



ISSN: (Print) 1994-9529, (Online) 2587-9782



# НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 20(2)

## The Art and Science of Television



# Институт кино и телевидения (ГИТР)

## Наука телевидения 20 (2), 2024

Научный журнал

ISSN: (Print) 1994-9529, (Online) 2587-9782

DOI: 10.30628/1994-2024-20.2

Учредитель и издатель — Институт кино и телевидения (ГИТР)

Адрес — Россия, 125284, Москва, Хорошевское ш., д. 32А

Периодичность выпуска — ежеквартально.

Периодический журнал «Наука телевидения» посвящен актуальным вопросам истории, теории и практики искусства цифровых медиа.

Публикует результаты исследований по научным специальностям «Кино, теле- и другие экранные искусства», «Теория и история культуры», «Социология культуры, духовной жизни». Базируется на материалах научных трудов ведущих ученых Государственного института искусствознания, Института кино и телевидения (ГИТР), ранее Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина, а также других российских и зарубежных вузов. Предназначен для исследователей экранных искусств и специалистов-практиков телевидения, кино, радио и новых медиа.

Издается с 2004 г.

Миссия

- исследовать искусство телевидения в контексте смежных искусств и наук;
- анализировать изменения, происходящие в обществе и на телевидении;
- прогнозировать развитие медиаиндустрии и научного знания в области экранных искусств и экранной культуры.

Журнал зарегистрирован в Министерстве по делам печати, телевидения и массовых коммуникаций РФ. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-75975

© Институт кино и телевидения (ГИТР), 2024

## **GITR Film and Television School**

### **The Art and Science of Television 20 (2), 2024**

Journal

ISSN: (Print) 1994-9529, (Online) 2587-9782

DOI: 10.30628/1994-2024-20.2

Founder & publisher—GITR Film and Television School

Address—32A, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

Published quarterly.

The Art and Science of Television periodical journal is the actual issues of history, theory and practice of digital media art.

It publishes results of scientific researches in the following disciplines: Cinema, TV and Other Screen Arts; Theory and History of Culture; Sociology of Culture and Spiritual Life. The articles are based on academic works of leading researchers of the State Institute for Art Studies, GITR Film and Television School and other Russian and foreign universities. The journal is addressed to researchers of screen arts and practicing specialists in the field of television, cinema, radio, & new media.

Published since 2004.

Our mission is

- to study the art of television in the context of related arts and sciences;
- to analyze the changes taking place in society and television;
- to predict the development of media industry and scientific knowledge in the field of screen arts and screen culture.

The journal is registered with the Ministry of Press, Television Broadcasting and Mass Communications of the Russian Federation. Registration certificate ПИ № ФС 77-75975

© GITR Film and Television School, 2024





## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ И РЕДАКЦИОННО-ЭКСПЕРТНЫЙ СОВЕТ

### **Председатель редакционно-экспертного совета**

- Юрий Михайлович Литовчин — канд. искусствоведения, профессор, ректор, Институт кино и телевидения (ГИТР), член Европейской киноакадемии (EFA), Москва, Россия

### **Главный редактор**

- Григорий Рафаэлевич Консон — главный редактор, редактор, д-р искусствоведения, д-р культурологии, профессор, директор Учебно-научного центра гуманитарных и социальных наук — председатель Экспертного совета по гуманитарным и социальным наукам, образованию и культуре, Московский физико-технический институт (национальный исследовательский университет), Москва, Россия

### **Члены редакционной коллегии**

- Ольга Борисовна Хвоина — ответственный секретарь, редактор, канд. искусствоведения, профессор, советник при ректорате по научной работе и международному сотрудничеству, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Елена Сергеевна Еркина — начальник отдела научно-технической информации, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Татьяна Михайловна Лукова — дизайнер, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Марина Фролова-Уокер — PhD, профессор, Кембриджский университет, Кембридж, Великобритания

### **Редактор и переводчик**

- Анна Петровна Евстропова — переводчик, Самара, Россия

### **Члены редакционно-экспертного совета**

- Елена Яковлевна Бурлина — д-р филос. наук, профессор, Самарский государственный медицинский университет Минздрава России, Самара, Россия
- Антон Анатольевич Деникин — канд. культурологии, профессор, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Артем Николаевич Зорин — д-р филол. наук, профессор, Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского, Саратов, Россия
- Катриона Келли — профессор, Кембриджский университет, Кембридж, Великобритания
- Илья Вадимович Кирия — PhD in Media Studies, кандидат филологических наук, исследователь лаборатории GRESEC Университета Гренобль-Альпы, Гренобль, Франция

- Людмила Борисовна Ключева — д-р искусствоведения, доцент, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, Москва, Россия
- Ольга Александровна Лавренова — д-р филос. наук, ведущий научный сотрудник, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук (ИНИОН РАН), Москва, Россия
- Вольфганг Мастнак — Dr.phil. Dr.rer.nat. Dr.rer.med. Dr.sportwiss. Dr.paed. Dr.paed. habil., профессор, Пекинский университет, Пекин, Китай, профессор, университет музыки и исполнительских искусств, Мюнхен, Германия
- Наталья Новак — PhD, и.о. профессора, Дортмундский технический университет, Дортмунд, Германия
- Алексей Юрьевич Овчаренко — д-р филол. наук, доцент, заведующий кафедрой лингводидактики и тестологии, Российский университет дружбы народов, Москва, Россия
- Николай Николаевич Подосокорский — канд. филол. наук, старший научный сотрудник НИЦ «Достоевский и мировая культура» Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, первый заместитель главного редактора журнала «Достоевский и мировая культура». Филологический журнал, Великий Новгород, Москва, Россия
- Екатерина Викторовна Сальникова — д-р культурологии, канд. искусствоведения, заведующий сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия
- Олеся Витальевна Строева — д-р культурологии, канд. филос. наук, профессор, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Григорий Львович Тульчинский — д-р филос. наук, профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Санкт-Петербург, Россия
- Елка Чернокожева — Dr.Phil.Habil., соучредитель и сотрудник Европейской ассоциации исследователей культуры (ERICarts Network), Кельн, Германия
- Ши Цэ — доктор педагогических наук, профессор, научный руководитель докторантуры и заместитель декана Школы медианауки (Школы журналистики), член академического комитета, Северо-восточный педагогический университет, Чанчунь, Китай, научный руководитель докторантуры искусств, Национальный университет культуры и искусств Монголии, Улан Батор, Монголия

## EDITORIAL COUNCIL BOARD

### Chairman of the Editorial Council Board

- Yuri M. Litovchin—Cand. Sci. (Art History), Professor, Rector, the GITR Film and Television School, member of the European Cinema Academy (EFA), Moscow, Russia

### Editor-in-Chief

- Grigoriy R. Konson—Editor-in-Chief, Editor, Dr. Sci. (Art History), Dr. Sci. (in Cultural Studies), Professor, Director of the Humanities & Social Sciences Center—Chairman of the Council for Humanities & Social Sciences Research, Education, & Culture, MIPT University, Moscow, Russia

### Editorial Board

- Olga B. Khvoina—Executive Secretary, Editor, Cand. Sci. (Art History), Professor, Rector's Advisor for Academic and International Affairs, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Marina Frolova-Waker—PhD (Art History), Professor, the Cambridge University, Cambridge, United Kingdom
- Tatiana M. Lukova—Designer, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Elena S. Yerkina—Chief of the Section for Scholarly-Technical Information, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia

### Editor and Translator

- Anna P. Evstropova—Translator, Samara, Russia

### Editorial Council Board

- Yelena Y. Burlina—Dr. Sci. (Philosophy), Professor, the Samara State Medical University of the Ministry of Health of Russia, Samara, Russia
- Shi Ce—Dr. Sci. (Education), PhD, Professor, Supervisor of the Post-Graduate Division & Vice-Dean at the School of Media Science (Journalism School), Member of the Academic Committee, the Northeast Normal University, Chanchun, China, Supervisor in Art Studies for Post-Graduate Students, the Mongolian National University of Arts and Culture, Ulan Bator, Mongolia
- Anton A. Denikin—Cand. Sci. (Culture Studies), Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Catriona Kelly—Member of the Editorial Council Board, Professor, Cambridge, Cambridge University

- Ilya V. Kiria—PhD in Media Studies, Cand. Sci. in Journalism, Research Fellow, GRESEC Lab, University Grenoble Alpes, Grenoble, France
- Ludmila B. Kluyeva—Dr. Sci. (Art History), Assistant Professor, the All-Russian State S.A. Gerasimov Institute for Cinematography, Moscow, Russia
- Olga A. Lavrenova—Member of the Editorial Council Board, Dr. Sci. (in Philosophy), Leading Researcher, the Institute of Scientific Information on Social Sciences (INION) of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
- Wolfgang Mastnak—Dr. phil. Dr. rer. nat. Dr. rer. med. Dr. sportwiss. Dr. paed. Dr. paed. habil., Professor, Beijing Normal University, Beijing, China, University of Music and Performing Arts, Munich, Germany
- Natalia Nowack— PhD, Substitute professorship, TU Dortmund University, Dortmund, Germany
- Alexey Yu. Ovcharenko—Dr. Sci. (Philology), Assistant Professor, Head of the Department of Linguodidactics and Testology, the Peoples' Friendship University of Russia (RUDN University), Moscow, Russia
- Nikolai N. Podosokorsky—PhD (in Philology), Senior Researcher, Research Centre “Dostoevsky and World Culture,” A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, First Deputy Editor-in-Chief, Dostoevsky and World Culture. Philological journal, Veliky Novgorod, Moscow, Russia
- Yekaterina V. Salnikova—Dr. Sci. (Culture Studies), Leading Researcher, the State Institute for Art Studies, Moscow, Russia
- Olesya V. Stroevea—D. Sci. in Cultural Studies, Cand.Sci. (Philosophy), Professor, the GITR Film and Television School, Moscow, Russia
- Grigorii L. Tulchinskii—Dr. Sci. (Philosophy), Professor, HSE University, St. Petersburg, Russia
- Elka Tchernokojeva—Dr. Phil. Habil., Co-founder and Member of the European Association of Cultural Researchers (ERICarts Network), Cologne, Germany
- Artem N. Zorin—Dr. Sci. (Philology), Professor, the Saratov State University, Saratov, Russia

**Настоящим научный журнал «Наука телевидения» уведомляет читательскую аудиторию, а также иных заинтересованных о том, что:**

отмеченные в данном перечне лица и организации включены Министерством юстиции Российской Федерации в реестр иностранных агентов:

- <https://minjust.gov.ru/uploaded/files/reestr-inostrannyih-agentov-26072024.pdf>;

деятельность фигурирующих в настоящем списке иностранных и международных неправительственных организаций признана Министерством юстиции Российской Федерации нежелательной на территории Российской Федерации:

- <https://minjust.gov.ru/ru/documents/7756/>;

отмеченные в данном перечне лица и организации включены Росфинмониторингом в перечень террористов и экстремистов:

- <https://www.fedsfm.ru/documents/terrorists-catalog-portal-act>;

фигурирующие в следующем списке организации (в том числе иностранные и международные) включены Федеральной службой безопасности Российской Федерации в единый федеральный список организаций, признанных в соответствии с законодательством Российской Федерации террористическими:

- <http://www.fsb.ru/fsb/npd/terror.htm>;

материалы, информация о которых представлена здесь, являются экстремистскими:

- <https://minjust.gov.ru/ru/extremist-materials/>;

сведения об общественных объединениях и религиозных организациях, в отношении которых судом принято вступившее в законную силу решение о ликвидации или запрете деятельности по основаниям, предусмотренным Федеральным законом от 25.07.2002 № 114-ФЗ «О противодействии экстремистской деятельности», размещены на сайте:

- <https://minjust.gov.ru/ru/documents/7822/>;

с единым реестром доменных имен, указателей страниц сайтов в сети «Интернет» и сетевых адресов, позволяющих идентифицировать сайты в сети «Интернет», содержащих информацию, распространение которой в Российской Федерации запрещено, можно ознакомиться по ссылке:

- <https://minjust.gov.ru/ru/documents/7822/>.

***The Art and Science of Television* journal wishes to inform its readership and other interested parties that:**

individuals and organizations listed here are designated as foreign agents by the Ministry of Justice of the Russian Federation:

• <https://minjust.gov.ru/uploaded/files/reestr-inostrannyih-agentov-26072024.pdf>;

the activities of foreign and international non-governmental organizations listed here have been deemed undesirable within the territory of the Russian Federation by the Ministry of Justice:

• <https://minjust.gov.ru/ru/documents/7756/>;

individuals and organizations mentioned in this list are flagged by Rosfin-monitoring as terrorists and extremists:

• <https://www.fedsfm.ru/documents/terrorists-catalog-portal-act>;

organizations, including foreign and international entities, listed here, are identified by the Federal Security Service of the Russian Federation in the unified federal list of recognized terrorist organizations as per Russian legislation:

• <http://www.fsb.ru/fsb/npd/terror.htm>;

materials referenced here are classified as extremist:

• <https://minjust.gov.ru/ru/extremist-materials/>;

information regarding public associations and religious organizations subject to court-ordered liquidation or activity prohibition under Federal Law No. 114-FZ of 25 July 2002 “On Countering Extremist Activity” can be accessed at:

• <https://minjust.gov.ru/ru/documents/7822/>;

the unified register containing domain names, site indexes, and network addresses that identify websites with prohibited content in Russia is available at:

• <https://minjust.gov.ru/ru/documents/7822/>.

ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРА: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ

**ИВАН АНДРЕЕВИЧ ГОЛОВНЕВ**

Киноатлас СССР: «Далеко в Азии» Владимира Ерофеева .....15

**АНТОН ВАЛЕНТИНОВИЧ ДОЖДИКОВ**

Повышение эффективности государственной политики  
в сфере кинематографа с помощью машинного обучения .....55

ФЕНОМЕНЫ «ВРЕМЯ» И «ПРОСТРАНСТВО» В ЭКРАННЫХ ИСКУССТВАХ И КУЛЬТУРЕ

**АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ МАРКОВ**

Телевидение в поэзии Виктора Кривулина .....87

СТРУКТУРА И СЮЖЕТ В ЭКРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

**ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА САЛЬНИКОВА**

«Аэлита» Якова Протазанова: Марс как часть бессознательного  
героя-интеллекта 1920-х .....115

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ

**ГРИГОРИЙ РАФАЭЛЬЕВИЧ КОНСОН**

**ИРИНА АБРАМОВНА КОНСОН**

Репрезентация концепта зла в кинофильме «Лютер» .....153

ЯЗЫК ЭКРАННЫХ МЕДИА

**МАРИЯ ВАЛЕНТИНОВНА ЗАБЕЛИНА**

Визуальные метаморфозы: культурологический анализ  
цифровой киберэстетики .....245

ERRATUM .....270

VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE: METHODOLOGICAL APPROACHES

**IVAN A. GOLOVNEV**

Cinema-atlas of the USSR: *Far Away in Asia* by Vladimir Erofeev .....15

**ANTON V. DOZHDIKOV**

Enhancing State Policy Effectiveness in Cinema  
Through Machine Learning .....55

TIME AND SPACE IN VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE

**ALEXANDER V. MARKOV**

Television in the Poetry of Victor Krivulin .....87

STRUCTURE AND PLOT IN VISUAL ART WORKS

**EKATERINA V. SALNIKOVA**

*Aelita* by Yakov Protazanov: Mars as a Component  
of the Unconscious of the 1920s' Intellectual Character .....115

SCREEN IMAGE OF A HERO

**GRIGORIY R. KONSON**

**IRINA A. KONSON**

Representation of Evil in the Film *Luther* .....153

THE LANGUAGE OF VISUAL MEDIA

**MARIIA V. ZABELINA**

Visual Metamorphoses: A Cultural Analysis  
of Digital Cyberaesthetics .....245

ERRATUM .....270



**ЭКРАННЫЕ  
ИСКУССТВА  
И КУЛЬТУРА:  
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ  
ПОДХОДЫ**

**VISUAL ARTS  
AND SCREEN  
CULTURE:  
METHODOLOGICAL  
APPROACHES**



UDC 778.5 + 316.7

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.2-15-54

EDN: ADWDJS

Received 30.01.2024, revised 18.03.2024, accepted 28.06.2024

**IVAN A. GOLOVNEV**

Arctic Research Center,  
Peter the Great Museum  
of Anthropology and Ethnography  
(Kunstkamera),  
Russian Academy of Sciences,  
3, Universitetskaya nab.,  
Saint Petersburg 199034, Russia  
**ResearcherID: AAC-8728-2019**  
**ORCID: 0000-0003-4866-7122**  
**e-mail: ethnokino@yandex.ru**

*For citation*

Golovnev, I.A. (2024). Cinema-Atlas of the USSR: Far Away in Asia by Vladimir Erofeev. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20(2), 15–54. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-15-54>, <https://elibrary.ru/ADWDJS>

## Cinema-atlas of the USSR: *Far Away in Asia* by Vladimir Erofeev

**Abstract.** The proposed research paper serves two purposes. Firstly, it introduces the ethno-geographical documentary titled *Far Away in Asia* (1931) into scientific discourse. Secondly, it sheds light on the lesser-known theoretical works of the classic of Soviet cinema Vladimir Erofeev, who explored the Soviet/Marxist cinema language. This film is examined in the context of a comprehensive interdepartmental program of the late 1920s to early 1930s, known as the Cinema-Atlas of the USSR. The program aimed to create a 150-episode visual almanac about the diverse nationalities and regions of the Union. Its objective was to construct images in the public consciousness of a multinational, friendly, and progressively developing socialist nation, both for domestic and international film distribution. Methodologically, this article develops the application of the author's approach to analyze



films as cinematic texts: using the chosen example, it demonstrates how the film document can be read as a historical source. The findings highlight the significance of historical cinema documents as multi-layered evidence of visual history, offering informative potential for research across a wide range of humanitarian disciplines. Additionally, the retrospective study of the complex theoretical and practical developments of the early Soviet period is deemed relevant for contemporary screen projects, including scientific, cinematic, and television endeavors.

**Keywords:** cinema theory, cinematography of the 1920s and 1930s, Cinema-Atlas of the USSR, newsreel, Soviet ideology, Vladimir Erofeev

---

**УДК 778.5 + 316.7**

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.2-15-54

EDN: ADWDJS

Статья получена 30.01.2024, отредактирована 18.03.2024, принята 28.06.2024

**ИВАН АНДРЕЕВИЧ ГОЛОВНЕВ**

Музей антропологии и этнографии  
имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН  
Центр Арктических исследований  
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 3

**ResearcherID: AAC-8728-2019**

**ORCID: 0000-0003-4866-7122**

**e-mail: ethnokino@yandex.ru**

*Для цитирования*

Головнев И.А. Киноатлас СССР: «Далеко в Азии» Владимира Ерофеева // Наука телевидения. 2024. 20 (2). С. 15–54. DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.2-15-54. EDN: ADWDJS

## Киноатлас СССР: «Далеко в Азии» Владимира Ерофеева

**Аннотация.** Предлагаемое исследование, с одной стороны, вводит в научный оборот этно-географический кинодокумент «Далеко в Азии» 1931 года, с другой, — малоизвестные теоретические работы классика советского кинематографа В.А. Ерофеева, связанные с поисками в области советского/марксистского киноязыка. Рассмотрение фильма

проводится в контексте параллельной масштабной межведомственной программы рубежа 1920–1930-х по реализации большого государственного проекта «Киноатлас СССР», направленного на создание 150-серийного визуального альманаха о народностях и регионах страны и призванного конструировать в общественном сознании образы многонациональной, дружной, прогрессивно развивавшейся при социализме страны — для внутреннего и зарубежного кинопроката. В методологическом плане статья развивает на выбранном примере применение авторского подхода к анализу фильма как кинотекста — в порядке демонстрации опции прочтения кинодокумента как исторического источника. Делаются выводы об исторических кинодокументах как многослойных свидетельствах визуальной истории, обладающих информативным потенциалом для исследования в широком спектре гуманитарных дисциплин, а также о востребованности ретроспективного изучения комплекса теоретико-практических разработок раннесоветского периода для применения при реализации современных экранных проектов, включая научные, кинематографические и телевизионные.

**Ключевые слова:** теория кино, кинематограф 1920–1930-х, Киноатлас СССР, кинохроника, советская идеология, Владимир Ерофеев

## INTRODUCTION

The visual history of modern times, particularly the formation of the USSR, is depicted in numerous film documents that have yet to be comprehensively examined in the scientific field. Chronicle tapes possess a distinctive quality that sets them apart from other historical sources—the ability to reproduce past phenomena in their multidimensionality: sound and visuals, information and events, images and emotions, and more. It is no coincidence that an increasing number of humanities scholars across various disciplines have turned to visual archives in their research (Henley, 2020; Lancy, 2022; Sharapov, 2020). However, working with such materials requires the application of a suitable critical methodology, which involves considering them from a cross-disciplinary historical and anthropological perspective encompassing ideology, culture, and science of the corresponding period.

The 1920s and 1930s marked a time of unprecedented creative discoveries and the emergence of new styles and trends in Soviet cinema. One of the most

progressive directions during this period was experimenting with the combination of scientific and artistic methods. This creative exploration, conducted by Soviet scientists and cinematographers during the Cultural Revolution (1928–1932), laid the theoretical foundation for the launch of large-scale programs aiming to construct a film chronicle of Sovietization within the diverse and multinational Union (Golovneva & Golovnev, 2022, p. 164). It was during this time that the unique state project *Cinema-Atlas of the USSR*<sup>1</sup> was conceived—an unparalleled endeavor envisioning the creation and distribution of a 150-part screen almanac showcasing the peoples and regions of the vast country.

