку это моя функция и это требовало связывания всех звеньев цеха между собой. Для этого я предварительно беседовал с работниками других групп и всегда все шло и идет гладко и прекрасно. Поскольку Шуб игнорировала меня в отношении группы систематизации, беседовал (нелегально от Шуб, да это так) с редакторами и намечал работу группы систематизации, но эти планы Шуб также игнорировала, заставляла редакторов выполнять наперекор мне другие работы. Шуб шла через мою голову, обходила меня, как пустое место, либо приказывая редакторам выполнять ее распоряжения, без согласования со мной, либо идя к высшему начальству по всем делам (фактически со склочными делами).

Тем самым она дезорганизовывала работу, дезориентировала сотрудников цеха, нарушала дисциплину, порядок и единоначалие, подрывала авторитет начальника, вводила хаос и двоеначалие.

2. В своих взаимоотношениях с работниками цеха Шуб проявляла грубость, террор, запугивание, скандалы, истерики, оскорбление человеческого достоинства, возмутительное отношение к младшим техническим работникам цеха, как к ее лакеям. Эти же методы скандалов, истерик, запугивания и оскорблений она не раз применяла и ко мне в моем кабинете. Этими выходками и характеризуются главным образом ее немногочисленные приходы ко мне.

Ее основная «работа» в цехе выражалась и выражается сейчас в интриганстве, в ведении склоки, в отравлении моральной атмосферы в цехе. Она охаивала передо мной работников цеха, а перед работниками цеха меня, она восстанавливала работников друг против друга, награждая каждого из них оскорбительными эпитетами (работа у т. Чудиновой «собачий бред» и т.д.). Когда ей не нравились разумные (подчеркиваю) мероприятия, вводимые мною, она выхватывала мои распоряжения, незаконно забирая их из цеха и шла жаловаться к т. Шумову, запутывая все хаотически разными пустяками и заставляя его чувствовать только головную боль от этих «бесед».

То же самое она делала, когда чувствовала, что наделала глупостей, либо наскандалила, оскорбила меня, вела себя непристойно и что я могу жаловаться. Тогда она, ожидая моих жалоб, забегала вперед и шла жаловаться на меня. А я и не думал идти, ибо мне было стыдно перед руководством занимать их этими дрязгами. Я пытался всячески изжить это внутренним путем, резонированием, выжиданием и т.п.

3. Эти интриги и склоки дополняются совершенно иным отношением и методами по отношению к высшему начальству и тем, кого она считает сильными (директор, замдиректора, т. Копалин<sup>1</sup> и др.). Здесь она совсем другая. Она ведет себя продуманно, разумно, проявляет себя тише воды, ниже травы, поступает совершенно иначе, чем ко мне и работникам цеха. Здесь, в отношении начальства, она практикует подлаживание, ласковость тона, внешнюю корректность, а попутно втирание очков, расписывание своей «замечательной» работы, сдержанное охаивание и оговаривание меня и других работников цеха. Цель — втянуть дирекцию в ту же склоку, настроить ее против меня и моей деятельности, противопоставить дирекцию мне, показать себя якобы спасительницей дела, сделать дирекцию также орудием ее интриг.

Таков смысл ее хождений к т. Шумову, таков был смысл того, что добилась 25/ХП 44 г. на Ученом Совете своего доклада вместо моего методического доклада, ибо она понимала, что ее методика отбора в летопись будет разоблачена и отвергнута. Таков же смысл и того, что она пытается делать сейчас, когда по жалобе сотрудников, парткомом создана комиссия по разбору положения дел в цехе кино-летописи, она поняла, что тщательное расследование положения дел будет не в ее пользу и теперь она пытается вбить кол в это дело тем, что она идет к т. Герасимову, пытаясь так изобразить ему все по-своему, что противопоставить его мне и комиссии, втравить его в это дело.