Undoubtedly, this screen atlas project of the early Soviet era encompassed both scientific-creative and political-ideological aspects. The development of inner Asian territories has a profound history intertwined with dramatic and heroic episodes, including the geopolitical rivalry between England and Russia during the late imperial period. After the political regime change in 1917, the Soviet authorities intensified efforts to comprehensively colonize Central Asia, focusing on the development of its natural and socio-cultural resources—among other methods, by building upon pre-revolutionary achievements. This involved constructing transportation routes linking these territories to the European part of Russia/USSR, conducting complex scientific research, and establishing interaction with the autochthonous population. However, during the 1920s and 1930s—the period relevant to this study—Central Asia, while remaining a crucial geopolitical frontier of the USSR, posed challenges in projecting a “socialist nation” (Tishkov, 1993, p. 3). In addition to taking practical actions in these directions, the Soviet authorities sought visual confirmation of their influence in Asia. Consequently, a series of Soviet newsreels were produced and distributed in the region during the mid-1920s and early 1930s. Some notable examples include *Soviet Bukhara* (Russian: *Советская Бухара*, 1920), *The Trip of M.I. Kalinin through Central Asia* (Russian: *Поездка М.И. Калинина по Средней Азии*, 1925), *Through Central Asia and the North Caucasus* (Russian: *По Средней Азии и Северному Кавказу*, 1925), *Roof of the World* (Russian: *Крыша мира*, 1929), *Foothills of Death* (Russian: *Подножие смерти*, 1928), *Across Samarkand* (Russian: *По Самарканду*, 1930), *Turksib* (Russian: *Турксиб*, 1930), *On the Border of Asia* (Russian: *На границе Азии*, 1930), *The Dome of Islam*, also known as *Old Bukhara* (Russian: *Купол ислама, or Старая Бухара*, 1931), and others. Among these films, *Far Away in Asia* (Russian: *Далеко в Азии*, 1931) stands out due to its meticulous portrayal of local historical materials. The making of this film was entrusted to the renowned Soviet cinematographer Vladimir Erofeev.

---

<sup>1</sup> In different sources, the spelling of the project varies: Cineatlas of the USSR [Kinoatlas SSSR], Cine-Atlas of the USSR [Kino-Atlas SSSR], etc.

This study **aims** to introduce the informative visual-ethnographic narratives depicted in the aforementioned expedition film to the humanities, considering this experience as a significant element in the implementation of the state program for mapping the Sovietized territories on screen. An effective **research approach** involves analyzing the film as a cinematic text, which includes storyboarding the film document and comparing the content of *Far Away in Asia* with the detailed excerpts from the developments of the Cinema-atlas of the USSR project, in which Vladimir Erofeev participated.

## 1. VLADIMIR EROFEEV'S THEORETICAL DEVELOPMENTS

Vladimir Alekseevich Erofeev (1898–1940) began his cinematographic career as a film critic. In 1927, he made his debut in film production with the montage film *Beyond the Arctic Circle* (Russian: *За Полярным кругом*, co-directed with Vera Popova-Khanzhonkova). The film was assembled from materials gathered during the pre-revolutionary expedition (1914) of Fyodor Bremer, who was an employee of the scientific department at the Khanzhonkov and Co. factory. Shortly after, Vladimir Erofeev embarked on his first independent film expedition to the Pamirs, resulting in the film *Roof of the World*. From the outset of his involvement in film-making, he consistently advocated for the production and popularization of *non-fiction* cinema (Erofeev, 1926e, p. 3) combining his expertise in film studies (theory) and directing skills (practice). As early as 1926, he published a series of articles in specialized periodicals, presenting his vision for the development of the new Soviet documentary film industry.

Vladimir Erofeev rightly emphasized the peculiarities of the film industry “nationalization,” particularly during the early to mid-1920s. At that time, most film organizations in the USSR relied on commissioned production films and social chronicles to finance their budgets. This “self-financing” stage, which spanned from August 27, 1919, when the Council of People’s Commissars adopted a Decree on the nationalization of the film industry, to the turn of the 1920s and 1930s, deserves thorough research attention. On the one hand, it led to increased quantitative output in film production, driven by competition between central and regional political and economic institutions eager to document their achievements. On the other hand, it gave rise to a new qualitative phenomenon: visual self-representations that captured personal stories related to the post-revolutionary development of enterprises and professional communities.

And since the organizational and logistical support for filming was provided by the customers (trusts, state farms, party regional committees, etc.), they also shaped the content and tone of the productions. According to Erofeev (1926b, p. 2), during this period, hundreds of thousands of meters of diverse material were filmed, including the production processes of large and small factories, the activities of individual organizations, and the life of national republics. However, these films, primarily intended for internal use at corporate and reporting events, often remained within the organizations themselves and were not released for distribution or transferred to state archival storage.

In particular, Vladimir Erofeev highlighted the issue of sorting and utilizing the aforementioned film materials produced by various studios, referring to it as “cinemining.” He believed that many films could be improved or created simply by compiling materials shot by different film organizations (Kultkino—Cultural Cinema, Leningradkino—Leningrad Cinema, Proletkino—Proletarian Cinema), and deemed it quite possible since all the film repositories were under the control of Sovkino—Soviet Cinema (Erofeev, 1926b, p. 2). Erofeev began his own work with a similar approach, creating his film debut, *Beyond the Arctic Circle*, by editing existing film library materials. It is worth noting that this focus—not on *shooting* new footage but rather on *compiling* an anthology from materials available in studio collections—formed the main approach during the initial stage of creating the USSR film atlas.

Erofeev proposed the primary technical and creative guidelines for this endeavor. From a technical perspective, he emphasized the need to consolidate all film sources in a central repository (located at Sovkino’s premises), establish a comprehensive film library, and carefully select the films that best served their intended purposes. Creatively, he envisioned three types of utilization for the film library materials: re-editing completed but unreleased films, compiling different materials on the same subject (potentially with some minor re-shoots), and renovation of pre-revolutionary chronicle films (Erofeev, 1926b, p. 2). These proposals by Vladimir Erofeev later transformed into the three main stages for the development of the Cinema-Atlas of the USSR.

By the second half of the 1920s, the Soviet film industry became more influenced by a single state customer with a vested interest in shaping the image of a friendly multinational Union through screen technologies. As a result, the leading film studios and research institutions embarked on a socialist competition, aiming to outdo each other in terms of the distance and duration of film expeditions to different corners of the Soviet Union. Reflecting on the formation and first successes of the expeditionary direction in Soviet cinema through Dziga Vertov’s film *Stride, Soviet!* (Russian: *Шагай, Совет!*), Vladimir Erofeev at the same time identified



the main challenges faced during the initial stage (Erofeev, 1926a, p. 3). To characterize the rapid development of this phenomenon, he used the term *expeditionary epidemic* (Erofeev, 1926d, p. 8). However, in his considerate observation as a film critic, he noted that only few of the numerous films produced actually made it to the screens. He identified the creative incompetence of personnel and the lack of proper technical and organizational preparation for field filming as alarming symptoms of this “epidemic.” Erofeev emphasized the need for the film industry to have culturally knowledgeable and enterprising individuals, as well proper film equipment (Erofeev, 1926d, p. 9). Furthermore, he believed that the thematic limitation of focusing solely on ethnographic subjects, while neglecting other sciences such as botany, geology, and zoology, affected the outcomes of film expeditions (Erofeev, 1926d, p. 9). The director considered the detrimental consequences of this expeditionary epidemic on the overall quality of films as the main reason for their lack of profitability in wide distribution. Nevertheless, he suggested not abandoning the prospects of expeditionary cinema but rather taking into account the diagnosed failures to adjust the course of work. He argued that if the artistic and ethnographic expeditions proved unprofitable (which was yet to be proven), it did not mean that expeditions in general were futile (Erofeev, 1926d, p. 9).

In Erofeev’s subsequent professional work, film expeditions became the main focus of his activities. It is the interplay between theoretical hypotheses and practical testing sets apart the experiments of this future luminary of documentary filmmaking. One of the most notable examples among his works is the 1931 film *Far Away in Asia*.<sup>2</sup> It was shot in Central Asia, during the first sound film expedition by a group of documentary filmmakers from the Vostokkino (East Cinema) film studio led by Vladimir Erofeev.

Coincidentally, around the same time, at the turn of the 1920s and 1930s, Erofeev became involved in the committee responsible for developing the largest state project, the Cinema-Atlas of the USSR, which aimed to create a 150-series screen guide about the peoples and regions of the country for use in educational and cultural awareness programs. Notably, many of Vladimir Erofeev’s theoretical developments formed the foundation of programs for creating the extensive screen atlas and thus deserve special attention. To effectively study these interconnected phenomena, this article explores a thematic reechoing between the frames from Erofeev’s Central Asian film (in normal font) and excerpts from discussions on the program for creating the Cinema-Atlas of the USSR, held during meetings of the Political-Educational Films Group of the Film Section of the State Academy of Art History (*in italics*) in 1931 (Soyuzkino, 1931).

---

<sup>2</sup> Erofeev, V.A. (Director). (1931). *Daleko v Azii* [Far Away in Asia] [Documentary film]. Russian State Archive of Film and Photo Documents—Film Documents Fund (RGAKFD). Item No. 8034.

## 2. FAR AWAY IN ASIA AS A CINEMATIC TEXT

Title: 1ST SOUND MOVIE EXPEDITION TO CENTRAL ASIA (1931)

Sequence of scenes: A locomotive appears. The road is running beneath its wheels. The wheels of the locomotive are rotating. A group of men is seating on an open railroad platform. A traffic light is visible. The train approaches the station platform, and people start disembarking from the cars. Bags containing the expedition's property are unloaded onto the platform.

Scene: A covered car of the East Cinema movie expedition departs from the station.

Scene: The wheel of the car turns as it travels through the village streets. Local residents observe its passage.

Title: RIGHT AFTER THE STATION, "ASIAN HIGHWAY" BEGINS

The Russian State Archive of Literature and Art (RGALI) houses the resolution of the State Academy of Art History film section "Culture Films and the Problem of Cinema-Atlas." It begins with general formulations highlighting the significance of realizing the project on a state scale:

*The creation of an economic-geographical Cinema-Atlas of the USSR, providing an overview of the productive forces, production relations of the Union, and the construction of socialism in the proletarian state, is an urgent necessity for the entire Soviet public (party, professional, scientific, pedagogical, etc.).* (Soyuzkino, 1931, p. 134; author's translation)

Title: IN THE OLD UZBEK CITY

Sequence of scenes: The expedition's vehicle drives along the city streets. Passers-by stop and observe the expedition's truck. An old Uzbek reads the inscription on the van. The cameraman sets up a movie camera in the back, attracting a crowd of locals.

Scene: The donkey brays (with synchronized sound).

Title: ON A BAZAAR DAY, THE COVERED SECTIONS OF THE MARKET ARE OVERCROWDED

Sequence of scenes: Masses of people at the market. A wagon moves through the crowd. The wheel of the wagon is shown.

Title: DEKHANS (PEASANTS) COME FROM THE NEARBY KISHLAKS TO THE BAZAAR

Scene: Panorama of the bazaar square.

Sequence of scenes: Two Uzbeks select melons. Close-up shots of the melons. The Uzbeks taste the melons. Grapes sellers at the counter. Bunches of grapes.

Title: A CROWD OF DEKHANS CONTINUOUSLY FLOWS BETWEEN ROWS OF HANDICRAFTERS

Scene: Panorama of the bazaar.

Sequence of scenes: A flatbread seller is inviting customers (with synchronized sound). Close-up shots of the flatbread. Buyers gather near the counter with the flatbread.

Title: AT THE BAZAAR, ONE CAN SEE THE MONKEY DANCE

Sequence of scenes: An artist beats a tambourine, dances, and mimics a monkey (with synchronized sound).

Sequence of scenes: The audience watches the bazaar artist's performance, with close-ups of their reactions: children, adults, and the elderly (with synchronized sound).

Scene: A musician plays a national instrument.

Sequence of scenes: Stilt walker entertains the audience (with synchronized sound). Spectators of different genders and ages watch the stilt walker's performance.

Title: A LARGE CROWD GATHERS FOR AN ARTISTIC STILT WALKER

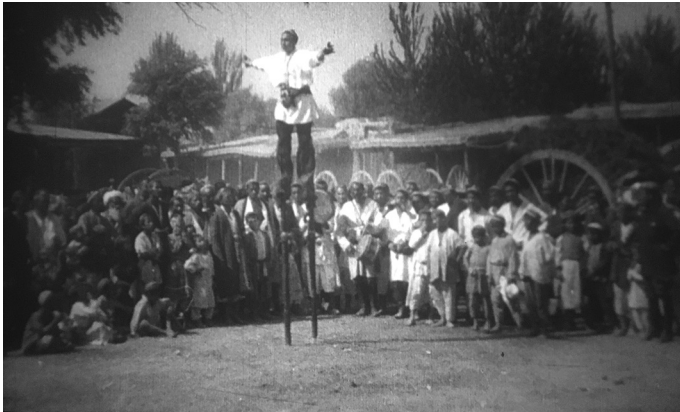


Fig. 1. Still from the film *Far Away in Asia*<sup>3</sup>

<sup>3</sup> See the image source: RGAKFD, item No. 8034.

The resolution on the Cinema-Atlas continued with provisions outlining the needs and prospects for the creation of a screen almanac as a multifunctional film guide:

*The Cinema-Atlas should cover all republics and oblasts within the Union, depicting their fulfillment of the five-year plan. In this form, it will be an essential tool for familiarizing workers with the facts of the socialist transformation of the country and will serve as an instrument of propaganda and agitation. The Cinema-Atlas will also aid in teaching economic geography of the USSR in polytechnic and higher schools. It will provide rich factual material for scientific purposes and be a document of great political importance for the history of the Soviet Union. (Soyuzkino, 1931, p. 134; author's translation)*

Title: MULTIPLE UNPLOWED LAND LOTS AWAIT IN MIDDLE ASIA

Sequence of scenes: Land overrun with weeds. Grass. A gopher in the grass.

Sequence of scenes: A tractor pulls a plow, tilling virgin land. The tractor driver is at the wheel. The plow cuts through layers of earth. The plowed virgin land is shown.

Title: EVERYTHING WAS GOING FINE, BUT SUDDENLY...

Scene: Hordes of locusts swarm across the field.

Title: LOCUSTS THREATEN CROPS

Scene: Swarms of locusts fly over the field.

Title: THERE IS AN OLD REMEDY—TWO HUNDRED BOWS TO THE GROUND, AND THE LOCUSTS WILL FLY AWAY

Scene: A mullah is seen praying in the mosque (with synchronized sound).

Sequence of scenes: A panorama of the city is shown from above, featuring the domes of mosques.

Sequence of scenes: Residents head to the mosque.

Sequence of scenes: Uzbeks spread mats and begin praying.

Title: BUT HELP COMES NOT FROM GOD

Scene: An airplane flies.

Scene: An Uzbek riding the camel notices the airplane and looks up into the sky.

Title: PRAYERS DID NOT HELP, BUT POISONS...

Sequence of scenes: Men pass chemicals through a special drum. A man sifts chemicals through a sieve. Bidons containing chemicals are shown. The chemicals are loaded into the airplane.

Sequence of scenes: The pilot sits in the cockpit of the airplane. A man turns the propeller of the plane (with synchronized sound). The propeller turns.

Sequence of scenes: The plane taxis to the starting strip (with synchronized sound). The wheels of the airplane rotate. The airplane takes off.

Sequence of scenes: The plane flies over the fields. The fields are seen under the wing of the airplane. The plane disperses chemicals over the field.

Title: OVER THE COTTON CROPS

A separate paragraph of the resolution emphasized the necessity of inventing a special methodology for the project. For this purpose, a joint council of representatives from institutions (scientific, public, cinematographic, etc.) responsible for the creation of the Cinema-Atlas was supposed to be established:

*Given the complexity and difficulty involved in filming the Cinema-Atlas, as well as the insufficient development of its construction methodology, it is crucial to acknowledge the lack of necessary methodological preparatory work. Without undertaking this essential groundwork, commencing the project would be unacceptable. In light of this, the Cinema Section strongly recommends dedicating the entirety of the initial period in 1931 to meticulously crafting the Cinema-Atlas plan (comprising 100 to 150 feature-length films), and thoroughly addressing the development of methodology. Soyuzkino must promptly establish a scientific-methodological Council for the Cinema-Atlas, comprising representatives from relevant organizations. (Soyuzkino, 1931, p. 135; author's translation)*

Title: COTTON BLOSSOMS AND RIPES ON THE FARM FIELDS

Sequence of scenes: Cotton field. Close-up of a cotton flower.

Title: TRUMPETERS ARE CALLING FOR HARVESTING

Sequence of scenes: Trumpeters playing their instruments.

Sequence of scenes: A man sitting under a tree. Close-up of his bare feet.

Title: IN THE FIRST YEAR OF ORGANIZATION IN THE KAUNCHI COLLECTIVE FARM, THE OLD CUSTOMS WERE STILL STRONG. "MEN'S BUSINESS IS TO SOW, WOMEN'S BUSINESS IS TO PICK COTTON," SAYS THE SHARIAH

Sequence of scenes: Women picking cotton. Close-up: women's hands removing cotton from boxes, collecting them in an apron. Women pouring the collected cotton out of their aprons. A child playing on a heap of collected cotton.

Title: "MEN'S BUSINESS"

Sequence of scenes: Men under the awnings preparing tea. Boiling samovar. Men pouring tea from the samovar into bowls and drinking from the bowls. A musician playing a national instrument (with synchronized sound).

Title: LANDOWNERS ALSO SENT OUT TRUMPETERS

Scene: Trumpeters playing their instruments.

Sequence of scenes: Groups of people riding and walking to the square.

Scene: Trumpeter playing his instrument.

Sequence of scenes: Crowds of people on horseback and on foot in the square.

Title: GATHER AROUND, DEKHANS, GATHER FOR THE FEAST—WATCH THE ROPE DANCER

Sequence of scenes: Horseback riders standing and watching. A rope walker on the rope. Spectators of different ages watching the rope walker's performance.

Scene: A puller-in shouting (with synchronized sound).

Sequence of scenes: The rope walker on the rope. Close-up: legs of the rope walker moving on the rope. Faces of spectators. A drummer beating the drum. A boy watching the ropewalker's exercises.

Title: ENTERTAIN THE DECKHANS, ROPE MASTER—LET THE COTTON FALL ON THE FIELDS!

Comments on the format and plan of the series were addressed by the project developers to the specialists of the Sovkino studio—the largest production and film library in the country, the main site for shooting and editing the Cinema-Atlas materials:

*Each link of the Cinema-Atlas of the USSR must provide accurate and conscientious information: 1) about the productive forces of a given district, which are the foundation of socialist construction; 2) about its socialist construction; and 3) about a person/the population of a given district, which is one of the productive forces, including their life, class relations (struggle with kulakism, etc.), cultural construction, and more. Each link of the C.-A. of the USSR should connect to the previous and subsequent ones on multiple levels but should still represent a complete film sketch. (Soyuzkino, 1931, p. 175; author's translation)*

Title: ON THE CALL OF THE PARTY TO LIQUIDATE THE OUTBREAK...

Sequence of scenes: A man blowing a whistle for the train departure (with synchronized sound). Switching the point. A train is moving. The train is at the station. A car with the inscription "Truth of the East." A man opens the window of the car (with synchronized sound). Newspapers being passed out of the window. Groups of people with flags and banners. Sheets of newspapers in the air.

Scene: A group of people arriving at the cotton field.

Title: KOMSOMOL MEMBERS CAME FIRST FOR THE SUBBOTNIK

Sequence of scenes: Young people picking cotton in the field. A young man picking cotton. A girl picking cotton. Placing cotton in sacks.

Sequence of scenes: An orchestra playing.

Title: TO HELP THE MENTEE KOLKHOZ...

Sequence of scenes: A column of people walking on the street (with synchronized sound). Feet of the people.

Title: BORDER GUARDS IN THE BATTLE FOR COTTON INDEPENDENCE

Sequence of scenes: Border guards collecting cotton in sacks. Close-up of a border guard's face.

Title: HEAVY ARTILLERY IS COMING FROM THE FARM

Sequence of scenes: Cotton pickers moving on the road. A moving machine. Wheels of the machine rotating.

Title: SOVIET MACHINES DOUBLED THE SPEED OF HARVESTING

Sequence of scenes: Men operating the cotton picking machine, removing cotton with hoses. The cotton picking machine moving across the field. Close-up of the machine's wheel.

Title: COTTON PICKING BRIGADES WERE ORGANIZED IN COLLECTIVE FARMS

Sequence of scenes: A girl weighing the collected cotton on scales. Close-up of cotton on the scales. A man weighing the cotton. A hand filling in the columns of a statement with a pencil. Fingers counting on an abacus.

Title: NURSERIES LIBERATED WOMEN FROM BURDENS IN THE FIELD

Sequence of scenes: Hands washing the baby. Nannies placing children in cribs. Sleeping girl in a crib. Hands covering the sleeping child.

Sequence of scenes: A woman picking cotton in the field. The child peacefully sleeping in a crib.

Title: CONTRARY TO THE ARCHAIC LAWS OF SHARIAH, MEN WENT OUT INTO THE FIELD

Sequence of scenes: Men picking cotton, putting it in sacks. Stacking the sacks on the wagon. A horse pulling a wagon loaded with sacks of cotton. The wagon moving down the street.

Title: RED WAGONS ARE COMING INTO THE CITY FROM ALL DIRECTIONS

According to the participants of the interdepartmental council, special attention was to be given to the distribution of films, adopting a subscription model similar to the subscription for encyclopedias:

*The distribution of the Cinema-Atlas can primarily rely on cultural and educational institutions such as clubs, peasants' and public culture centers. However, in addition to the standard distribution, it should be deemed necessary for interested institutions and organizations to subscribe to the Cinema-Atlas. (Soyuzkino, 1931, p. 179; author's translation)*

Title: KOLKHOSNIKS WHO HAVE FULFILLED THE PLAN, THE CITY IS GREETING YOU, ALONG WITH THE ENTIRE SOVIET UNION!

Sequence of scenes: Public representatives on the city podium (with synchronized sound). Peasants sitting on wagons, attentively listening to the speakers (with synchronized sound). A speaker representing the city committee of the Communist Party of Uzbekistan.

Sequence of scenes: A banner with the inscription on the cloth: "With the red cotton wagons, we shall accelerate the completion of the five-year plan!"

Scene: The arch over the gates of Andijan Cotton Cleaning Plant No. 3.

Sequence of scenes: A red wagon moving through the plant's yard. Men carrying sacks of cotton.

Sequence of scenes: A woman knitting thread on a machine. Close-up of the woman's hands knitting cotton.

Scene: Close-up of cotton.

Scene: A working loom.

Title: SHOCK WORKING BRIGADE

Sequence of scenes: A woman working at the loom. Reels moving on the machine. Fabric being wound on the drum. Pieces of fabric moving along a conveyor belt. The woman measuring the material. Measured pieces of fabric moving on the conveyor belt.



Overlapping shots: Mountains of cotton, pieces of cloth.

Title: THE END

While generally agreeing with the aforementioned provisions of his colleagues from the committee of the Cinema-Atlas developers, Vladimir Erofeev provided significant practical comments during the project discussion, which were taken into account in the formation of the final concept:

*Soyuzkino's detailed and correct treatment of the Cinema-Atlas issue, approached from a Marxist perspective, is both encouraging and innovative... Taking a comprehensive approach, the material will quickly become outdated. Therefore, it is necessary to prioritize screening the moments of struggle rather than general ones (such as Kuzbass, Dneprostroy, etc.). Two distinct areas or challenges arising from the Cinema-Atlas discussions should be identified. 1) The creation of a series of cine-films for schools using a comprehensive method. 2) Issues related to planning film production in general. However, it is essential to further clarify the question of organizing auditoriums for film screenings. (Soyuzkino, 1931, p. 132; author's translation)*



Fig. 2. Still from the film *Far Away in Asia*<sup>4</sup>

<sup>4</sup> See the image source: RGAKFD, item No. 8034.

### 3. VLADIMIR EROFEEV'S METHOD

Numerous pieces of evidence showcasing Erofeev's steadfast commitment to "documentarism" can be found in his statements and publications during the period under study. Throughout his experimental exploration for a new Marxist film language and the ensuing thematic discussions within the Soviet film landscape, Vladimir Erofeev emphasized the mission of documentary cinema as a means to create an authentic film chronicle of the country's history. At the same time, he firmly distinguished documentary film from the genre palette commonly accepted in film studies, which treats cinema as an art form.

According to Erofeev,

documentary cinema is not a "genre," direction, or artistic trend (...) Documentary cinema is a technical innovation in film production, an innovation in relation to fictional and theatrical films that previously dominated the industry. The technical innovation of documentary cinema allows us to replace the re-enactment of life events, as performed in fiction films (in the studio or "on location"), with the recording of authentic reality. (Erofeev, 1931, p. 5; author's translation)

In Erofeev's view, the technical innovation of documentary film primarily resided in the fact that, thanks to the advancements in cinematographic technologies, the format of documentary film transcended its purely chronological nature, opening up new dimensions for capturing and conveying reality:

The basis of the technical innovation of documentary film lies in a distinct technology that sets it apart from other types of film production (narrative films, animations). This inventiveness, that went up to the line of improving and facilitating the working conditions of periodical newsreels and scientific films, has completely revolutionized the technical foundations of film production. (Erofeev, 1931, p. 5; author's translation)

For instance, when analyzing one of Dziga Vertov's *Kino-Pravda* (*Cine-Truth*), Erofeev drew the following conclusions: he stated that *Goskinokalendar* [*State Cine-Calendar*], made without any circumlocutions, was much more interesting than *Kino-Pravda*. He believed this was the germ of an extremely necessary screen newspaper for the Soviet Republics (Nesterovich, 1986, p. 136).

Furthermore, while analyzing the filming and editing works of his contemporaries and drawing from his own initial experiences in filmmaking, Erofeev was acutely aware that every film, including documentaries, is an author's construction. He asserted that every caption recording a separate fact is tendentious, since the very selection of that fact (and not another one) is biased, revealing the cameraman's (and the director's) attitude towards it (Erofeev, 1931, p. 5). With

this understanding, Erofeev urged his fellow documentary filmmakers to strive for the utmost possible authenticity in film narration, rather than reducing the document to staged scenes. He believed the goal should be to not diminish the document to mere staging, but rather to elevate the technique of capturing this document and explore new forms of documentary film editing (Prozhiko & Firsova, 1987, p. 176). Erofeev perceived the specificity of documentary film precisely in its ability to capture and transmit real-life material, which possesses a unique power of influence over the audience. Speaking of the essence of the chronicle, he believed it should primarily focus on capturing the phenomena of true reality—not just facts, but the underlying occurrences as well (Deryabin, 1998, p. 30). As can be seen in the example of *Far Away in Asia*, Vladimir Erofeev scrupulously tested his theoretical approaches in practice. It was the chronicle recording of the life activities of Uzbek communities in audio-visual volume, conducted by the method of observation in the natural conditions of local urban and rural locations, that captivated him.

In general, the plan of his Central Asian film expedition was expressed in the formation of immutable links: preliminary work with published scientific materials, consultations with specialists in ethnography and local history, creation of a script sketch, and shooting a documentary film using documentary recording techniques of film and phonographic materials. Taking into account that *Far Away in Asia* was the first experimental experience of complex traveling shooting with synchronous sound recording, a range of mobile equipment units was picked for the expedition. In particular, according to the recollections of the film crew members, the sound equipment designed by engineer Alexander Shorin that they used successfully withstood the specific requirements:

The Soviet sound equipment must reach state and collective farms, construction sites, get to remote national republics, sometimes thousands of kilometers away from the technical facilities. Advancement to such areas is primarily associated with travel over country roads, sands, swamps, etc. (Erofeev & Zalkind, 1932, p. 43; author's translation)

The realization of the documentary-chronicle approach to the reflection of reality in cinema was the main feature of Vladimir Erofeev's creative style. Therefore, the methodology consistently used by Erofeev in the creation of documentaries can be characterized as an *anthropological newsreel*. Cameraman Roman Karmen, who worked with him, emphasized the director's ability to discern a natural drama in a life event and to capture "reportage scenes" that conveyed the colorful life of the eastern suburbs of the USSR in a natural way (Vinogradova, 1983, p. 68). It is these qualities that ensure the educational capacity of Erofeev's film documents and are of considerable value for research.



Fig. 3. Still from the film *Far Away in Asia*<sup>5</sup>

Like many films in the Soviet cinema atlas, *Far Away in Asia* was based on a universal script template of its time—it illustrated the transition from ancient traditions (the dark past) to Soviet innovations (the bright future) with local specificity, which granted the film a visa for wider distribution. Despite the official directive from party agencies to leverage cinematography's capabilities for the cultural revolution, in the 1920s the USSR still actively screened foreign staged films, as they were comparatively easier to pay back than Soviet "culture films" that were searching for their own language and format. For this reason, while emphasizing the need to establish a functional "production-to-distribution" chain for expeditionary and popular science films, Vladimir Erofeev criticized the commercial orientation of film distributors who relied on box office figures. He insisted on aligning Soviet program slogans with on-screen statements, underscoring the importance of genuine import substitution on screen by strengthening both the quality of production and distribution of Soviet documentaries. Erofeev also considered school education to be a prime niche for the application of films with ethno-geographical content, including the Cinema-Atlas films. He believed that in many areas of teaching (e.g., geography, production, physics), cinema is the strongest school aid (Erofeev, 1926c, p. 4). He appealed to the leadership of the People's Commissariat for Education to provide schools with film projection units and develop a program for the production of educational films, urging film organizations to undertake the implementation of this formulated program. To implement this direction, the director articulated program provisions that later became the basis for the concept of a film atlas and its use of screen atlas series for educational purposes. Notably,

<sup>5</sup> See the image source: RGAKFD, item No. 8034.

Erofeev's *Far Away in Asia* was included by the developers in the list of exemplary films of the Soviet film atlas and recommended by the main repertory committee for screening as part of educational, enlightening, and cult-agitational events (Spisok, 1933, p. 11).

## CONCLUSION

On the one hand, by becoming one of the first film documents on Uzbek ethnography, Vladimir Erofeev's film made a contribution to science. On the other hand, through its depiction of the refractions of Soviet construction in the region, it also became a document on the visual history of the area. Finally, considering the chronicality as a fundamental approach in translating reality, the film played a significant role in the development of Soviet documentary cinema, deservedly taking its place among the world film classics. Erofeev's creative methodology developed for *Far Away in Asia* is still relevant for contemporary application in visual anthropological practice. The experience of the Cinema-Atlas of the USSR project also proves relevant from a comparative-historical perspective when comprehending the regularly arising modern replicas of visual atlases, emerging at the intersection of scientific, creative, and ideological lines. Such are, for example, *Faces of Russia* video project (created by Rosbalt News Agency and supported by the Federation Council of the Federal Assembly of the Russian Federation and the Russian Geographical Society), *Peoples of Russia* multimedia project (created by Pilot studio and supported by the Ministry of Culture of the Russian Federation), *Russia, my love!* TV project (VGTRK—All-Russia State Television and Radio Broadcasting Company), and many others. As we can see, the surviving visual archives serve not only a retrospective value, but also as a kind of “time capsule”—a message to contemporary humanitarians who are capable of inspiring the development of thematic scientific and creative approaches in today's projections (Golovnev & Golovneva, 2021a; Golovnev & Golovneva, 2021b).

## ВВЕДЕНИЕ

Визуальная история новейшего времени, включая представляющую прямой интерес для настоящего исследования эпоху становления СССР, запечатлена в многочисленных кинодокументах, до сих пор не получивших должного осмысления в научном поле. Хроникальные ленты обладают свойством, выгодно отличающим их среди прочих исторических источников — воспроизведение явлений прошлого в их многомерности: звукозрительной, информационно-событийной, образно-эмоциональной и т. п. Неслучайно в последнее время все больше гуманитариев самых разных профилей обращается в своей деятельности к визуальным архивам (Henley, 2020; Lancy, 2022; Sharapov, 2020). Однако работа с подобными материалами требует опоры на соответствующую критическую методологию, предполагающую их кроссдисциплинарное рассмотрение в историко-антропологическом ключе, в контексте развития идеологии, культуры и науки соответствующего периода.

Рубеж 1920–1930-х был временем беспрецедентных творческих открытий, рождения новых стилей и направлений в советском кинематографе. И одним из наиболее прогрессивных векторов в этой череде можно считать эксперименты по объединению методов наук и искусств. Так, именно благодаря творческим поискам, проводимым советскими учеными и кинематографистами в период пятилетки культурной революции (1928–1932), была заложена теоретическая база для запуска в СССР масштабных программ по конструированию кинолетописи советизации в многонациональном и разноукладном Союзе (Головнева, Головнев, 2022, с. 164). Неслучайно на этот период приходится рождение не имевшего аналогов в мировой истории госпроекта «Киноатлас СССР»<sup>1</sup>, предполагавшего создание и прокат 150-серийного экранного альманаха о народах и регионах огромной страны.

Конечно, в специфических раннесоветских реалиях была у верстки экранного атласа как научно-творческая, так и политико-идеологическая линии. Как известно, освоение территорий внутренней Азии имеет глубокую историю, перемежающуюся драматическими и героическими эпизодами, включая, в частности, геополитическое соперничество за присутствие в регионе между Англией и Россией в позднеимперский период. После смены политического режима в 1917 году советская власть активизировала борьбу в направлении всесторонней колонизации Средней Азии — освоения ее природных и социокультурных ресурсов, в том числе с опорой на достижения дореволюционного периода в этой области.

---

<sup>1</sup> В различных источниках наименование проекта варьируется: «Киноатлас СССР», «Кино-Атлас СССР» и т. п.

Актуализировались работы по созданию транспортных путей, связывающих эти территории с Европейской частью России/СССР, получили развитие комплексные научные исследования, а также стало налаживаться взаимодействие с автохтонным населением региона. И в перспективный для текущего исследования период рубежа 1920–1930-х Средняя Азия, оставаясь важнейшим геополитическим рубежом СССР, являлась проблемным регионом с точки зрения формирования здесь проекций «социалистической нации» (Тишков, 1993, с. 3). Советской власти, кроме осуществления практических действий в этих направлениях, было необходимо наглядно подтверждать «владение» Азией в информационном поле — не случайно появление в середине 1920-х – начале 1930-х целой серии советских киножурналов и кинофильмов, снятых в регионе: «Советская Бухара» (1920), «Поездка М.И. Калинина по Средней Азии» (1925), «По Средней Азии и Северному Кавказу» (1925), «Крыша мира» (1929), «Подножие смерти» (1928), «По Самарканду» (1930), «Турксиб» (1930), «На границе Азии» (1930), «Купол ислама» («Старая Бухара») (1931) и др. Подробной комплексностью отображения материалов краеведческого характера из этой череды выделяется фильм «Далеко в Азии» (1931), создание которого было доверено известному советскому кинематографисту В.А. Ерофееву.

Настоящее исследование задается **целью** ввести в гуманитарный оборот информативные визуально-этнографические сюжеты, запечатленные в упомянутой экспедиционной киноленте, рассмотрев этот опыт как звено в реализации госпрограммы экранного картирования советизированных территорий. В этой связи эффективным **исследовательским подходом** стал примененный в статье разбор фильма как кинотекста, предполагавший «раскадровку» кинодокумента, и представление содержания фильма «Далеко в Азии» в сопоставлении с подробными выдержками из разработок проекта «Киноатлас СССР», участником которого являлся В.А. Ерофеев.

## 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ РАЗРАБОТКИ В.А. ЕРОФЕЕВА

Владимир Алексеевич Ерофеев (1898–1940), начав свою кинематографическую карьеру в качестве кинокритика, в 1927 году дебютировал в кинопроизводстве монтажным фильмом «За Полярным кругом» (совместно с В.Д. Поповой-Ханжонковой), собранным из материалов еще дореволюционной (1914) экспедиции сотрудника научного отдела фабрики «Ханжонков

и Ко» Ф.К. Бремера. А сразу следом В.А. Ерофеев отправился и в первую самостоятельную киноэкспедицию — на Памир — в результате которой был снят фильм «Крыша мира». С самого начала своей деятельности в области кинодела он последовательно выступал защитником линии производства и популяризации именно *неигровой* кинематографии (Ерофеев, 1926е, с. 3), органично соединяя в своей персоне киноведческие (теоретические) и режиссерские (практические) компетенции. Так, уже в 1926 им была подготовлена серия публикаций в специализированной прессе, содержащая изложение его концепции относительно путей развития новой советской кинодокументалистики.

Характеризуя особенности растянувшейся во времени «национализации» кинематографической промышленности, Ерофеев правомерно обращал отдельное внимание на то, что в начале — середине 1920-х в СССР большинство киноорганизаций вынуждены были строить свой бюджет на создании заказных производственных фильмов и социальной хроники. Заметим, что этот проблемный для советской киноиндустрии «хозрасчетный» этап, продлившийся в раннесоветских реалиях от собственно Декрета СНК о национализации кинодела 27 августа 1919 г. до рубежа 1920–1930-х, действительно заслуживает специального исследовательского внимания. Ведь он породил, с одной стороны, рост количественных показателей кинопродукции, подпитывавшийся соревновательностью центральных и региональных политических и хозяйственных институций по кинописанию хроники своих достижений. А с другой, дал новое явление качественного порядка — формат визуальных самопрезентаций, отображавших частные сюжеты, связанные с постреволюционной эволюцией предприятий и профессиональных сообществ. И коль скоро все организационные и логистические потребности съемочного процесса обеспечивались заказчиками (трестами, совхозами, партийными обкомами и пр.), ими же определялись содержание и интонации кинопроизведений. По данным Ерофеева, за те годы были «засняты сотни тысяч метров разнообразнейшего материала; производство крупных и мелких заводов, работа отдельных организаций, жизнь национальных республик и т. д.» (Ерофеев, 1926б, с. 2). Но такие киноочерки, использовавшиеся прежде всего для внутреннего пользования — показа на корпоративных и отчетных мероприятиях — часто оседали в фондах самих организаций-заказчиков, но не выходили в кинопрокат и не передавались впоследствии на государственное архивное хранение.

Ерофеев, в частности, ставил в прессе вопрос о разборе и использовании вышеупомянутых фильмотечных материалов, снятых различными студиями в предшествующий период, называя это «разработкой кинонедр»:



«Многие фильмы можно исправить или сделать только путем компиляции материалов, заснятых разными киноорганизациями (“Культкино”, “Ленинградкино”, “Пролеткино”). Это теперь возможно, так как все склады находятся в руках одного Совкино» (Ерофеев, 1926b, с. 2). В своем творчестве Ерофеев также начинал с подобного опыта, создав свой кинодебют «За Полярным кругом» путем монтажа фильмотечных материалов. Отметим, что подобная ориентация даже не на *съемку*, а на *составление* альманаха из имеющихся в фондах студий материалов стала основной линией первого этапа создания киноатласа СССР.

Ерофеевым были предложены основные технические и творческие линии этой работы. В техническом плане он считал непреложным концентрацию всего объема киноисходников в одном хранилище (на базе «Совкино»), составление общей фильмотеки и отбор наиболее пригодных для использования кинопленок. А в творческом ключе намечал три вида использования фильмотечных материалов: «перемонтаж законченных, но не выпущенных картин», компиляцию «разных материалов на одну тему (может быть, с небольшими досъемками)» и «омоложение» дореволюционных хроникальных фильмов (Ерофеев, 1926b, с. 2). Отметим, что в этих предложениях Ерофеева были сформулированы основные три этапа, которыми развивалась впоследствии программа создания «Киноатласа СССР».

С усилением влияния единого госзаказчика в советской кинопромышленности, заинтересованного в формировании экранными технологиями образа дружного многонационального Союза, во второй половине 1920-х ведущие киностудии и исследовательские институции развернули своеобразное соцсоревнование по дальности и длительности киноэкспедиций в различные уголки Страны Советов. Фиксируя становление и первые успехи экспедиционного направления в советском кино на примере фильма «Шагай, Совет!» Д. Вертова, Ерофеев обозначал и основные проблемы стартового этапа (Ерофеев, 1926a, с. 3). Для характеристики стремительности развития самого явления он использовал в своей риторике характерный термин — «экспедиционная эпидемия» (Ерофеев, 1926d, с. 8). Однако, по внимательному замечанию Ерофеева-кинокритика, лишь единицы из внушительного количества снятых фильмов дошли до экрана. Тревожными симптомами той «эпидемии» он называл творческую некомпетентность кадров, а также отсутствие надлежащей технической и организационной подготовки специфических полевых съемок: «Нужны лишь культурные, знающие, инициативные люди и хорошее кино-снаряжение» (Ерофеев, 1926d, с. 9), — настаивал Ерофеев. Кроме того, по его мнению, и тематическая ограниченность работ сугубо «этнографическими» сюжетами сказалась на результатах

киноэкспедиций: «О том, что кроме этнографии существует еще ботаника, геология, зоология и другие науки, забыли» (Ерофеев, 1926d, с. 9). Болезненные последствия протекания «экспедиционной эпидемии», сказывающиеся на общих качественных составляющих фильмов, он считал главной причиной нерентабельности таких картин в широком прокате. Однако Ерофеев призывал не ставить крест на перспективах экспедиционного кино, предлагая учесть диагностированные сбои для корректировки курса работ: «Если “художественно-этнографические” экспедиции показали свою невыгодность (что тоже нужно еще доказать), отсюда нельзя делать вывода о нецелесообразности экспедиций вообще» (Ерофеев, 1926d, с. 9).

В последующей профессиональной деятельности Ерофеева именно киноэкспедиции стали основным направлением. При этом внутренний взаимообмен между теоретическими гипотезами и их апробацией на практике выгодно отличал опыты будущего классика кинодокументалистики. И одним из наиболее ярких примеров этого в его наследии является фильм «Далеко в Азии»<sup>2</sup>, снятый в ходе первой звуковой киноэкспедиции группы документалистов фабрики «Востоккино» под руководством режиссера Ерофеева в Среднюю Азию в 1931 году.

Так случилось, что буквально в то же самое время, на рубеже 1920–1930-х, он был включен в бюро разработчиков крупнейшего госпроекта «Киноатлас СССР», предполагавшего создание 150-серийного экранного пособия о народах и регионах страны — для применения в образовательных программах и культурно-просветительских мероприятиях. Неслучайно многие из его теоретических разработок легли в основу программ создания большого экранного атласа и заслуживают акцентного внимания. В этой связи, в порядке реализации эффективного подхода к исследованию этих взаимосвязанных явлений, ниже в статье проводится рассмотрение тематической «переклички» — кадров из среднеазиатского фильма Ерофеева (обычным шрифтом) и выдержек из обсуждений программы по созданию «Киноатласа СССР» на заседаниях группы Полит-просвет-фильмов киносекции Государственной академии искусствознания (*курсивом*) в 1931 году. (Постановления (копии) и выписки из протоколов заседаний правления Всероссийского кино-фотообъединения «Союзкино», 1931<sup>3</sup>.)