4. Слишком долго я терпел, пытаюсь внутренним путем изжить все эти сначала непонятные мне выходки, а потом убедившись, что это грязное и продуманное интриганство. Я молчал, думая, что дирекция знает меня (моя жизнь и деятельность у всех как на ладони), поймет, в чем дело, и поставит ее на место. Но я уже потерял значительное количество здоровья из-за этого. Не последняя причина моей длительной болезни — «работа» и интриги Шуб (врачи предупреждают что у меня плохо с сердцем). Нет сил больше терпеть. Сотрудники тоже не дают мне покоя, требуя положить скорее конец нервнующим всех выходкам Шуб, ее диким, хаотическим, порочным и вредным методам практической работы по кино-летописи.

Спросите всех сотрудников цеха, всех работников студии, знающих меня много лет — было ли у меня хоть подобие таких действий, как у Шуб, за всю мою жизнь с кем бы то ни было.

Спросите т. Брянцева, монтажницу Максимову, Некрасову, монтажниц и других работников студии Мосфильм и вам скажут

<sup>1</sup> Копалин Илья Петрович – режиссер ЦСДФ, лауреат шести Сталинских премий.

о таких скандалах и делах Шуб на Мосфильме.

О ее тяжелом характере знают и скажут многие работники на Студии. Во всем том, что я изложил, я ни в коей мере не руководствуюсь личными симпатиями и антипатиями к Шуб, излагаю только объективные вещи, правду, как она ни страшна. Меня волнует только дело, которому я предан глубоко, люблю и которое страдает из-за практики работы и интриг Шуб.

Г. БОЛТЯНСКИЙ

### Список источников

Беляков — Беляков В. К. Современное видение дореволюционной кинохроники и ее художественные особенности // Вестник ВГИК. 2024. № 1 (59). С. 15–25.

Болтянский — РГАЛИ. Ф. 2057. Оп. 1. Ед. хр. 66. Болтянский Г. М. «Принципы классификации материалов кинолетописи Отечественной войны» [рукопись].

Брик — Брик О. М. Ближе к факту // Новый ЛЕФ. 1927. № 2. С. 32–34.

Караваев — Караваев Д. Л. Ялтинская встреча в призме официальной кинохроники: фильм «Крымская конференция» Сергея Герасимова // Телекинет. 2023. № 2 (23). С. 6–11.

Михалютин — Михалютин Т. И. Вклад Г. М. Болтянского в сохранение и популяризацию кино-фото-видеоисточников // Russian Journal of Education and Psychology. 2012. № 1. С. 1211–1228.

Семенова — Семенова Н. В. Формирование медийного образа Ленина и Октябрьской революции в кинотекстах 1927 года («Новый Лэф») // Медиалингвистика. 2016. № 2 (12). С. 113–120.

Янгиров — Янгиров Р. Первый киобиограф вождя: из истории партийно-государственного руководства советским киноискусством в 20-е годы // Янгиров Р. Другое кино: статьи по истории отечественного кино первой трети XX века. М.: НЛЮ, 2011. С. 125–150.

### References

Belyakov, V. K. *Sovremennoe videnie dorevoliutsionnoi kinokhroniki i ee khudozhestvennye osobennosti* [Contemporary Vision of Pre-Revolutionary Newsreels and Its Artistic Features]. *Vestnik VGIK*, no. 1 (59), 2024, pp. 15–25. (in Russian)

Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fond 2057, opis 1, ed. khr. 66. *Boltyansky, G. M. Printsipy klassifikatsii materialov kinopistori Otechestvennoi voiny* [Principles of Classification of Newsreel Materials of the Patriotic War]. Manuscript. (in Russian)

Brik, O. *Blizhe k faktu* [Closer to the Fact]. *Novyi LEF*, no. 2, 1927, pp. 32–34. (in Russian)

Karavaev, D. L. *Yaltinskaya vstrecha v prizme ofitsialnoi kinokhroniki: film 'Krymskaya konferentsiya' Sergeia Gerasimova* [The Yalta Meeting Through the Lens of Official Newsreels: Sergei Gerasimov's Film 'The Crimean Conference']. *Telekinet*, no. 2 (23), 2023, pp. 6–11. (in Russian)