---

<sup>2</sup> Далеко в Азии // Российский государственный архив кинофотодокументов. Фонд кинодокументов (РГАКФД). Учетный № 8034.

<sup>3</sup> Далее в тексте — Постановления..., 1931.

## 2. «ДАЛЕКО В АЗИИ» КАК КИНОТЕКСТ

Титр. 1-я звуковая киноэкспедиция в Среднюю Азию (1931 г.).

Кадры. Идет паровоз. Бежит из-под колес дорога. Вращаются колеса паровоза. На открытой железнодорожной платформе сидит группа мужчин. Светофор. К перрону вокзала подходит поезд. Из вагонов выходят люди. Выгружают на перрон мешки с имуществом экспедиции.

Кадры. От станции отъезжает крытая машина киноэкспедиции «Востоккино».

Кадры. Вращается колесо машины. Машина едет по улицам кишлака. За ней наблюдают местные жители.

Титр. СРАЗУ ЗА СТАНЦИЕЙ НАЧИНАЕТСЯ «АЗИАТСКОЕ ШОССЕ».

Сохранившаяся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) резолюция киносекции ГАИС «Культур-фильма и проблема Кино-атласа» начиналась общими формулировками о государственной важности реализации проекта:

*Создание экономико-географического Кино-Атласа СССР, дающего представление о производительных силах, производственных отношениях Союза и о строительстве социализма в пролетарском государстве, является насущной потребностью всей советской общест-венности (партийной, профессиональной, научной, педагогической и т.д.) (Постановления... , 1931, л. 134).*

Титр. В СТАРОМ УЗБЕКСКОМ ГОРОДЕ.

Кадры. Машина экспедиции едет по улицам города. Прохожие останавливаются, провожают взглядами грузовик киноэкспедиции. Старый узбек рассматривает надпись на фургоне. Оператор устанавливает в кузове киноаппарат, вокруг машины собирается толпа местных жителей.

Кадр. Кричит ишак (с синхронным звуком).

Титр. В БАЗАРНЫЙ ДЕНЬ ПЕРЕПОЛНЕНЫ КРЫТЫЕ РЯДЫ.

Кадры. Массы народа на базаре. Через толпу движется повозка. Колесо повозки.

Титр. ИЗ ОКРЕСТНЫХ КИШЛАКОВ НА БАЗАР СЪЕХАЛИСЬ ДЕКХАНЕ (КРЕ-СТЬЯНЕ).

Кадр. Панорама базарной площади.

Кадры. Двое узбеков выбирают дыни. Дыни крупным планом. Узбеки пробуют дыни на вкус. Продавцы винограда за прилавком. Гроздья винограда.

Титр. МЕЖДУ РЯДАМИ КУСТАРЕЙ НЕПРЕРЫВНО ТЕЧЕТ ТОЛПА ДЕКХАН.

Кадр. Панорама базара.

Кадры. Продавец торгует лепешками, зазывает покупателей (с синхронным звуком). Лепешки крупным планом. Покупатели около прилавка с лепешками.

Титр. НА БАЗАРЕ МОЖНО ПОСМОТРЕТЬ НА «ТАНЕЦ ОБЕЗЬЯНЫ».

Кадры. Артист бьет в бубен, танцует, изображает обезьяну (синхронно).

Кадры. Зрители наблюдают за выступлением базарного артиста, крупные планы и реакции зрителей: детей, взрослых, стариков (синхронно).

Кадр. Музыкант играет на национальном инструменте.

Кадры. Ходульщик развлекает публику (синхронно). Зрители разного пола и возраста наблюдают за выступлением ходульщика.

Титр. БОЛЬШУЮ ТОЛПУ СОБИРАЕТ ИСКУССНЫЙ ХОДУЛЬЩИК.

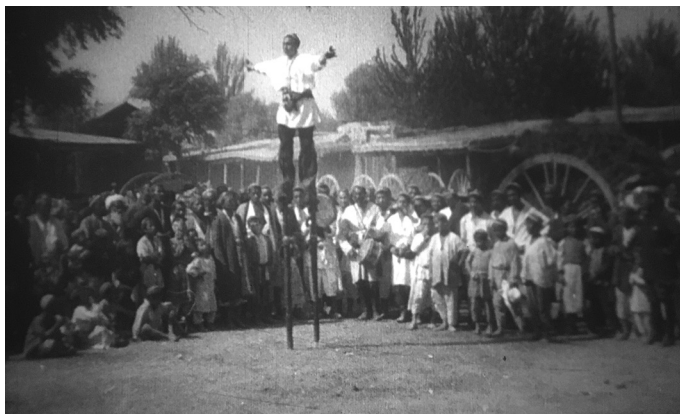


Рис. 1. Кадр из фильма «Далеко в Азии»<sup>4</sup>

Продолжалась резолюция о киноатласе положениями, намечающими потребности и перспективы создания экранного альманаха как многофункционального кинопособия:

<sup>4</sup> Источник изображения: РГАКФД. Учетный № 8034.

*Кино-Атлас должен экранизировать все республики и области, входящие в Союз, в разрезе выполнения пятилетнего плана. В таком виде он составит необходимое пособие для ознакомления трудящихся с фактами социалистической переделки страны и явится также орудием пропаганды и агитации. В школе политехнической и высшей, Кино-Атлас будет пособием при прохождении курса экономической географии СССР. Для науки он даст богатый фактический материал. Для истории Советского Союза он представит собой документ огромной политической важности (Постановления..., 1931, л. 134).*

Титр. В СРЕДНЕЙ АЗИИ МНОГО ЗЕМЕЛЬ, НЕ ВИДЕВШИХ ПЛУГА.

Кадры. Земля, заросшая бурьяном. Трава. Суслик в траве.

Кадры. Трактор тянет плуг, пашет целину. Тракторист за рулем. Плуг режет пласты земли. Вспаханная целина.

Титр. ВСЕ ШЛО ОТЛИЧНО, КАК ВДРУГ...

Кадр. По полю движутся полчища саранчи.

Титр. САРАНЧА УГРОЖАЕТ ПОСЕВАМ.

Кадр. Стаи саранчи над полем.

Титр. ЕСТЬ СТАРОЕ СРЕДСТВО — ДВЕСТИ ЗЕМНЫХ ПОКЛОНОВ, И САРАНЧА УЛЕТИТ.

Кадр. В мечети молится мулла (синхронно).

Кадры. Панорама города (снято сверху). Купола мечетей.

Кадры. Жители идут в мечеть.

Кадры. Узбеки расстилают коврики, молятся.

Титр. НО ПОМОЩЬ ПРИШЛА НЕ ОТ БОГА.

Кадр. Летит самолет.

Кадр. Узбек едет верхом на верблюде, замечает самолет, смотрит в небо.

Титр. МОЛИТВЫ НЕ ПОМОГЛИ, НО ЯДЫ...

Кадры. Мужчины пропускают через специальный барабан химикаты. Мужчина просеивает химикаты через сито. Бидоны с химикатами. Погрузка химикатов в самолет.

Кадры. Летчик в кабине самолета. Мужчина поворачивает винт самолета (синхронно). Вращается винт.

Кадры. Самолет вырывается на стартовую полосу (синхронно). Вращаются колеса самолета. Самолет взлетает.

Кадры. Самолет летит над полями. Поля под крылом самолета. Самолет опыляет поле.

Титр. НАД ХЛОПКОВЫМИ ПОСЕВАМИ.

Отдельный пункт резолюции акцентировал внимание разработчиков на необходимости изобретения особой методологии проекта, для чего предполагалось создание объединенного совета из представителей институций, ответственных за создание киноатласа (научных, общественных, кинематографических и т. п.):

*Так как съемки Кино-атласа — дело весьма сложное и трудное, так как вопросы методики построения его еще в достаточной мере не разработаны, отмечая отсутствие до сих пор необходимой серьезной методологической подготовительной работы, без которой начало этой работы недопустимо, Кино-секция считает целесообразным весь начавшийся 1931 год посвятить проработке плана Кино-атласа (который в общей сложности должен составить от 100 до 150 полнометражных фильм) и разработке вопросов методики. Союзкино должно немедленно создать научно-методологический Совет по Кино-атласу из представителей соответственных организаций (Постановления..., 1931, л. 135).*

Титр. ЦВЕТЕТ, ЗРЕЕТ ХЛОПОК НА КОЛХОЗНЫХ ПОЛЯХ.

Кадры. Поле хлопчатника. Цветок хлопка крупным планом.

Титр. ТРУБАЧИ ЗОВУТ НА УБОРКУ.

Кадры. Трубят трубачи (синхронно).

Кадры. Под деревом сидит мужчина. Босые ноги сидящего (крупным планом).

Титр. В ПЕРВЫЙ ГОД ОРГАНИЗАЦИИ В КОЛХОЗЕ КАУНЧИ БЫЛИ ЕЩЕ СИЛЬНЫ СТАРЫЕ ОБЫЧАИ. «ДЕЛО МУЖЧИН — СЕЯТЬ, ДЕЛО ЖЕНЩИН — СОБИРАТЬ ХЛОПОК», — СКАЗАНО В ШАРИАТЕ.

Кадры. Женщины собирают хлопок. Крупный план: женские руки снимают коробочки хлопка, собирают их в фартук. Женщины высыпают собранный хлопок из фартуков. Ребенок играет на куче собранного хлопка.

Титр. «ДЕЛО МУЖЧИН».

Кадры. Мужчины под навесами готовят чай. Кипит самовар. Мужчины наливают чай из самовара в пиалы, пьют чай из пиал. Музыкант играет на национальном инструменте (синхронно).

Титр. БАИ ТАКЖЕ ВЫСЛАЛИ ТРУБАЧЕЙ.

Кадр. Трубят трубачи.

Кадры. Группы людей едут верхом и идут пешком к площади.

Кадр. Трубит трубач.

Кадры. Толпы конных и пеших людей на площади.

Титр. СОБИРАЙТЕСЬ ДЕКХАНЕ, СОБИРАЙТЕСЬ НА ПРАЗДНИК — СМОТРЕТЬ КАНАТНОГО ПЛЯСУНА.

Кадры. Стоят и смотрят верховые. Канатоходец идет по канату. Зрители разных возрастов смотрят за выступлением канатоходца.

Кадр. Кричит зазывала (синхронно).

Кадры. Канатоходец на канате. Крупный план: ноги канатоходца перемещаются по канату. Лица зрителей. Барабанщик бьет в барабан (синхронно). Мальчик смотрит за упражнениями канатоходца.

Титр. ЗАБАВЛЯЙ ДЕКХАН КАНАТНЫЙ МАСТЕР — ПУСТЬ ОСЫПАЕТСЯ ХЛОПОК НА ПОЛЯХ!

Замечания о формате и плане серий адресовывались разработчиками проекта к специалистам студии «Совкино» — самой крупной производственной и фильмотечной базы в стране — основной площадки для съемки и монтажа материалов киноатласа:

*Каждое звено Кино-Атласа СССР должно давать совершенно добросовестные сведения: 1) о производительных силах данного района, которые являются базой социалистического строительства; 2) социалистическом строительстве его и 3) о человеке/населении данного района, являющегося одной из производительных сил, его жизни, классовых взаимоотношениях (борьба с кулачеством и т. п.), культурном строительстве и т. д. Каждое звено К.А. СССР должно быть увязано с предыдущим и последующим по ряду линий, но все же должно представлять собой вполне законченный кино-очерк (Постановления..., 1931, л. 175).*

Титр. ПО ПРИЗЫВУ ПАРТИИ НА ЛИКВИДАЦИЮ ПРОРЫВА...

Кадры. Мужчина дает свисток к отправлению поезда (синхронно).

Перевод стрелки. Идет железнодорожный состав. Поезд на станции. Вагон с надписью «Правда Востока». Мужчина открывает окно вагона (синхронно). Передает из окна пачки газет. Группы людей с флагами и транспарантами. Листы газет в воздухе.

Кадры. Группа людей прибывает на хлопковое поле.

Титр. ПЕРВЫМИ НА СУББОТНИК ВЫШЛИ КОМСОМОЛЬЦЫ.

Кадры. Молодые люди за сбором хлопка в поле. Юноша собирает хлопок. Девушка собирает хлопок. Складывают хлопок в мешки.

Кадры. Играет оркестр.

Титр. НА ПОМОЩЬ ПОДШЕФНОМУ КОЛХОЗУ...

Кадры. По улице идет колонна людей (синхронно). Ноги идущих.

Титр. ПОГРАНИЧНИКИ В БОЮ ЗА ХЛОПКОВУЮ НЕЗАВИСИМОСТЬ.

Кадры. Мужчины-пограничники собирают хлопок в мешки. Лицо пограничника.

Титр. ДВИЖЕТСЯ ТЯЖЕЛАЯ АРТИЛЛЕРИЯ ИЗ СОВХОЗА.

Кадры. По дороге движутся хлопкоуборочные машины. Двигается машина. Вращаются колеса машины.

Титр. СОВЕТСКИЕ МАШИНЫ ВДВОЕ УСКОРИЛИ УБОРКУ.

Кадры. Мужчины включают хлопкоуборочный аппарат. Убирают хлопок с помощью шлангов. По полю движется хлопкоуборочная машина. Колесо машины.

Титр. В КОЛХОЗАХ ОРГАНИЗОВАЛИСЬ ХОЗРАСЧЕТНЫЕ БРИГАДЫ.

Кадры. Девушка взвешивает собранный ею хлопок. Хлопок на весах. Мужчина взвешивает хлопок. Рука заполняет карандашом графы ведомости. Пальцы на счетах.

Титр. ЯСЛИ ОСВОБОДИЛИ ЖЕНЩИН ОТ ОБУЗЫ В ПОЛЕ.

Кадры. Руки умывают ребенка. Няни укладывают детей в кровати. Спит девочка в кровати. Руки укрывают спящего ребенка.

Кадры. Женщина собирает хлопок в поле. Ребенок спокойно спит в кровати.

Титр. ВОПРОКИ ЗАКОНАМ ДРЯХЛОГО ШАРИАТА МУЖЧИНЫ ВЫШЛИ В ПОЛЕ.

Кадры. Мужчины собирают хлопок, складывают в мешки. Укладывают мешки на обоз. Лошадь тянет повозку с мешками хлопка. Обоз, груженный мешками хлопка, движется по улице.

Титр. СО ВСЕХ КОНЦОВ ПОТЯНУЛИСЬ В ГОРОД КРАСНЫЕ ОБОЗЫ.

По убеждению участников межведомственного совета проекта, предполагалось уделить особое внимание прокату фильмов, включая подписку на серии атласа на манер подписки на тома энциклопедий:



*Прокат фильмов Кино-Атласа может в основном базироваться на культурно-просветительных учреждениях страны — клубах, домах крестьянина, культбазах и т. д. Но, помимо обычного проката Кино-Атласа, надо считать необходимым осуществление подписки на Кино-Атлас со стороны заинтересованных учреждений и организаций (Постановления..., 1931, л. 179).*

Титр. КОЛХОЗНИКИ, ВЫПОЛНИВШИЕ ПЛАН, ВАС ПРИВЕТСТВУЕТ ГОРОД И С НИМ ВЕСЬ СОВЕТСКИЙ СОЮЗ!

Кадры. Представители общественности на городской трибуне (синхронно). Крестьяне сидят на обозах, слушают выступающих (синхронно). Выступает представитель городского комитета КП(б) Узбекистана.

Кадры. Развевается знамя с надписью на полотнище: «Красными хлопковыми обозами ускорим завершение пятилетки!».

Кадр. Арка над воротами Андижанского хлопкоочистительного завода № 3.

Кадры. По двору завода движется красный обоз. Мужчины несут мешки с хлопком.

Кадры. Женщина вяжет нити на станке. Руки женщины, вяжущие хлопок.

Кадр. Хлопок крупным планом.

Кадр. Работает ткацкий станок.

Титр. УДАРНАЯ ХОЗРАСЧЕТНАЯ БРИГАДА.

Кадры. Женщина работает у станка. Катушки движутся на станке. Ткань наматывается на барабан. Куски ткани движутся по ленте транспортера. Женщина метрует материал. Размеренные куски ткани движутся по ленте транспортера.

Наложение кадров: горы хлопка, куски ткани.

ТИТР: КОНЕЦ.

Соглашаясь в целом с вышеизложенными положениями коллег из бюро разработчиков киноатласа, Ерофеев давал в ходе обсуждения проекта важные практические комментарии, которые были учтены при формировании итоговой концепции:

*«записка Союзкино подробно и правильно трактует вопрос о Кино-атласе, притом в марксистском отношении, что отменно и ново...*

*При комплексном подходе материал будет быстро устаревать. Поэтому надо экранизировать в первую очередь боевые моменты, а не общие (Кузбасс, Днепрострой и т. п.). Следует разграничить две области или две проблемы, возникающие из обсуждений вопроса о Кино-атласе. 1) Создание серий кино-фильм для школ по комплексному методу. 2) Вопросы планирования производства фильм вообще. Но надо уточнить тогда вопрос об организованных аудиториях для показа фильм» (Постановления..., 1931, л. 132).*



**Рис. 2. Кадр из фильма «Далеко в Азии»<sup>5</sup>**

### **3. МЕТОД В.А. ЕРОФЕЕВА**

Многочисленные свидетельства принципиального «документализма» режиссера находятся в его высказываниях и публикациях изучаемого периода. В ходе экспериментальных поисков нового марксистского киноязыка и развернувшейся тематической дискуссии по этому поводу в советской киносреде Ерофеев делал специальное ударение на миссию

<sup>5</sup> Источник изображения: РГАКФД. Учетный № 8034.

документального кино как средства по созданию подлинной кинолетописи истории страны. При этом он решительно выделял «документальную фильму» из общепринятой в киноведении жанровой палитры, трактовавшей кинематограф как форму искусства: «Документальная фильма не является каким-либо „жанром“, направлением или течением в искусстве (...) Документальная фильма — это техническое новаторство в кинопроизводстве, новаторство по отношению к еще недавно безраздельно господствовавшей в нем игровой, театральной фильме. Техническое новаторство документальной фильмы позволяет заменить инсценировку жизненных явлений, применяемую в игровой фильме (в ателье или на “натуре”) — съемкой подлинной действительности» (Ерофеев, 1931, с. 5). По мнению Ерофеева, техническое новаторство документальной фильмы заключалось прежде всего в том, что благодаря развитию кинематографических технологий формат документального фильма преодолел свою хроникальную природу, развив новые измерения фиксации и трансляции реальности: «Основой технического новаторства документальной фильмы является особая, отличная от других видов кинопроизводства (игровой фильмы, рисованной) технология. Изобретательство, шедшее до линии усовершенствования и облегчения условий работы периодической хроники и научных фильм, совершенно переродило технические основы кинопроизводства» (Ерофеев, 1931, с. 5). На примере разбора очередной «Киноправды» Дзиги Вертова он, в частности, делал следующие выводы: «Гораздо интереснее киноправды сделанный без всяких экивоков “Госкинокалендарь”. Это зачаток чрезвычайно нужной Советским Республикам экранной газеты» (Нестерович, 1986, с. 136).

В то же время, анализируя съемочные и монтажные работы современников, а также свои первые киноопыты, он отчетливо осознал, что любое кинопроизведение, в том числе и документальное, является авторской конструкцией: «Каждый титр, фиксирующий отдельный факт ... является тенденциозным, т. к. уже в самом выборе этого факта (а не другого) для съемки и в точке зрения объектива проявляется отношение оператора (и руководителя режиссера) к этому факту» (Ерофеев, 1931, с. 5). Именно с учетом данной условности Ерофеев призывал коллег-документалистов двигаться по пути максимально возможной документальности в киноповествовании: «Нужно добиваться не снижения документа до инсценировки, а поднятия техники съемки этого документа и поисков новых форм монтажа документальной фильмы» (Прожикино & Фирсова, 1987, с. 176). Именно в фиксации и трансляции жизненного материала, обладающего особой силой воздействия на зрителей, Ерофеев видел специфику документального фильма. «Чем должна заниматься хроника по существу? Я полагаю, что хроника в основном должна заниматься фиксацией явлений подлинной действительности,

не только фактов, но и явлений», — декларировал Ерофеев (Дерябин, 1998, с. 30). И, как видно на рассмотренном примере киноработы «Далеко в Азии», он скрупулезно апробировал свои теоретические подходы на практике — именно хроникальная запись жизнедеятельности узбекских сообществ в аудио-визуальной объемности, проведенная в естественных условиях местных городских и сельских локаций методом наблюдения занимала Ерофеева.

В целом план его Среднеазиатской киноэкспедиции выражался в выстраивании непреложных звеньев: предварительная работа с опубликованными научными материалами, консультации со специалистами по этнографии и краеведению, создание сценарного эскиза и съемка документального фильма с применением приемов документальной записи кино- и фономатериалов. Учитывая, что работа «Далеко в Азии» была первым экспериментальным опытом сложной разъездной съемки с синхронной записью звука, специально для экспедиции была скомплектована мобильная линейка аппаратуры. В частности, по воспоминаниям участников киногруппы использованная ими звуковая аппаратура системы инженера А.Ф. Шорина успешно выдержала специфические требования: «Советский звуковой аппарат должен проникать в совхозы, колхозы, на новостройки, в отдаленные национальные республики, иногда за тысячи километров от технических баз. Продвижение в такие районы связано в первую очередь с переездами по проселочным дорогам, пескам, болотам и т. п.» (Ерофеев, Залкинд, 1932, с. 43). В реализации документально-хроникального подхода к отражению действительности в кино и состояла главная особенность творческого почерка Ерофеева. Потому методику, последовательно использовавшуюся Ерофеевым при создании документальных фильмов, можно охарактеризовать как «антропологическую кинохронику». Умение режиссера разглядеть естественную драматургию в жизненном событии, а также транслировать «репортажные сцены», естественно передававшие «колоритный быт восточных окраин СССР», подчеркивал работавший с ним оператор Р.Л. Кармен (Виноградова, 1983, с. 68). Именно эти качества обеспечивают познавательную емкость кинодокументов Ерофеева и представляют значительную ценность для исследований.



Рис. 3. Кадр из фильма «Далеко в Азии»<sup>6</sup>

Как и многие фильмы советского киноатласа, кинокартина «Далеко в Азии» была выполнена по универсальной для своего времени сценарной матрице — на локальной специфике иллюстрировала переход от древних традиций (темного прошлого) к советским инновациям (светлое будущее), что обеспечило фильму визу для попадания в широкий кинопрокат. Несмотря на официальную позицию партийных ведомств, призывавших использовать возможности кинематографа для проведения «культурной революции», в кинопрокате СССР в 1920-х еще активно демонстрировались постановочные фильмы заграничного производства — они же сравнительно проще окупались, чем ищущие свой язык и формат документальные советские «культурфильмы». В этой связи Ерофеев, говоря о необходимости налаживания рабочей цепи «производство — прокат» для экспедиционных и научно-популярных лент, критиковал коммерческую ориентацию кинопрокатчиков, делавших ставку на кассовые показатели. Настаивая на выстраивании реального созвучия советских программных лозунгов и экранных высказываний, Ерофеев подчеркивал важность проведения реального импортозамещения на экране, усилив как качество производства, так и протекцию в прокате советских документальных фильмов. При этом одной из главных ниш для применения фильмов этно-географического содержания, в том числе и картин «Киноатласа СССР», Ерофеев считал сферу школьного образования: «Во многих областях преподавания (например, география, производство,

<sup>6</sup> Источник изображения: РГАКФД. Учетный № 8034.

физика) кино является сильнейшим школьным пособием» (Ерофеев, 1926с, с. 4). Поэтому он обращался к руководству Наркомпроса с предложением обеспечить школы киноустановками и разработать программу производства «школьных фильм», а руководство киноорганизаций призвал взяться за осуществление сформулированной им программы. И в этом направлении Ерофеев представил программные положения, ставшие впоследствии основой концепции киноатласа в части применения серий экранного атласа в учебно-просветительских целях. К слову, рассмотренный в статье фильм «Далеко в Азии» был включен разработчиками в список образцовых фильмов советского киноатласа и рекомендован главным репертуарным комитетом для показа в рамках образовательных, просветительских, культ-агитационных мероприятий (Список технических, научно-популярных, учебных, агит-массовых и хроникальных фильм, одобренных Сектором Искусств и Главреперткомом для деревни, 1933, с. 11).

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, с одной стороны, как один из первых кинодокументов по этнографии узбеков, фильм Ерофеева стал вкладом в науку. С другой, благодаря отображению на экране преломлений советского строительства в регионе — документом по визуальной истории края. Наконец, учитывая хроникальность как принципиальный подход в трансляции реальности, он сыграл значительную роль в развитии советской документалистики, заслуженно заняв свое место в ряду мировой киноклассики. А творческая методология Ерофеева, развитая им в работе над фильмом «Далеко в Азии», является вполне актуальной для применения в современной визуально-антропологической практике. Опыт же проекта «Киноатлас СССР» оказывается вполне востребован в сравнительно-исторической перспективе при осмыслении регулярно возникающих современных реплик создания визуальных атласов, также возникающих на стыке научных, творческих и идеологических линий, как, к примеру, видеопроjekt «Лица России» (информационное агентство «Росбалт» при поддержке Совета Федерации Федерального Собрания Российской Федерации и Русского географического общества), мультимедийный проект «Народы России» (студия «Пилот» при поддержке Министерства культуры России), телепроект «Россия, любовь моя!» (ВГТРК) и мн. др. Как видно, дошедшие до наших дней визуальные архивы не ограничиваются ретроспективной ценностью — это и своеобразная «капсула»,

послание современным гуманитариям, которые способны инспирировать развитие тематических научно-творческих подходов в сегодняшних проекциях (Golovnev, I., Golovneva, E., 2021a; Golovnev, I., Golovneva, E., 2021b).

## REFERENCES

1. Deryabin, A. (Ed.). (1998). *Vladimir Alekseevich Erofeev (1898–1940): Materialy k 100-letiyu so dnya rozhdeniya* [Vladimir Alekseevich Erofeev (1898–1940): In honor of the 100th anniversary of his birth]. Moscow: Film Museum. (In Russ.)
2. Erofeev, V., & Zalkind, Z. (1932). Tekhnika zvukovoy ekspeditsii (opyt pervoy zvukos"emochnoy ekspeditsii Vostokkino v Srednyuyu Aziyu) [Technique of sound expedition (experience of Vostokkino's first sound recording expedition to Central Asia)]. *Proletarskoe Kino*, (6), 43–48. (In Russ.)
3. Erofeev, V.A. (1926a). Za neigrovuyu fil'mu [On non-entertainment films]. *Kino*, (40), 3. (In Russ.)
4. Erofeev, V.A. (1926b). K razrabotke kinonedr [On cinemining]. *Kino*, (42), 2. (In Russ.)
5. Erofeev, V.A. (1926c). O shkol'nom kinematografe [About school cinema]. *Kino*, (47), 4. (In Russ.)
6. Erofeev, V.A. (1926d). Ob ekspeditsiyakh voobshche i v chastnosti [About expeditions in general and in particular]. *Sovetskiy Ekran*, (25), 8–9. (In Russ.)
7. Erofeev, V.A. (1926e). Fabrika neigrovoy fil'my [The non-entertainment film studio]. *Kino*, (41), 3. (In Russ.)
8. Erofeev, V.A. (1931). Tekhnicheskoe novatorstvo dokumental'noy fil'my [Technical innovation of documentary films]. *Proletarskoe Kino*, (2–3), 4–13. (In Russ.)
9. Golovnev, I., & Golovneva, E. (2021a). "Katerina of the North": The representation of childhood in ethnographic film. In K.P.R. Hart (Ed.), *Arctic Cinemas: Essays on Polar spaces and the popular imagination* (pp. 38–51). Jefferson: McFarland and Company. <https://www.elibrary.ru/kpeivl>
10. Golovnev, I., & Golovneva, E. (2021b). Traditional ethno-cultural communities in the modern Russian north: Oil field as a documentary film case. In M. Lehtimäki, A. Rosenholm & V. Strukov (Eds.), *Visual representations of the Arctic* (pp. 279–294). New York: Routledge. <http://doi.org/10.4324/9781003158295-20>, <https://www.elibrary.ru/iahqso>
11. Golovneva, E.V., & Golovnev, I.A. (2022). Nauchnye poiski v sovetskoy kinematografii 1920–1930-kh godov (metod "parallel'noy kinozasemki" Anatoliya Terskogo) [Scientific pursuits in Soviet cinema of the 1920s–1930s and Anatoly Terskoy's parallel filming]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 18 (4), 151–170.

(In Russ.) <http://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.4-151-170>, <https://www.elibrary.ru/kvonko>

12. Henley, P. (2020). *Beyond observation: A history of authorship in ethnographic film*. Manchester: Manchester University Press.

13. Lancy, D. (2022). *The anthropology of childhood*. Cambridge: Cambridge University Press.

14. Nesterovich, O.T. (Ed.). (1986). *Zhizn' v kino* [Life in cinema] (Vol. 3). Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)

15. Prozhiko, G., & Firsova, D. (Eds.). (1987). *Letopistsy nashego vremeni: Rezhissery dokumental'nogo kino* [Chroniclers of our time: Directors of documentary cinema]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)

16. Sharapov, V. (2020). Construction of the ethnographic visual image of Komi-Zyrians in the "Artistic Ethnology" of the late 19th–20th centuries. *Slovenský Národopis*, 68 (3), 230–249. <http://dx.doi.org/10.2478/se-2020-0013>

17. Soyuzkino State All-Union Cinema and Photographic Association. (1931). *Postanovleniya (kopii) i vypiski iz protokolov zasedaniy pravleniya* [Resolutions (copies) and extracts from the minutes of meetings of the Board]. Russian State Archive of Literature and Art—RGALI, Fund 465, Inventory 1, Item 368. (In Russ.)

18. Spisok tekhnicheskikh, nauchno-populyarnykh, uchebnykh, agitmassovykh i khronikal'nykh fil'm, odobrennykh Sektorom Iskusstv i Glavrepertkomom dlya derevni [List of technical, scientific-popular, educational, agitation-mass and newsreel films approved by the Arts Sector and the Chief Repertoire Committee for Villages]. (1933). *Kino-Repertuar: Instruktivno-Metodicheskie Pis'ma Sektora Iskusstv*, (8), 4–14. (In Russ.)

19. Tishkov, V.A. (1993). *Russkie v Sredney Azii i Kazakhstane* [Russians in Central Asia and Kazakhstan]. Moscow: Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences. (In Russ.)

20. Vinogradova, A.L. (Ed.). (1983). *Roman Karmen v vospominaniyakh sovremennikov* [Roman Karmen in the memoirs of contemporaries]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)

## ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградова, А.Л. (сост.). (1983). *Роман Кармен в воспоминаниях современников*. Москва: Искусство.

2. Головнева, Е.В., & Головнев, И.А. (2022). Научные поиски в советской кинематографии 1920–1930-х гг. (метод «параллельной кинозасъемки» Анатолия Терского). *Наука телевидения*, 18 (4), 151–170. <https://www.elibrary.ru/kvonko>, <http://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.4-151-170>



3. Дерябин, А. (сост.). (1998). *Владимир Алексеевич Ерофеев (1898–1940). Материалы к 100-летию со дня рождения.* (1998). Москва: Музей кино.
4. Ерофеев, В.А. (1926a). За неигровую фильму. *Кино*, (40), 3.
5. Ерофеев, В.А. (1926b). К разработке киноснеда. *Кино*, (42), 2.
6. Ерофеев, В.А. (1926c). О школьном кинематографе. *Кино*, (47), 4.
7. Ерофеев, В.А. (1926d). Об экспедициях вообще и в частности. *Советский экран*, (25), 8–9.
8. Ерофеев, В.А. (1926e). Фабрика неигровой фильму. *Кино*, (41), 3.
9. Ерофеев, В.А. (1931). Техническое новаторство документальной фильму. *Пролетарское кино*, (2–3), 4–13.
10. Ерофеев, В., & Залкинд, З. (1932). Техника звуковой экспедиции (опыт первой звукоъемочной экспедиции Востоккино в Среднюю Азию). *Пролетарское кино*, (6), 43–48.
11. Нестерович, О.Т. (сост.). (1986). *Жизнь в кино: ветераны о себе и о своих товарищах* (вып. 3). Москва: Искусство.
12. Прожиго, Г., Фирсова, Д. (сост.). (1987). *Летописцы нашего времени: режиссеры документального кино.* Москва: Искусство.
13. Постановления (копии) и выписки из протоколов заседаний правления Всероссийского кино-фотообъединения «Союзкино» (1931). Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 368.
14. Список технических, научно-популярных, учебных, агитмассовых и хроникальных фильму, одобренных Сектором Искусств и Главреперткомом для деревни (1933). *Кино-репертуар: инструктивно-методические письма Сектора искусств*, (8), 4–14.
15. Тишков, В.А. (1993). *Русские в Средней Азии и Казахстане.* Москва: ИЭА РАН.
16. Golovnev, I., & Golovneva, E. (2021a). «Katerina of the North»: the representation of childhood in ethnographic film». In K.P.R. Hart (Ed.), *Arctic Cinemas: Essays on Polar Spaces and the Popular Imagination* (pp. 38–51). Jefferson: McFarland & Company. <https://www.elibrary.ru/KPEIVL>
17. Golovnev, I., & Golovneva, E. (2021b). Traditional Ethno-Cultural Communities in the Modern Russian North (Oil Field as a Documentary Film Case). In M. Lehtimaki, A. Rosenholm, & V. Strukov, *Visual Representations of the Arctic* (pp. 279–294). New York: Routledge. <https://www.elibrary.ru/IAHQSO>, <http://doi.org/10.4324/9781003158295-20>
18. Henley, P. (2020). *Beyond observation: A history of authorship in ethnographic film.* Manchester: Manchester University Press.
19. Lancy, D. (2022). *The Anthropology of Childhood.* Cambridge: Cambridge University Press.

20. Sharapov, V. (2020). Construction of the Ethnographic Visual Image of Komi-Zyrians in the «Artistic Ethnology» of the late 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> Centuries. *Slovenský národopis*, 68 (3), 230–249. <http://dx.doi.org/10.2478/se-2020-0013>

#### ABOUT THE AUTHOR

##### **IVAN A. GOLOVNEV**

Dr. Sci. (History), Senior Research Fellow,  
Arctic Research Center,  
Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography  
(Kunstkamera),  
Russian Academy of Sciences,  
3, Universitetskaya nab., Saint Petersburg 199034, Russia

**ResearcherID: AAC-8728-2019**

**ORCID: 0000-0003-4866-7122**

**email: ethnokino@yandex.ru**

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

##### **ИВАН АНДРЕЕВИЧ ГОЛОВНЕВ**

доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник,  
Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого  
(Кунсткамера) РАН,  
Центр Арктических исследований,  
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 3

**ResearcherID: AAC-8728-2019**

**ORCID: 0000-0003-4866-7122**

**e-mail: ethnokino@yandex.ru**

УДК 791.43

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.2-55-84

EDN: LXOADM

Статья получена 09.04.2024, отредактирована 12.06.2024, принята 28.06.2024

**АНТОН ВАЛЕНТИНОВИЧ ДОЖДИКОВ**

Институт социально-политических исследований  
Федерального научно-исследовательского  
социологического центра Российской академии наук  
Россия, 11933, г. Москва, ул. Фотиевой, д. 6, к. 1

**ResearcherID: KYP-9166-2024**

**ORCID: 0000-0002-1069-1648**

**e-mail: antondnn@yandex.ru**

*Для цитирования*

Дождиков А.В. Повышение эффективности государственной политики в сфере кинематографа с помощью машинного обучения // Наука телевидения. 2024. 20 (2). С. 55–84. DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.2-55-84. EDN: LXOADM

## Повышение эффективности государственной политики в сфере кинематографа с помощью машинного обучения

**Аннотация.** Проведено исследование массива прокатных данных российских национальных кинофильмов с февраля 2004 по сентябрь 2023 года с применением методов машинного обучения: отдельно рассмотрены успешные и неуспешные в прокате фильмы, проекты патриотической направленности. В исследовании использована ансамблевая модель машинного обучения HistGradientBoostingClassifier и последовательная полносвязная трехслойная нейросеть на основе библиотеки TensorFlow, базовые методы обработки естественного языка. Установлено, что патриотические фильмы имеют прокатные характеристики ниже, чем в среднем по рынку, и существенно отстают от успешных в прокате проектов российского кинематографа. Доказана возможность точного прогнозирования киносборов, прокатных характеристик,

© Наука  
телевидения



а также подбора параметров проекта и состава его творческой группы для улучшения результатов проката и увеличения охвата целевых аудиторий. Показано направление использования языковых моделей (на примере аннотаций кинофильмов) для создания эффективного киноконтента. Сделан вывод о необходимости комплекса мер по реализации государственной политики в сфере образования, информационных технологий, культуры и искусства, которая должна быть основана на создании единых медиафраншиз и «зонтичных брендов», включающих кинофильмы, сериалы, компьютерные, онлайн и настольные игры, музыкальную и иную продукцию. Внедрение результатов исследования повысит эффективность государственной политики, отдачу от государственных и частно-государственных инвестиций в сфере креативных индустрий. Кинематограф и креативная индустрия станут самоокупаемыми и приносящими доход секторами экономики. Использование данных проката других рынков позволит создавать более востребованный за рубежом контент как элемент «мягкой силы» и культурного влияния. Результаты исследования могут использоваться во время отбора и разработки кинопроектов «Фондом кино», Министерством культуры Российской Федерации, частными российскими инвесторами и киностудиями, органами власти и организациями, ответственными за распространение российского киноконтента за рубежом.

**Ключевые слова:** государственная политика, национальный кинематограф, обработка естественного языка, языковая модель, машинное обучение, искусственный интеллект, нейросеть, «мягкая сила», политика в сфере культуры, Фонд кино, Министерство культуры Российской Федерации, Россотрудничество, Росконгресс

---

**UDC 791.43**

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.2-55–84

EDN: LXOADM

Received 30.01.2024, revised 18.03.2024, accepted 28.06.2024

**ANTON V. DOZHDIKOV**

Institute of Socio-Political Research,  
Federal Center of Theoretical and Applied Sociology  
of the Russian Academy of Sciences,  
6, korp. 1, Fotiyevoy, Moscow 11933, Russia

**ResearcherID: KYP-9166-2024**

**ORCID: 0000-0002-1069-1648**

**e-mail: antondnn@yandex.ru**

*For citation*

Dozhdikov, A.V. (2024). Enhancing State Policy Effectiveness in Cinema Through Machine Learning. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (2), 55–84. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-55-84>, <https://elibrary.ru/LXOADM>

# ENHANCING STATE POLICY EFFECTIVENESS IN CINEMA THROUGH MACHINE LEARNING

**Abstract.** A study was conducted on the distribution data of a range of Russian national films from 2004 to September 2023 using machine learning methods, with successful and unsuccessful films and patriotic projects considered separately. The study utilized the ensemble machine learning model HistGradientBoostingClassifier and a sequential fully connected three-layer neural network based on the TensorFlow library, along with basic methods of natural language processing. It was found that patriotic films exhibit distribution characteristics lower than the market average and significantly lag behind successful Russian cinema projects at the box office. The study demonstrated the possibility of accurately predicting film box office receipts, distribution characteristics, as well as selecting project parameters and the composition of its creative team to enhance distribution results and increase the reach of target audiences. The study also illustrated the use of language models, specifically through film annotations, to create effective film content. A conclusion was drawn regarding the need for a set of measures to implement state policy in the field of education, information technology, culture, and art, focusing on the creation of unified media franchises and umbrella brands encompassing films, TV series, computer and online games, music, and other products. The implementation of the research results will enhance the effectiveness of public policy and the return on public and private-public investments in the creative industries sector, positioning cinema and the creative industry as self-sustaining and income-generating sectors of the economy. Leveraging rental data from other markets will facilitate the creation of content with higher demand globally, serving as a soft power and cultural influence tool. The results of the study can aid in project selection and film project development by the Russian Cinema Fund, the Ministry of Culture of the Russian Federation, private Russian investors and film studios,

as well as authorities and organizations responsible for distributing Russian film content abroad.

**Keywords:** state policy, national cinema, natural language processing, language model, machine learning, artificial intelligence, neural network, soft power, cultural policy, Cinema Foundation of Russia, Ministry of Culture of the Russian Federation, Rossotrudnichestvo, Roscongress Foundation

## ВВЕДЕНИЕ

Для работы с длительными периодами времени и выработки стратегических решений, касающихся будущего политических систем, необходим важный компонент — политическая идеология с ее содержательными компонентами, транслируемыми в рамках государственной информационной политики как внутри страны, так и за ее пределами в контексте приложения «мягкой силы» (Павлова, 2021, с. 93) и осуществления «государственной культурной политики» (Эмих, 2015, с. 112), проведения конструктивной экспансии политической системы. Расширение применения искусственного интеллекта в данной отрасли позволит осуществить переход от аналитической к прогностической, творческой (генеративной) и проективной функциям. С помощью искусственного интеллекта возможно создание как отдельных художественных произведений, учебных материалов, так и франшиз, «зонтичных брендов», показывающих высокую эффективность и результативность по воздействию на целевые аудитории.

Основная **гипотеза** исследования связана с тем, что востребованность контента (кинопроизведения) и эффективность его воздействия на целевые аудитории обуславливается как содержанием, так и внешними признаками проекта (жанром, длительностью, возрастным рейтингом и другими), а также характеристиками творческой группы, задействованной в его создании. Следовательно, на основе данных проката прошлых периодов можно спрогнозировать успех или неуспех любого проекта заранее, до начала производственного процесса и возникновения основных затрат. Также возможен прогноз «успешности» кинопроекта у зрителей, исходя из его формального описания — развернутой аннотации, синопсиса и сценария, а впоследствии — аудиовизуального решения.

Доказательство выдвинутой гипотезы означает возможность создания высококачественной и востребованной целевыми аудиториями продукции,

нагруженной идеологическим содержанием, в данном случае — художественных фильмов, а впоследствии и литературных произведений, видеоигр, музыкальных клипов и других произведений сферы креативной индустрии за счет подбора оптимального сочетания характеристик творческой группы, выделения «критериев успеха» по результатам анализа исторических данных, сопоставления по содержанию с наиболее успешными в отрасли образцами. Также появится возможность для роста доли коммерчески прибыльных в стране и за ее пределами фильмов, кинематограф станет приносящей доход государству и бизнесу креативной отраслью, объектом для прямого и портфельного инвестирования.

## ОБЗОР ЛИТЕРАТУРЫ

Кинематограф — это высокоуровневый язык смыслов и образов, «язык программирования» для социальных систем. Это сопоставление основано на том, что досуговые предпочтения населения тесно связаны с ценностными и нравственными установками, формированием государственно-гражданской идентичности (Горшков, Шереги, 2019).