Mikhalyutina, T. I. *Vklad G. M. Boltyanskogo v sokhranenie i populiaryzatsiiu kino-foto-videoistochnikov* [G. M. Boltyansky's Contribution to the Preservation and Popularization of Film, Photo, and Video Sources]. *Russian Journal of Education and Psychology*, no. 1, 2012, pp. 1211–1228. (in Russian)

Semenova, N. V. *Formirovanie mediinogo obraza Lenina i Oktiabrskoi revoliutsii v kinotekstakh 1927 goda ('Novyi Lef')* [The Formation of the Media Image of Lenin and the October Revolution in Film Texts of 1927 (Novyi Lef)]. *Medialingvistika*, no. 2 (12), 2016, pp. 113–120. (in Russian)

Yangirov, R. *Pervyi kinobiograf vozhdia: iz istorii partiino-gosudarstvennogo rukovodstva sovetским kinoiskusstvom v 20-e gody* [The First Cinematographic Biographer of the Leader: From the History of Party-State Leadership of Soviet Cinema in the 1920s]. *Druhoe kino: stat'i po istorii otechestvennogo kino pervoi treti XX veka*, NLO, Publ., 2011, pp. 125–150. (in Russian)

## Сведения об авторах

**Светлана Александровна Борзова**, специалист (психология), Москва, Россия

6722134@mail.ru

<https://orcid.org/0009-0005-2599-9636>

**Алексей Борисович Голубев**, киновед, главный редактор сетевого издания «Музей ЦСДФ», Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0001-8387-742X>

agpost@yandex.ru

**Станислав Юрьевич Жуков**, доцент кафедры режиссуры и мастерства актера, Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Россия

<https://orcid.org/0009-0006-7782-6865>

beatle5k@mail.ru

**Максим Федорович Казючич**, кандидат философских наук, доцент, ведущий научный сотрудник, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова (ВГИК), Москва, Россия

<https://orcid.org/0000-0002-3015-3046>

mkazuchitz@gmail.com

**Марина Ивановна Казючич**, магистр (дефектология), независимый исследователь, Москва, Россия

k8859@yandex.ru

<https://orcid.org/0009-0006-2047-087X>

**Лю Юаньюань**, аспирант Всероссийского государственного университета кинематографии имени С. А. Герасимова (ВГИК), режиссер игрового кино, член NETPAC, Пекин, Китай.

<https://orcid.org/0009-0008-2969-8381>

liuyuanyuanliu@yandex.ru

## Information about the Contributors

**Svetlana Aleksandrovna Borzova**, Specialist (Psychology), Moscow, Russia

6722134@mail.ru

<https://orcid.org/0009-0005-2599-9636>

**Aleksey Borisovich Golubev**, film scholar, Editor-in-Chief of the online publication Museum of the Central Studio of Documentary Films (CSDF), Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0001-8387-742X>

agpost@yandex.ru

**Stanislav Yurievich Zhukov**, Associate Professor at the Department of Directing and Acting, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow Region, Russia

<https://orcid.org/0009-0006-7782-6865>

beatle5k@mail.ru

**Maksim Fedorovich Kazyuchits**, Candidate of Science, Associate Professor, Senior researcher, Gerasimov University of Cinematography (VGIK), Moscow, Russia

<https://orcid.org/0000-0002-3015-3046>

mkazuchitz@gmail.com

**Marina Ivanovna Kazyuchits**, MA (Defectology), Independent scholar, Moscow, Russia

k8859@yandex.ru

<https://orcid.org/0009-0006-2047-087X>

**Liu Yuanyuan**, PhD student, Gerasimov University of Cinematography (VGIK), feature film director, member of NETPAC, Beijing, China.

<https://orcid.org/0009-0008-2969-8381>

liuyuanyuanliu@yandex.ru

*В оформлении обложки использована картина Нины Спутницкой «Марни»*

Телекинет. 2025. N 4(33)

4 а. л.