В мировом коммерческом кинематографе работа с автоматизированным «подбором» содержания кинопродукта и условиями его создания, прогнозированием сборов и проката поставлена на поток. Сложные исследовательские языковые модели и нейросети могут использоваться для выявления причин успешности сценариев и синопсисов — такие программные алгоритмы уже существуют в США, Европе (Murschetz et al, 2020) и особенно в Китае (Li et al, 2022), а также в других странах от Индии (Meenakshi et al, 2018; Chakraborty et al, 2019) и Шри-Ланки (Sivakumar et al, 2021) до Нигерии (Adecola et al, 2021) и Турции (Gürbüz et al, 2022).

Китайский кинорынок лидирует по числу исследований: для создания системы показателей в отношении кассовых сборов фильмов применяются экспертный опрос и метод Дельфи. При прогнозировании используются данные, характеризующие актеров, режиссера, сценариста, жанр проекта, награды творческой группы, ее известность, репутацию продюсера, график выхода и условия дистрибуции (Lu, 2019, p. 177). Но постепенно пальму первенства забирает машинное обучение (Abidi et al, 2020, p. 2) и глубокое обучение (Zhou et al, 2019, p. 1855).

Прогнозирование кинопроката осуществляется на основе работы с рецензиями и обзорами фильмов (Yoo & Kim, 2023, p. 95), микроблогами и неформальной коммуникацией (Zhao et al, 2022, p. 141). Прогностическая функция также реализуется с использованием изображений, глубоких мультимодальных визуальных функций, извлеченных из афиш фильмов и метаданных фильма (Madongo & Zhongjun, 2023, p. 1). Для оценки факторов, влияющих на кассовые сборы фильмов и поведение зрителей (Feng & Liu, 2020, p. 9), задействуются многофакторные и мультимодальные ансамблевые модели (Ni et al, 2022, p. 199). В последнее время отмечается усложнение методов в сторону применения именно ансамблевых моделей и объединения нескольких нейросетей. В частности, рядом исследователей используется глубокая нейронная сеть, которая объединяет признаки, извлеченные из постеров фильмов с помощью сверточной нейронной сети, а затем соответствующим образом разрабатывается набор новых генетических алгоритмов для анализа (Zhou & Yen, 2018, p. 1). Прогнозирование прокатных сборов фильмов, таким образом, снижает инвестиционный риск, поэтому оно имеет большое значение для киноинвесторов и социальной экономики (Chen & Dai, 2022).

Если в целом мировой пул публикаций и исследований в сфере машинного обучения применительно к кинематографу исчерпывается несколькими сотнями, то в современной Российской Федерации — считанными единицами, несмотря на активное внедрение методов data science в сфере финансов, ритейла, банковских услуг, логистики и доставки. Используются в основном традиционные социологические (опросы, анкетирование, фокус-группы) методы (Ноакк и др., 2015, с. 28) и оценка постфактум (пилотные группы зрителей после просмотра тизера или трейлера) (Ноакк и др., 2012, с. 17). Основной акцент сделан на математической обработке результатов оценки зрительских эмоций (Татарников, 2016). Применение методов машинного обучения и нейросетей касалось преимущественно иностранных кинорынков (Ясницкий и др., 2017, с. 449).

Вместе с тем с помощью машинного обучения мы можем выделить как формальные факторы успеха, определяющие удачу или неудачу проекта с высокой точностью (Дождиков, 2023), так и создать сложные ансамблевые модели-классификаторы, позволяющие определить не только класс успеха/неуспеха проекта, но и более сложную классификацию, применив алгоритмы регрессии для определения зрительского рейтинга, количества просмотров, величины сборов и окупаемости (Дождиков, 2024).



## МАТЕРИАЛЫ И МЕТОДЫ

Объектом исследования выступают прокатные результаты и доступные исследователю открытые данные российских национальных фильмов с февраля 2004 по сентябрь 2023 года — это 1683 проекта, выпущенных в прокат, без учета повторов в 2022 году (на фоне ухода иностранных кинодистрибьютеров с российского кинорынка), а также альманахов, отдельных документальных и короткометражных картин, как и картин, не вышедших в открытый прокат или вышедших сразу на телевидении, Интернет-платформах, стриминговых сервисах и в онлайн-кинотеатрах<sup>1</sup>.

В исследовании использовались открытые официальные и неофициальные базы данных современного российского проката<sup>2</sup>, предоставляющие контент без ограничений на его использование в научных, образовательных и культурных целях,<sup>3</sup> с последующей ручной и автоматизированной проверкой и сопоставлением данных из разных источников, сведением в единый датасет.

С февраля 2004 года по сентябрь 2023 года 1683 кинокартины заработали 160,7 миллиардов рублей при 727,2 миллионов просмотров и совокупных открытых расходах на производство 163,3 миллиарда. Поскольку примерно по 1/3 всех кинопроектов данные о бюджете отсутствуют, для расчетов использовались оценочные значения на основе медианных показателей. Неполнота данных создает проблемы для получения точных прогнозов по сборам и числу зрителей с использованием алгоритмов регрессии.

За годовой период с 1 января по 31 декабря 2023 года в официальный российский кинопрокат вышло 192 проекта<sup>4</sup>, включая фильмы-копродукцию. Совокупные сборы кинотеатров превысили 40 млрд рублей<sup>5</sup>, из которых

<sup>1</sup> Данные за 2023-2024 годы будут использованы для валидации разработанных моделей в продолжении исследования.

<sup>2</sup> Автор выражает признательность владельцам и администраторам открытых новостных ресурсов и порталов данных: Kinopoisk.ru, kinometro.ru, Afisha.ru, Film.ru, kinobusiness.com, kino-teatr.ru и kinopoisk\_dev.

<sup>3</sup> ГК РФ Статья 1274. Свободное использование произведения в информационных, научных, учебных или культурных целях «Гражданский кодекс Российской Федерации (часть четвертая)» от 18.12.2006 N 230-ФЗ (ред. от 13.06.2023, с изм. от 14.12.2023) (с изм. и доп., вступ. в силу с 29.06.2023).

<sup>4</sup> Лавров, С. (2024). Российское кино — итоги 2023 года. *Синемалекс*. 08.01.2024 (Электронный ресурс). URL: <https://cinemaplex.ru/2024/01/08/rossijskoe-kino-itogi-2023-goda-kinoproizvodstvo-proczvetaet-oficialnyj-kinopokaz-chahnet.html> (дата обращения: 25.03.2024).

<sup>5</sup> Пресс-конференция, посвященная российскому кинематографу в 2023 году. (2023). *Фонд кино*. 28.12.2023 (Электронный ресурс). URL: <https://www.fond-kino.ru/news/press-konferencia-posvasenna-rossijskomu-kinematografu-v-2023-godu-28-12-2023/> (дата обращения: 25.03.2024).

примерно 70%<sup>6</sup> пришлось на национальные фильмы и проекты совместного производства. Но в целом для государства и частных инвесторов российский кинематограф продолжает быть убыточным. У данной ситуации есть объективная причина: для окупаемости необходима страновая аудитория не менее 500 миллионов человек.

По степени распространенности на планете, по количеству владеющих языком людей российский кинорынок в 2022–2023 годах по разным источникам<sup>7</sup> занимал восьмое-девятое место в мире — это 255 млн человек, то есть в 2 раза меньше, чем необходимо для создания самостоятельного самоокупающегося кинорынка. По этой же причине условные «блокбастеры» с бюджетом свыше 750 миллионов рублей, как правило, оказываются не рентабельны. Единственное исключение за исследуемый период времени — фильм «Чебурашка»<sup>8</sup>. Усредненные данные проката приведены в Таблице 1.

Таблица 1\*

Усредненные данные российского проката 1683 кинокартин

Table 1\*

*Average Data for Russian Distribution of 1683 Films*

Параметр / <i>Parameter</i>	Российский кинематограф в целом / <i>Russian films in general</i>	Патриотический кинематограф / <i>Patriotic films</i>	Успешные в прокате проекты / <i>Successful projects in terms of the box office</i>	Размеренность / <i>Regularity</i>
Количество экранов в прокате / <i>Number of screens</i>	521	774,4	1089,8	экраны / <i>screens</i>
Бюджет / <i>Budget</i>	141	308	117	млн руб. / <i>mln. Rub.</i>
Длительность картины / <i>Film duration</i>	96	107	97,7	минуты / <i>minutes</i>

<sup>6</sup> Корнацкий, Н. (2023). Доля сборов российского кино по итогам 2023 года превысила 70%. *Ведомости*. 28.12.2023 (Электронный ресурс). URL: [https://www.vedomosti.ru/media/articles/2023/12/28/1013456-dolya-sborov-rossiiskogo-kino?from=popular\\_search\\_1](https://www.vedomosti.ru/media/articles/2023/12/28/1013456-dolya-sborov-rossiiskogo-kino?from=popular_search_1) (дата обращения: 25.03.2024).

<sup>7</sup> Как изменилось положение русского языка в мире за последние 30 лет (2022). *РБК.Тренды*. 31.03.2022. (Электронный ресурс). URL: <https://trends.rbc.ru/trends/social/624591cc9a7947d35bf12bfc> (дата обращения: 25.03.2024).

<sup>8</sup> Дождиков, А.В. (2023). Успех «Чебурашки» можно повторить с помощью ИИ. И не только в киноиндустрии!. *PLUSworld*. 22.08.2023 (Электронный ресурс). URL: <https://plusworld.ru/journal/2023/plus-3-2023/uspekhe-cheburashki-mozhno-povtorit-s-pomoshchyu-ii-i-ne-tolko-v-kinoindustryi/> (дата обращения: 25.03.2024).

Сборы на кинокартину / <i>Box office revenue per film</i>	94,5	220	488	млн руб. / <i>mln. Rub.</i>
Количество просмотров фильма / <i>Number of film views</i>	427,6	1206	2199	тыс. просмотров / <i>thous. views</i>
Сборы (наработка) на экран / <i>Box office revenue per screen</i>	113,5	226	435	тыс. руб. / <i>thous. Rub.</i>
Просмотры на экран / <i>Views per screen</i>	613	1300	2269	просмотры / <i>views</i>
Соотношение сборы / бюджет / <i>Box office-to-budget ratio</i>	1,084	0,825	4,77	
Рейтинг Кинопоиска / <i>Kinopoisk rating</i>	5,79	5,86	5,78	

\* Источник данных: составлено автором на основе первичных открытых данных информационных систем / *Data source: compiled by the author from primary open data available at various information systems.*

Только 180 кинокартин из 1683 можно назвать окупившимися в прокате (10,7%), т. е. собравшими два своих бюджета и более. Всего 161 картину (9,5%) можно отнести к условному «патриотическому» кинематографу, с учетом их жанровой (как правило, историческая, военная драма) и содержательной направленности.

Уже на данном предварительном этапе количественного анализа очевидно, что «патриотический кинематограф» существенно уступал остальным проектам. Условный дорогостоящий «патриотический блокбастер» имеет большую длительность (почти на 10 минут) и бюджет почти в три раза выше самой коммерчески окупаемой продукции. По соотношению сборы/бюджет он проигрывает типовому российскому фильму (0,825 против 1,084). В то время как средний бюджет успешных в прокате картин — всего 117 миллионов, среднее соотношение сборы/бюджет 4,77 при фактически одинаковом зрительском рейтинге. Отметим сразу, что коэффициент корреляции зрительского рейтинга, сборов и просмотров, а также количества наград и призов кинофестивалей у режиссеров и продюсеров всего 0,053, то есть какая-либо значимая связь между «наградами», «рейтингами», «экспертными оценками» и финансовыми результатами в прокате отсутствует. Соответственно, инвестиционные решения или целевые государственные заказы на основе субъективного экспертного мнения в ряде случаев убыточны и неэффективны.

Таким образом, «патриотический кинематограф» долгое время был финансово неэффективным, притом что количество просмотров и другие прокатные характеристики, благодаря активным информационным кампаниям и продвижению в СМИ, превышают среднероссийский уровень.

Существенное отличие данного поджанра кинематографа от остального — это доминирование темы войны (как правило, Великой Отечественной) и специфический жанр — военная или историческая драма, изредка — боевик или «экшен». В то время как успешное в российском прокате кино — это, как правило, сказка, анимация, комедия, мелодрама, музыкальный фильм. (Подробную информацию по показателям и жанрам, выбор которых влияет на успех/неуспех проекта, см.: Дождииков, 2024.)

Общая характеристика российского кинематографа — его «локальность», он «свой» для современного зрителя, но только в пределах Российской Федерации и стран постсоветского пространства. Национальный кинематограф отражает историю страны и ее специфическое культурное наследие. Как следствие, отсутствуют значимые научно-фантастические проекты или фильмы жанра «экшен», востребованные целевыми аудиториями на Западе и Востоке, что сокращает возможности для осуществления культурно-гуманитарного воздействия и проецирования «мягкой силы».

Одним из предполагаемых направлений развития таких возможностей является смена формата, некоторых прокатных характеристик и жанра. К примеру, комедия вместо обычной драмы позволяет не только продвигать «традиционные» ценности, но и с гораздо большим успехом дискредитировать «нетрадиционные»: такие поджанры, как интеллектуальная «черная» комедия или комедия абсурда, дают возможность работы с иностранными западными аудиториями, а сказка, анимация, комикс, боевик — с восточными целевыми аудиториями.

Для того чтобы доказать возможность с определенной точностью прогнозировать результаты кинопроката по внешним показателям, включая прокатные характеристики и данные творческой группы, использованы параметры классификации «точность» (англ. — accuracy, иногда возможен перевод как «правильность») и количественная интерпретация ROC (англ. — Receiver Operating Characteristic<sup>9</sup>, рабочая характеристика приемника), которая дает показатель AUC (англ. — Area Under Curve, площадь под кривой) — площадь, ограниченная ROC-кривой и осью доли ложных положительных классификаций. Чем выше показатель AUC, тем качественнее классификатор, при этом значение 0,5 соответствует случайному гаданию.

<sup>9</sup> Receiver Operating Characteristic (Электронный ресурс). URL: [https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007/978-0-387-39940-9\\_569](https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007/978-0-387-39940-9_569) (дата обращения: 25.03.2024).

Значение менее 0,5 показывает, что классификатор действует с точностью до наоборот.

Для выяснения возможности прогнозирования результатов кинопроката по внешним характеристикам используем 26-факторную модель, включающую прокатные данные, исторические данные по жанру, режиссеру и сценаристам проекта:

- week — порядковый номер недели выхода фильма с начала года;
- month — порядковый номер месяца выхода фильма с начала года;
- screens — начальное количество экранов проката (экранных копий);
- budget — бюджет фильма (в миллионах рублей);
- age\_R — возрастной рейтинг фильма от 0+ до 18+;
- time — общая длительность фильма в минутах;
- genre\_box\_buget — среднее соотношение сборы/бюджет по жанру;
- genre\_avr\_kinopoisk\_R — средний зрительский рейтинг Кинопоиска по жанру;
- genre\_avr\_box — средние сборы по жанру;
- genre\_avr\_views — среднее количество просмотров для жанра проекта;
- genre2\_box\_buget — сборы/ бюджет для поджанра проекта;
- genre2\_avr\_kinopoisk\_R — средний рейтинг для поджанра проекта;
- genre2\_avr\_box — средние сборы для поджанра проекта;
- genre2\_avr\_views — средние просмотры для поджанра проекта;
- dir\_box\_buget — среднее соотношение сборы/бюджет для режиссера;
- dir\_avr\_kinopoisk\_R — средний рейтинг режиссера на Кинопоиске;
- dir\_avr\_box — средняя величина сборов проектов данного режиссера;
- dir\_avr\_views — средняя величина просмотров фильмов режиссера;
- skr1\_box\_buget — среднее соотношение сборы/бюджет для сценариста;
- skr1\_avr\_kinopoisk\_R — средний зрительский рейтинг для сценариста;
- skr1\_avr\_box — средняя величина сборов по проектам сценариста;
- skr1\_avr\_views — среднее количество просмотров проектов сценариста;
- skr2\_box\_buget — соотношение сборы/бюджет второго сценариста;
- skr2\_avr\_kinopoisk\_R — средний зрительский рейтинг второго сценариста;

skr2\_avr\_box — среднее количество сборов прехтов второго сценариста;

skr2\_avr\_views — среднее количество просмотров второго сценариста.

Отметим, что пункты 4–26 известны задолго до начала съемок проекта — на этапе продюсерского питчинга или представления проекта кинокартины частному инвестору либо государственной экспертной комиссии, а пункты 1–4 известны до даты его выхода в прокат.

На основании этих данных прогнозируется класс проекта: 0 — провалился в прокате, 1 — не окупился, 2 — окупился, 3 — принес прибыль свыше 100% производственного бюджета. Построим матрицу корреляций для указанных значений для обнаружения возможных связей между рассматриваемыми признаками (см. рис. 1).

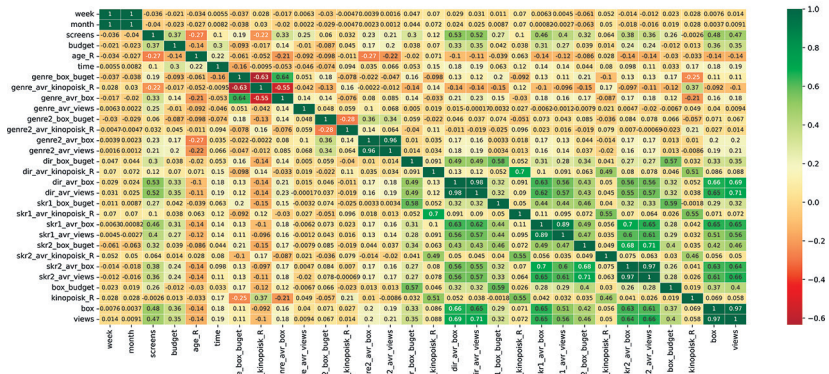


Рис. 1 Матрица корреляций оценочных признаков

Fig. 1 Evaluation feature correlation matrix\*\*

\*\* Здесь и далее источник как являются данные, полученные автором по результатам реализации разработанного программного кода / Hereinafter, the data source is derived from the author's analysis of the outcomes resulting from the execution of the developed program code<sup>10</sup>

В качестве отдельной аномалии отметим достаточно заметную отрицательную корреляционную связь между genre\_avr\_kinopoisk\_R и genre\_box\_buget, genre\_avr\_box, что может говорить о том, что высокий

<sup>10</sup> Датасет по кинофильмам и исходный программный код для 26-факторной модели, применяющийся в обработке данных для количественных расчетов (классификация и регрессия) представлен в открытом обновляемом репозитории на github.com (Электронный ресурс). URL: <https://github.com/AntonDozhikov/movie-box-office-prediction> (дата обращения: 11.06.2024).

зрительский рейтинг как раз не предопределяет окупаемость фильма в прокате (и наоборот) — это может быть связано с несовершенством методики подсчета зрительского рейтинга «Кинопоиска»: 1) авторское кино для узких целевых групп, не окупающееся в прокате, при меньшем суммарном количестве оценок получает заведомо большие баллы, демонстрируя сплоченность и солидарность оценщиков: выборка голосующих не репрезентативна всей генеральной совокупности целевой аудитории; 2) ряд кинокартин<sup>11</sup> на острополитические темы имел заведомо «протестный» пул голосующих, в том числе и из-за рубежа, также с высоким уровнем солидарности и неприятия — эта группа голосующих также не репрезентативна по отношению к генеральной совокупности зрительской аудитории в России; 3) остается актуальной проблема манипуляций зрительскими рейтингами как в случае с организованными в соцсетях кампаниями по дискредитации и накрутке рейтинга, так и в случае применения алгоритмов повышения популярности платного киноконтента, известных в сообществе киноаналитиков как минимум с 2015 года<sup>12</sup>. Поэтому показатели «окупаемость», «сборы» и «просмотры» представляются более объективными, чем «зрительские рейтинги».

Определенный фактор — это высокая взаимозависимость между признаками `week` и `month`, между `genre_avr_box` и `genre_avr_views`, `dir_avr_box` и `dir_avr_views`, `skr1_avr_box` и `skr1_avr_views`, `skr2_avr_box` и `skr2_avr_views` и, соответственно, `box` и `views`. При дальнейшей работе эти признаки можно исключать или использовать алгоритмы машинного обучения, позволяющие работать с такими данными. Поэтому одним из наиболее подходящих выбран `HistGradientBoostingClassifier`; возможно применение такого инструмента, как `CatBoost` от «Яндекса».

## РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Используем стандартную ансамблевую модель машинного обучения `HistGradientBoostingClassifier` и нейросеть, построенную на архитектуре

---

<sup>11</sup> Характерный пример фильм «Свидетель» Давида Дадунашвили. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/5332755/> (дата обращения: 11.06.2024).

<sup>12</sup> Новый алгоритм расчета рейтинга «Кинопоиска» отдает предпочтение фильмам с платным просмотром. Мини-расследование. URL: <https://habr.com/ru/articles/368759/> (дата обращения: 11.06.2024).

библиотеки TensorFlow<sup>13</sup> — последовательную полносвязную сеть из трех слоев: 1) полносвязный слой (Dense) с функцией активации ReLU<sup>14</sup>, принимающий «на входе» тензор размерности 26 (по количеству признаков); 2) полносвязный слой (Dense) с 64 нейронами и функцией активации ReLU; 3) полносвязный слой (Dense) с 4 нейронами и функцией активации Softmax<sup>15</sup> «на выходе»<sup>16</sup>.

В первом случае работаем с несимметричными данными классов, разделив выборку на трениговую и тестовую в пропорции 7 к 3. Во втором случае постараемся повысить точность и другие показатели модели, используя увеличение выборки с использованием библиотеки imbalanced-learn<sup>17</sup> и метода RandomOverSampler<sup>18</sup> — с помощью синтетических данных сделаем количество экземпляров каждого из четырех классов примерно равными. Использование синтетических данных оправдано для обучения моделей в случае дисбаланса классов и ряда других недостатков исходного датасета.

Для четырехклассовой классификации наилучшие результаты по параметрам accuracy=0,8878 и ROC\_AUC\_score=0,9611 показала модель HistGradientBoostingClassifier. С подобранными методом GridSearchCV<sup>19</sup> гиперпараметрами (learning\_rate=0.1, max\_depth=4, max\_iter=80) получена точность=0,8918 и ROC\_AUCscore=0,9653 (см. Таблицу 2).

---

<sup>13</sup> An end-to-end platform for machine learning (Электронный ресурс). URL: <https://www.tensorflow.org/> (дата обращения: 25.03.2024).

<sup>14</sup> A Gentle Introduction to the Rectified Linear Unit (ReLU) by Jason Brownlee on August 20, 2020 in Deep Learning Performance (Электронный ресурс). URL: <https://machinelearningmastery.com/rectified-linear-activation-function-for-deep-learning-neural-networks/> (дата обращения: 25.03.2024).

<sup>15</sup> Выбор слоя активации в нейронных сетях: как правильно выбрать для вашей задачи (Электронный ресурс). URL: <https://habr.com/ru/articles/727506/> (дата обращения: 25.03.2024).

<sup>16</sup> Автором были использованы разные комбинации. В репозитории проекта представлены также вариант 3-слойного перцептрона для четырехклассовой классификации и 8-слойного перцептрона в варианте для регрессии.

<sup>17</sup> Imbalanced-learn documentation Jan 24, 2024 Version: 0.12.0 (Электронный ресурс). URL: <https://imbalanced-learn.org/stable/> (дата обращения: 25.03.2024).

<sup>18</sup> RandomOverSampler (Электронный ресурс). URL: [https://imbalanced-learn.org/stable/references/generated/imblearn.over\\_sampling.RandomOverSampler.html](https://imbalanced-learn.org/stable/references/generated/imblearn.over_sampling.RandomOverSampler.html) (дата обращения: 25.03.2024).

<sup>19</sup> Sklearn.model\_selection.GridSearchCV (Электронный ресурс). URL: [https://scikit-learn.org/stable/modules/generated/sklearn.model\\_selection.GridSearchCV.html](https://scikit-learn.org/stable/modules/generated/sklearn.model_selection.GridSearchCV.html) (дата обращения: 25.03.2024).

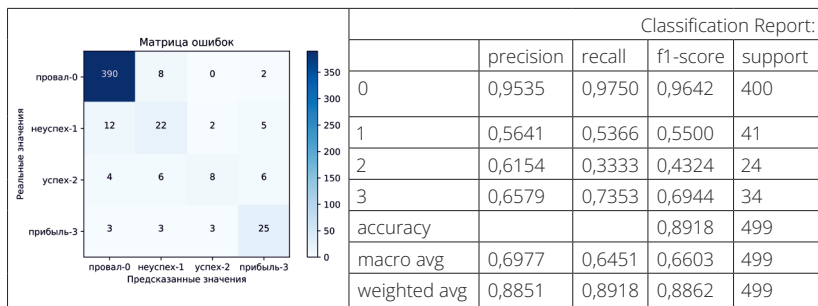


Таблица 2

Результат классификации при помощи HistGradientBoostingClassifier

Table 2

HistGradientBoostingClassifier Classification Results



При переводе меток классов в формат *one-vs-all*<sup>20</sup> получены *ROC\_AUC\_score* для каждого класса (рис. 2). По данному критерию показатели отбора намного превышают данные «случайного» отбора и на исторических данных превышают показатели отбора любой конкурсной комиссии по критерию «успех в прокате».

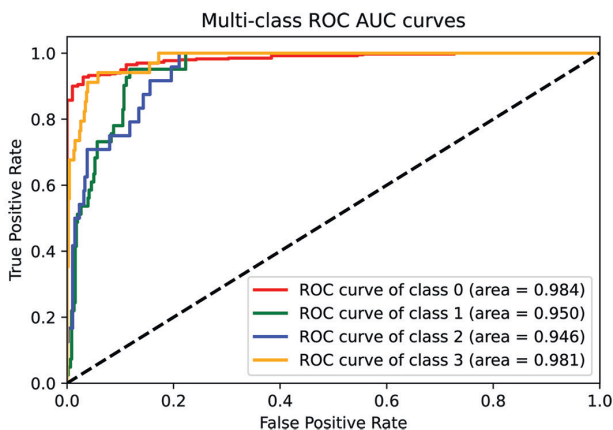


Рис. 2. *ROC\_AUC\_score* 4-классовой классификации модели машинного обучения

Fig. 2. *ROC\_AUC\_score* for the 4-class machine learning model classification

<sup>20</sup> Sklearn.multiclass.OneVsRestClassifier (Электронный ресурс). URL: <https://scikit-learn.org/stable/modules/generated/sklearn.multiclass.OneVsRestClassifier.html> (дата обращения: 25.03.2024).

Возможность прогнозирования кинопроката доказана, однако следующие метрики недостаточно убедительны:

Accuracy (точность) — количество правильно предсказанных результатов классификации;

Precision (правильность) — количество предсказанных положительных результатов (истинно положительных), деленное на все предсказанные положительные результаты (истинно положительный + ложноположительный результат);

Recall (отклик, чувствительность) — количество предсказанных положительных результатов (истинно положительных), деленное на общее количество положительных результатов (истинно положительный + ложноотрицательный);

f1-score (оценка производительности модели) — среднее гармоническое значение точности и отклика.

Предложенная модель машинного обучения недостаточно качественно отделяет потенциально кассовые проекты от просто успешных, провалившиеся в прокате от не окупившихся. Для повышения точности прогнозов проведем балансировку предсказываемых классов с помощью синтетических данных и используем отмеченную ранее последовательную полносвязную трехслойную нейросеть, скомпилируем ее при помощи следующих параметров: optimizer="adam"<sup>21</sup>, loss="categorical\_crossentropy"<sup>22</sup>, metrics=("accuracy")<sup>23</sup>.

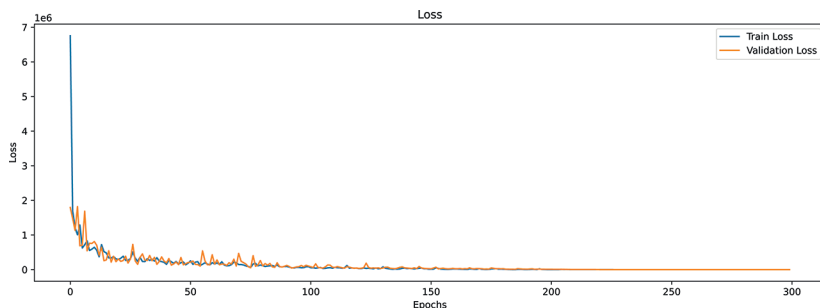
Мы обучим данную нейросеть в течение 300 эпох. Чтобы не допустить ее переобучения и ухудшения характеристик, используем ModelCheckpoint<sup>24</sup>, сохраняющую лучшие параметры настройки нейросети. Получим историю обучения и выберем эпоху обучения, где производительность нейросети оптимальна. На графике функции потерь (loss) (рис. 3), очевидно, что функция потерь после 200 эпохи стала минимальной в отношении данных как на тренинговой, так и на валидационной выборках. Дальнейшее обучение и тренировка нейросети становится нецелесообразным.

<sup>21</sup> Adaptive Moment Estimation. Tf.keras.optimizers.legacy.Adam (Электронный ресурс). URL: [https://www.tensorflow.org/api\\_docs/python/tf/keras/optimizers/legacy/Adam](https://www.tensorflow.org/api_docs/python/tf/keras/optimizers/legacy/Adam) (дата обращения: 25.03.2024).

<sup>22</sup> Tf.keras.metrics.categorical\_crossentropy (Электронный ресурс). URL: [https://www.tensorflow.org/api\\_docs/python/tf/keras/metrics/categorical\\_crossentropy](https://www.tensorflow.org/api_docs/python/tf/keras/metrics/categorical_crossentropy) (дата обращения: 25.03.2024).

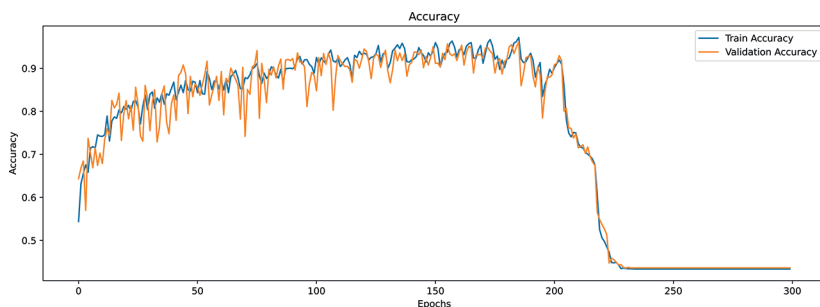
<sup>23</sup> Accuracy metrics (Электронный ресурс). URL: [https://keras.io/api/metrics/accuracy\\_metrics/](https://keras.io/api/metrics/accuracy_metrics/)

<sup>24</sup> Tf.keras.callbacks.ModelCheckpoint (Электронный ресурс). URL: [https://www.tensorflow.org/api\\_docs/python/tf/keras/callbacks/ModelCheckpoint](https://www.tensorflow.org/api_docs/python/tf/keras/callbacks/ModelCheckpoint) (дата обращения: 25.03.2024).



**Рис. 3. График обучения нейросети: значение функции потерь от эпохи обучения**  
*Fig. 3. Neural network training graph: the loss function value of the training epoch*

График точности (accuracy) (рис. 4) показывает, что переобучение началось после 170 эпохи, что для исследования не является принципиальной проблемой, т. к. мы уже зафиксировали нейросеть в ее состоянии с максимальными показателями производительности и качества и будем использовать их и далее.



**Рис. 4. График обучения нейросети: значение «точности» на тренинговой и тестовой выборках**  
*Fig. 4. Neural network training graph: the “accuracy” value on the training and testing sets*

На тестовом наборе данных нейросеть показывает высокие результаты в распознавании будущего успеха кинокартин по показателям accuracy, precision, recall, f1-score. Значения ROC\_AUC также близки к максимально возможным.

Однако эти показатели достигнуты с использованием синтетических данных на сбалансированных классах: к таким «высоким» результатам следует относиться с осторожностью.

## Результат классификации при помощи нейросети

Table 3

## Classification result using a neural network

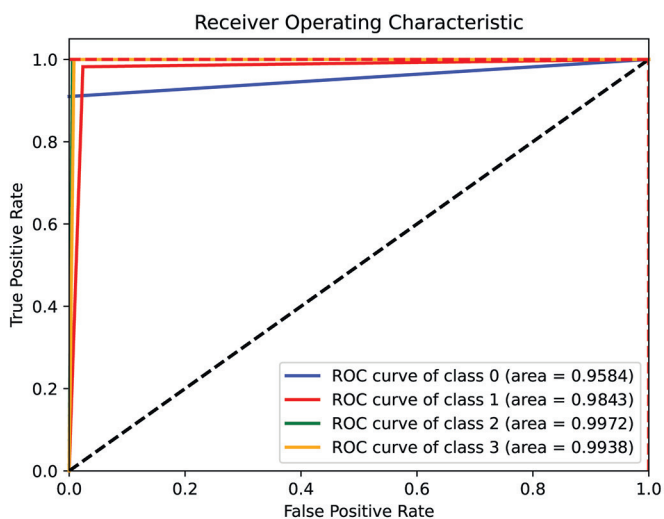
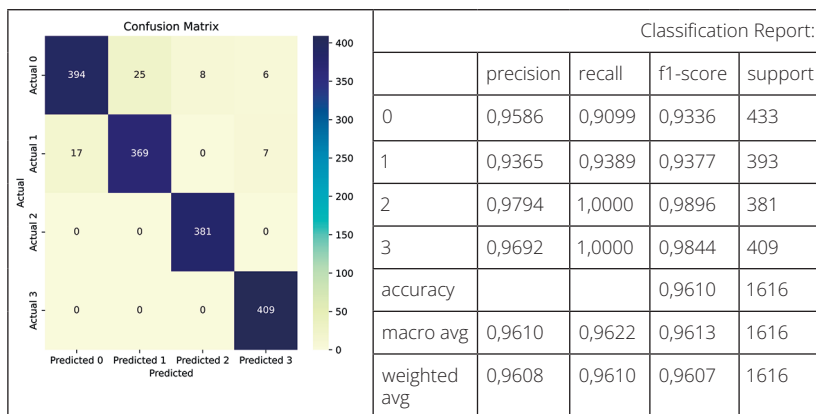


Рис. 5. ROC\_AUC\_score 4-классовой классификации трехслойной нейросети прямого распространения

*Fig. 5. ROC\_AUC\_score of the 4-class classification of a three-layer feedforward neural network*

Точность прогнозов ансамблевой модели машинного обучения на несбалансированной по классам тестовой выборке составила 0,892, нейросети — 0,961 (на сбалансированной по классам с помощью синтетических данных тестовой выборке). В первом случае ROC\_AUC составил 0,965, во втором — 0,985. Продолжение исследования предполагает использование данных новейшего периода (2023–2024) для оценки эффективности созданных моделей.

Другое направление исследования может быть связано с семантической оценкой аннотаций, синопсисов и сценариев российских национальных кинопроектов с использованием нейросетей и больших языковых моделей. Отметим наличие различий в содержании между категориями «успешное в прокате кино» и «патриотический кинематограф». Для этого используем языковую модель spaCy<sup>25</sup> для русского языка (“ru\_core\_news\_sm”), проведем токенизацию текста расширенных аннотаций 180 успешных кинопроектов и 161 «патриотических» с помощью NLTK<sup>26</sup>, очистку, лемматизацию и фильтрацию токенов, удаление нерелевантных символов из слова, пропуск слов с длиной меньше 3 символов. С использованием CountVectorizer<sup>27</sup> произведем векторизацию текста и преобразование в базовую модель вида «мешок слов». Для визуализации «мешка» на основе словаря с частотами используем экземпляр класса WordCloud<sup>28</sup>. Результаты анализа частоты встречаемости слов для двух данных категорий представлены на рис. 6 и рис. 7.

---

<sup>25</sup> Обработка и анализ естественного языка с помощью Python-библиотеки spaCy. 21 авг 2023 (Электронный ресурс). URL: <https://habr.com/ru/companies/otus/articles/755584/> (дата обращения: 25.03.2024).

<sup>26</sup> Natural Language Toolkit (Электронный ресурс). URL: <https://www.nltk.org/> (дата обращения: 25.03.2024).

<sup>27</sup> Sklearn.feature\_extraction.text.CountVectorizer (Электронный ресурс). URL: [https://scikit-learn.org/stable/modules/generated/sklearn.feature\\_extraction.text.CountVectorizer.html](https://scikit-learn.org/stable/modules/generated/sklearn.feature_extraction.text.CountVectorizer.html) (дата обращения: 25.03.2024).

<sup>28</sup> WordCloud for Python documentation (Электронный ресурс). URL: [https://amueller.github.io/word\\_cloud/](https://amueller.github.io/word_cloud/) (дата обращения: 25.03.2024).



Рис. 6. Частотный анализ описаний успешных кинокартин

Fig. 6. Frequency analysis of successful film descriptions



Рис. 7. Частотный анализ описаний патриотических кинокартин

Fig. 7. Frequency analysis of patriotic film descriptions

Для определения семантической близости между двумя наборами слов воспользуемся такими мерами расстояния, как косинусное расстояние (Потапенко, 2019, с. 107; Каряева и др., с. 728), расстояние Жаккара (Посов, Допира, 2019). Они позволяют оценить, насколько много общего содержится в наборах описаний кинокартин.

Для расчета косинусного расстояния используется *CountVectorizer* из библиотеки *scikit-learn* и *cosine\_distances*<sup>29</sup> из подраздела *sklearn.metrics*.

<sup>29</sup> Scikit-learn. (n.d.). Cosine\_distances. URL: [https://scikit-learn.org/stable/modules/generated/sklearn.metrics.pairwise.cosine\\_distances.html](https://scikit-learn.org/stable/modules/generated/sklearn.metrics.pairwise.cosine_distances.html) (дата обращения: 25.03.2024).

*pairwise*, а для расчета расстояния Жаккара используется функция *jaccard\_similarity*<sup>30</sup>, которая принимает на вход два множества слов.

Применительно к двум корпусам аннотаций косинусное расстояние в размере 0,21876 говорит о том, что тексты имеют некоторое сходство в терминах слов и в их взаимном расположении в пространстве, но не являются похожими. Угол между векторами, представляющими эти тексты, составляет примерно 77 градусов, что указывает на относительную разницу между ними. Расстояние Жаккара, равное 0,15385, означает, что между множествами слов в обоих текстах есть некоторое пересечение, но оно не является очень значительным. Это расстояние измеряет сходство между множествами элементов, поэтому оно указывает на небольшое количество общих слов между текстами. При большем сходстве в описаниях — больше шансов на успех картины. Данное направление исследования также является перспективным в контексте сравнения двух корпусов, формализованных данных и других результатов, получаемых с помощью моделей *ru\_core\_news\_lg*, *ru\_core\_news\_md*, *ru\_core\_news\_sm*<sup>31</sup> и других, и будет продолжено в последующих публикациях.

## ВЫВОДЫ

В ходе исследования доказана возможность подбора содержательных элементов описания кинопроекта для улучшения характеристик кинопроката: чем меньше расхождение между «эталонным» набором описаний успешных фильмов и новым описанием, тем больше шансов на успех у нового кинофильма. Данный подход отнюдь не ограничивает просторы для творческого замысла автора, который должен всего лишь учитывать действующие тенденции, тренды и интересы целевой аудитории, задействуя в процессе восприятия глубинные психологические архетипы зрительской аудитории, которые достаточно консервативны и меняются очень медленно.

На основе построения более сложной модели исследования с использованием средств обработки натурального языка появится возможность анализа не только аннотаций, но и сценариев кинофильмов для

<sup>30</sup> Scikit-learn. (n.d.). Jaccard\_score. URL: [https://scikit-learn.org/stable/modules/generated/sklearn.metrics.jaccard\\_score.html](https://scikit-learn.org/stable/modules/generated/sklearn.metrics.jaccard_score.html) (дата обращения: 25.03.2024).

<sup>31</sup> Хабр. (2021, 2 июля). Сравнение распознавания сущностей русского языка в spaCy 2 и spaCy 3. URL: <https://habr.com/ru/sandbox/156312/> (дата обращения: 01.07.2024).

определения их потенциальной успешности/неуспешности с последующим подбором наиболее удачных элементов сюжета: современный сценарий в так называемом «американском» формате прекрасно поддается формализации и машинной обработке, а обучение предполагаемой языковой модели на корпусе успешных и неуспешных сценариев российских кинофильмов позволит создавать более качественную кинопродукцию, повышать производительность и качество труда и результатов участников кинопроизводственной деятельности.

Использование машинного обучения, глубокого обучения и больших языковых моделей также позволит реализовать принципы сторителлинга при создании «зонтичных медиафраншиз» с государственным и частно-государственным участием, органически вплетая в повествование вопросы государственно-патриотического воспитания, духовно-нравственного развития без использования методов и методик директивной подачи идей и смыслов, вызывающих лишь отторжение целевых аудиторий. Результатом будет насыщение киноконтента брендами национальной экономики — от туристической отрасли до продукции и услуг, оказываемых крупными государственными, частно-государственными компаниями и корпорациями. Появится возможность более эффективно продвигать национальные бренды и символы на международной арене и внутри страны.

Основная гипотеза исследования также доказана. Результаты кинопроката можно определить заранее, до момента выхода фильма на большие экраны, в части признаков — до начала съемок самого фильма, на этапе продюсерского питчинга перед инвесторами, в «Фонде Кино»<sup>32</sup> или Министерстве культуры Российской Федерации. Предварительные результаты исследования опубликованы<sup>33</sup> для сообщества специалистов в data science<sup>34</sup>, инициирована дискуссия по уточнению методов, поиску возможных ошибок (использование «синтетических данных», возможности тюнинга моделей) и совершенствованию применяемых методик оценки.

С помощью оценки характеристик будущего кинофильма, предшествовавшей истории и исторических данных творческой группы можно

---

<sup>32</sup> В соответствии с постановлением Правительства Российской Федерации от 27 августа 2018 года № 1001 «О Федеральном фонде социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии» (в редакции постановления Правительства Российской Федерации от 22 октября 2020 года № 1718, постановления Правительства Российской Федерации от 13 июня 2024 г. N 797).

<sup>33</sup> Rain, A. (2024, 27 мая). Прогнозируем результаты российского кинопроката с помощью ML. URL: <https://habr.com/ru/articles/817471/> (дата обращения: 01.07.2024).

<sup>34</sup> Rain, A. (2024, 20 июня). Кино, финансы и data science. URL: <https://habr.com/ru/articles/823368/> (дата обращения: 01.07.2024).



с высокой точностью определять будущий успех/неуспех кинофильма и востребованность его у зрителей.

Следующий этап — это подбор создания эффективного контента с помощью машинного обучения. Таким образом, появится возможность создавать кинофильмы, отражающие в т. ч. принципиальную идеологическую позицию государства, которые будут востребованными у целевой аудитории вне зависимости от идеологического контекста (большие языковые модели впоследствии смогут помогать создавать произведения с учетом необходимых смыслов и установок).

Использование исторических данных проката других локальных кинорынков (например, стран БРИКС) позволит генерировать проекты, в большей степени привлекающие интерес целевых аудиторий иностранных государств.

В рамках реализации государственной политики в сфере культуры и искусства использование искусственного интеллекта будет способствовать более эффективному принятию решений, адаптируя систему их выработки к новым вызовам, особенно «в условиях санкций и других ограничений» (Доброворская, 2019, с. 297), и, одновременно, интенсифицируя развитие новых отраслей не только в федеральном центре, но и в регионах (Астафьев и др., 2021). В целом это окажет системное содействие реализации стратегических документов по развитию страны (Михайлова, 2023, с. 667), в т. ч. Указа Президента Российской Федерации от 07.05.2024 № 309 «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года и на перспективу до 2036 года» в части целей «б», «д», «е».

Точное прогнозирование результатов кинопроката даст возможность задействовать различные варианты поддержки и финансирования кинематографа — более чем 120 видов и форм (Юсупова, 2021, с. 275) из мировой практики. Ежегодный вывод на рынок 20–30 качественных кинокартин с улучшенными прокатными характеристиками в рамках 7–10 глобальных кинофраншиз, включающих видеоигры, сериалы, музыкальные клипы, реалити-шоу и другие направления, их трансляция на зарубежные целевые аудитории станут эффективным инструментом государственной культурной политики и проекции «мягкой силы» на постсоветском пространстве и за его пределами.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Астафьев, С.А., Хомкалов, Г.В., Толстоухова, И.С. (2021). Креативная экономика как ключевой элемент устойчивого развития территорий. *Baikal Research Journal*, 12 (3), <https://www.elibrary.ru/KMRAXB>, [https://doi.org/10.17150/2411-6262.2021.12\(3\).16](https://doi.org/10.17150/2411-6262.2021.12(3).16)
2. Горшков, М.К., Шереги, Ф.Э. (2019). *Российская молодежь в контексте социологического анализа*. М: Федеральный научно-исследовательский социологический центр Российской академии наук. 263 с. <https://www.elibrary.ru/ZRPVCL>, <https://doi.org/10.19181/monogr.978-5-89697-317-1>
3. Добротворская, Д.А. (2023). Роль государственной поддержки в развитии креативных индустрий в условиях санкций и ограничений. И.М. Степнов, Ю.А. Ковальчук (ред.) *Управление активами — 2023: Бизнес-модели в эпоху изменения делового климата*. Москва: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт проблем рынка Российской академии наук, 297–301. <https://www.elibrary.ru/LPNIHO>
4. Дождииков, А.В. (2023). Прогнозирование результатов кинопроката с помощью машинного обучения. *Вопросы теоретической экономики*, 4 (21), 93–114. <https://www.elibrary.ru/PNLSGN>, [https://doi.org/10.52342/2587-7666VTE\\_2023\\_4\\_93\\_114](https://doi.org/10.52342/2587-7666VTE_2023_4_93_114)
5. Дождииков, А.В. (2024). Определение инвестиционного успеха и его факторов для российского кино в прокате с помощью машинного обучения. *Финансы: теория и практика*, 28 (1), 188–203. <https://www.elibrary.ru/PSGUET>, <https://doi.org/10.26794/25875671-2024-28-1-188-203>, <https://financetp.fa.ru/jour/article/view/2690>
6. Каряева, М.С., Браславский, П.И., Соколов, В.А. (2018). Векторное представление слов с семантическими отношениями: экспериментальные наблюдения. *Моделирование и анализ информационных систем*, 25.6 (78), 726–733. <https://www.elibrary.ru/YQWKWD>, <https://doi.org/10.18255/1818-1015-2018-6-726-733>
7. Михайлова, А.В. (2023). Анализ креативных сегментов в регионах Российской Федерации. *Экономика и предпринимательство*, 1 (150), 667–673. <https://www.elibrary.ru/LPZYPI>, <https://doi.org/10.34925/EIP.2023.150.1.133>
8. Ноакк, Н.В., Знаменская, А.Н. (2015). Факторы и феномены формирования потребительского спроса на киноконтент (опыт теоретического и экспериментального исследования). *Национальные интересы: приоритеты и безопасность*, 11.22 (307), 28–38. <https://www.elibrary.ru/TWDMKX>
9. Ноакк, Н.В., Неволин, И.В., Татарников, А.С. (2012). Методика прогнозирования выручки от проката кинофильмов. *Финансовая аналитика: проблемы и решения*, 48 (138), 17–24. <https://www.elibrary.ru/NVRNWR>
10. Павлова, Д.В. (2021). Российский кинематограф как потенциальный инструмент «мягкой силы» государства. *Информационные войны*, 2 (58), 93–96. <https://www.elibrary.ru/PXOLIZ>

11. Посов, И.А., Допира В.Е. (2019). Поиск плагиата в кодах программ. *Наука настоящего и будущего*, (1), 83–86. <https://www.elibrary.ru/DHIUQB>
12. Потапенко, А.А. (2019). *Семантические векторные представления текста на основе вероятностного тематического моделирования* [дисс.: 05.13.17] (147 с.). Москва: Федеральное государственное учреждение «Федеральный исследовательский центр «Информатика и управление» Российской академии наук». <https://www.elibrary.ru/DNXEFS>
13. Татарников, А.С. (2016). *Прогнозирование кассовых сборов в кинопрокате на основе математического моделирования и анализа зрительских эмоций* [автореф. дисс.: 08.00.13] (22 с.). Москва: Центр. эконом.-мат. ин-т РАН (ЦЭМИ). <https://www.elibrary.ru/ZPZKTP>
14. Эмих, П.В. (2015). Национальный кинематограф как основное направление государственной культурной политики в сфере услуг. *Вестник Орловского государственного университета. Серия: Новые гуманитарные исследования*, 2 (43), 431–432. <https://www.elibrary.ru/ULYLMV>
15. Юсупова, Г.М. (2021). Кино и телевидение: механизмы поддержки в современной Европе. *Наука телевидения*, 17 (2), 275–294. <https://www.elibrary.ru/XIZSHL>, <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.2-275-294>
16. Ясницкий, Л.Н., Белобородова, Н.О., Медведева, Е.Ю. (2017). Методика нейросетевого прогнозирования кассовых сборов кинофильмов. *Финансовая аналитика: проблемы и решения*, 10.4 (334), 449–463. <https://www.elibrary.ru/YJYKNJ>, <https://doi.org/10.24891/fa.10.4.449>
17. Abidi, S.M.R., Xu, Y., Ni, J., Wang, X., & Wu, Z. (2020). Popularity prediction of movies: from statistical modeling to machine learning techniques. *Multimedia Tools and Applications*, 79, 35583–35617. <https://doi.org/10.1007/s11042-019-08546-5>
18. Adecola, O.D., Maitanmi, S.O., Kasali, F.A., Omotunde, A., Akande, O., Avorinde, O., Ajayi, W., & Mensah, Y. (2021). Movie Success Prediction Using Data Mining. *British Journal of Computer, Networking and Information Technology*, 4 (2), 22–30. <https://doi.org/10.52589/BJCNIT-CQOCIREC>
19. Chakraborty, P., Rahman, Md. Z., & Rahman, S. (2019). Movie Success Prediction using Historical and Current Data Mining. *International Journal of Computer Applications*, 178 (47), 1–5. <https://doi.org/10.5120/ijca2019919415>
20. Chen, Y., & Dai, Z. (2022). Mining of Movie Box Office and Movie Review Topics Using Social Network Big Data. *Frontiers in Psychology*, 13, 903380. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.903380>
21. Feng, K., & Liu, X. (2020). Adaptive Attention with Consumer Sentinel for Movie Box Office Prediction. *Complexity*, 6689304. <https://doi.org/10.1155/2020/6689304>
22. Gürbüz, A., Biçer, E., & Kaya, T. (2022). Prediction of Gross Movie Revenue in the Turkish Box Office Using Machine Learning Techniques. In: C. Kahraman, A.C. Tolga, S. Cevik Onar, S. Cebi, B. Oztaysi, & I.U. Sari (eds.), *Intelligent and Fuzzy Systems INFUS*

2022. *Lecture Notes in Networks and Systems* (vol. 505, pp. 86—92). Springer, Cham. [https://doi.org/10.1007/978-3-031-09176-6\\_10](https://doi.org/10.1007/978-3-031-09176-6_10)

23. Li, D., & Liu, Z-P. (2022). Predicting Box-Office Markets with Machine Learning Methods. *Entropy*, 24 (5), 711. <https://doi.org/10.3390/e24050711>

24. Lu, W. (2019). Research on Movie Box Office Prediction Model with AHP Method. In: *IMMS '19: Proceedings of the 2nd International Conference on Information Management and Management Sciences* (pp. 177—181). New York: Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/3357292.3357322>

25. Madongo, C.T., & Zhongjun, T. (2023). A movie box office revenue prediction model based on deep multimodal features. *Multimedia Tools and Applications*, 82, 31981—32009. <https://doi.org/10.1007/s11042-023-14456-4>

26. Meenakshi, K., Maragatham, G., Agarwal, N., & Ishitha, G. (2018). A Data mining Technique for Analyzing and Predicting the success of Movie. *Journal of Physics: Conference Series*, 1000, 012100. <https://doi.org/10.1088/1742-6596/1000/1/012100>

27. Murschetz, P.C., Bruneel, C., Guy, J.-L., Haughton, D., Lemerrier, N., McLaughlin, M.-D., Mentzer, K., Vialle, Q., Zhang, C., Murschetz, P. C., & Bakhtawar, B. (2020). Movie Industry Economics: How Data Analytics Can Help Predict Movies' Financial Success. *Nordic Journal of Media Management*, 1 (3), 339—359. <https://doi.org/10.5278/njmm.2597-0445.5871>

28. Ni, Y., Dong, F., Zou, M., & Li, W. (2022). Movie Box Office Prediction Based on Multi-Model Ensembles. *Information*, 13 (6), 299. <https://doi.org/10.3390/info13060299>

29. Sivakumar, P., Rajeswaren, V., Abishankar, K., Ekanayake, J., & Mehendran, Y. (2021). *Movie Success and Rating Prediction Using Data Mining Algorithms*. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.14697.42085>

30. Yoo, B.-K., & Kim, S.-H. (2023). Movie Box Office Prediction at the Distribution Stage Using Text Mining of Movie Reviews. *Korean Logistics Research Association*, 33 (1), 95—105. <https://doi.org/10.17825/klr.2023.33.1.95>

31. Zhao, J., Xiong, F., & Jin, P. (2022). Enhancing Short-Term Sales Prediction with Microblogs: A Case Study of the Movie Box Office. *Future Internet*, 14 (5), 141. <https://doi.org/10.3390/fi14050141>

32. Zhou, Y., & Yen, G.G. (2018). Evolving Deep Neural Networks for Movie Box-Office Revenues Prediction. In: *2018 IEEE Congress on Evolutionary Computation (CEC)* (pp. 1—8). Rio de Janeiro. <https://doi.org/10.1109/CEC.2018.8477691>

33. Zhou, Y., Zhang, L., & Yi, Z. (2019). Predicting movie box-office revenues using deep neural networks. *Neural Computing and Applications*, 31, 1855—1865. <https://doi.org/10.1007/s00521-017-3162-x>

## REFERENCES

1. Abidi, S.M.R., Xu, Y., Ni, J., Wang, X., & Wu, Z. (2020). Popularity prediction of movies: From statistical modeling to machine learning techniques. *Multimedia Tools and Applications*, 79, 35583–35617. <https://doi.org/10.1007/s11042-019-08546-5>
2. Adekola, O.D., Maitanmi, S.O., Kasali, F.A., Omotunde, A., Akande, O., Avorinde, O., Ajayi, W., & Mensah, Y. (2021). Movie Success Prediction Using Data Mining. *British Journal of Computer, Networking and Information Technology*, 4 (2), 22–30. <https://doi.org/10.52589/bjcnit-cqocirec>
3. Astafyev, S.A., Khomkalov, G.V., & Tolstoukhova, I.S. (2021). Kreativnaya ekonomika kak klyuchevoy element ustoychivogo razvitiya territoriy [Creative economy as a key element of sustainable territorial development]. *Baikal Research Journal*, 12, (3), 16. (In Russ.)
4. Chakraborty, P., Rahman, Md. Z., & Rahman, S. (2019). Movie success prediction using historical and current data mining. *International Journal of Computer Applications*. 178, (47), 1–5. <https://doi.org/10.5120/ijca2019919415>
5. Chen Y., & Dai Z. (2022). Mining of movie box office and movie review topics using social network big data. *Frontiers in Psychology*, 13, Article 903380. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.903380>
6. Dobrotvorskaya, D.A. (2023) Rol' gosudarstvennoy podderzhki v razvitiy kreativnykh industriy v usloviyakh sanktsiy i ogranicheniy [The role of state support in the development of creative industries under conditions of sanctions and restrictions]. In I.M. Stepnov, J.A. Kovalchuk (Eds.), *Upravlenie aktivami—2023: Biznes-modeli v epokhu izmeneniya delovogo klimata* [Asset management 2023: Business models in an era of changing business climate]. Moscow: Federal State Budgetary Institution of Science Institute of Market Problems of the Russian Academy of Sciences, 297–301. (In Russ.)
7. Dozhdikov, A.V. (2023). Prognozirovaniye rezul'tatov kinoprokata s pomoshch'yu mashinnogo obucheniya [Predicting film distribution results using machine learning]. *Voprosy Teoreticheskoy Ekonomiki*, (4), 93–114. (In Russ.)
8. Dozhdikov, A.V. (2024). Opredeleniye investitsionnogo uspekha i ego faktorov dlya rossiyskogo kino v prokate s pomoshch'yu mashinnogo obucheniya [Determination of investment success and its factors for Russian cinema at the box office using machine learning]. *Finansy: Teoriya i Praktika*, 28, (1), 188–203. (In Russ.)
9. Emich, P.V. (2015). Natsional'nyy kinematograf kak osnovnoe napravleniye gosudarstvennoy kul'turnoy politiki v sfere uslug [National cinema as the primary focus of state cultural policy in the service sector]. *Vestnik Orlovskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Seriya: Novye Gumanitarnye Issledovaniya*, (2), 112–114. (In Russ.)
10. Feng, K., & Liu, X. (2020). Adaptive attention with consumer sentiment for movie box office prediction. *Complexity*, Article 6689304. <https://doi.org/10.1155/2020/6689304>
11. Gorshkov, M.K., & Sheregi, F.E (2019). *Rossiyskaya molodezh' v kontekste sotsiologicheskogo analiza* [Russian youth within the context of sociological analysis].

Moscow: Federal Center of Theoretical and Applied Sociology of the Russian Academy of Sciences. (In Russ.)

12. Gürbüz, A., Biçer, E., & Kaya, T. (2022). Prediction of gross movie revenue in the Turkish box office using machine learning techniques. In C. Kahraman, A.C. Tolga, S.Ç. Onar, S. Cebi, B. Oztaysi, & I.U. Sari (Eds.), *Intelligent and Fuzzy Systems. INFUS 2022. Lecture Notes in Networks and Systems* (Vol. 505). Springer, Cham. [https://doi.org/10.1007/978-3-031-09176-6\\_10](https://doi.org/10.1007/978-3-031-09176-6_10)

13. Karyaeva, M.S., Braslavski, P.I., & Sokolov, V.A. (2018). Vektornoe predstavlenie slov s semanticheskimi otnosheniyami: Eksperimental'nye nablyudeniya [Word embedding for semantically relative words: An experimental study]. *Modelirovanie i Analiz Informatsionnykh Sistem*, 25, (6), 726–733. (In Russ.)

14. Li, D., & Liu, Z.-P. (2022). Predicting box-office markets with machine learning methods. *Entropy*, 24 (5), 711. <https://doi.org/10.3390/e24050711>

15. Lu, W. (2019). Research on movie box office prediction model with AHP method. In *Proceedings of the 2nd International Conference on Information Management and Management Sciences (IMMS '19)* (pp. 177–181). Association for Computing Machinery, New York. <https://doi.org/10.1145/3357292.3357322>

16. Madongo, C.T., & Zhongjun, T. A. (2023). A movie box office revenue prediction model based on deep multimodal features. *Multimedia Tools and Applications*, 82, 31981–32009. <https://doi.org/10.1007/s11042-023-14456-4>

17. Meenakshi K., Maragatham G., Agarwal N., & Ishitha G. (2018). A data mining technique for analyzing and predicting the success of movie. *Journal of Physics: Conference Series*, 1000, Article 012100. <https://doi.org/10.1088/1742-6596/1000/1/012100>

18. Mikhaylova, A.V. (2023). Analiz kreativnykh segmentov v regionakh Rossiyskoy Federatsii [Analysis of creative segments in the regions of the Russian Federation]. *Ekonomika i Predprinimatel'stvo*, 1, 667–673. (In Russ.)

19. Murschetz, P. C., Bruneel, C., Guy, J.-L., Haughton, D., Lemerrier, N., McLaughlin, M.-D., Mentzer, K., Vialle, Q., Zhang, C., Murschetz, P. C., & Bakhtawar, B. (2020). Movie industry economics: How data analytics can help predict movies' financial success. *Nordic Journal of Media Management*, 1 (3), 339–359. <https://doi.org/10.5278/njmm.2597-0445.5871>

20. Ni, Y., Dong, F., Zou, M., & Li, W. (2022). Movie box office prediction based on multi-model ensembles. *Information*, 13 (6), 299. <https://doi.org/10.3390/info13060299>

21. Noakk, N.V., & Znamenskaya, A.N. (2015). Faktory i fenomeny formirovaniya potrebitel'skogo sprosa na kinokontent (opyt teoreticheskogo i eksperimental'nogo issledovaniya) [Factors and phenomena of generating consumer demand for cinematographic content (theoretical and experimental studies)]. *Natsional'nye Interesy: Priority i Bezopasnost'*, 11 (22), 28–38. (In Russ.)

22. Noakk, N.V., Nevolin, I.V., & Tatarnikov, A.S. (2012). Metodika prognozirovaniya vyruchki ot prokata kinofil'mov [A methodology for predicting revenue from movie rentals]. *Finansovaya Analitika: Problemy i Resheniya*, (48), 17–24. (In Russ.)

23. Pavlova, D.V. (2021). Rossiyskiy kinematograf kak potentsial'nyy instrument "myagkoy sily" gosudarstva [Russian cinema as a potential soft power tool of the government]. *Informatsionnye Voyny*, (2), 93–96. (In Russ.)
24. Posov, I.A., & Dopira V.E. (2019). Poisk plagiata v kodakh program [Search for plagiarism in program codes. Science of the present and future]. *Nauka Nastoyashchego i Budushchego*, 1, 83–86. (In Russ.)
25. Potapenko, A.A. (2019). *Semanticheskie vektornye predstavleniya teksta na osnove veroyatnostnogo tematicheskogo modelirovaniya* [Semantic vector representations of text based on probabilistic topic modeling] [PhD dissertation]. (In Russ.)
26. Sivakumar, P., Rajeswaren, V., Abishankar, K., Ekanayake, J., & Mehendran, Y. (2021). Movie success and rating prediction using data mining algorithms. In *International Research Conference of Uva Wellassa University (IRCUWU-2020)*. [https://doi.org/10.13140/RG.2.2.14697.42085\\_](https://doi.org/10.13140/RG.2.2.14697.42085_)
27. Tatarnikov, A.S. (2016). *Prognozirovaniye kassovykh sborov v kinoprote na osnove matematicheskogo modelirovaniya i analiza zritel'skikh emotsiy* [Forecasting box office revenue in cinema based on mathematical modeling and analysis of viewer emotions] [PhD thesis]. (In Russ.)
28. Yasnitskii, L.N., Beloborodova, N.O., & Medvedeva, E.Yu. (2017). Metodika neyrosetevogo prognozirovaniya kassovykh sborov kinofil'mov [The method of neural network forecasting of box-office grosses of movies]. *Finansovaya Analitika: Problemy i Resheniya*, 10 (4), 449–463. (In Russ.)
29. Yoo, B.-K., & Kim, S.-H. (2023). Movie box office prediction at the distribution stage using text mining of movie reviews. *Korean Logistics Research Association*, 33 (1), 95–105. Retrieved March 25, 2024, from [https://www.researchgate.net/publication/369121771\\_Movie\\_Box\\_Office\\_Prediction\\_at\\_the\\_Distribution\\_Stage\\_Using\\_Text\\_Mining\\_of\\_Movie\\_Reviews](https://www.researchgate.net/publication/369121771_Movie_Box_Office_Prediction_at_the_Distribution_Stage_Using_Text_Mining_of_Movie_Reviews)
30. Yusupova, G.M. (2021). Kino i televidenie: Mekhanizmy podderzhki v sovremennoy Evrope [Film and television: Financial support facilities in modern Europe]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 17, (2), 275–294. (In Russ.)
31. Zhao, J., Xiong, F., & Jin, P. (2022). Enhancing short-term sales prediction with microblogs: A case study of the movie box office. *Future Internet*, 14 (5), 141. <https://doi.org/10.3390/fi14050141>
32. Zhou, Y., & Yen, G.G. (2018). Evolving deep neural networks for movie box-office revenues prediction. In *IEEE Congress on Evolutionary Computation (CEC)* (pp. 1–8). Rio de Janeiro, Brazil.
33. Zhou, Y., Zhang, L., & Yi, Z. (2019). Predicting movie box-office revenues using deep neural networks. *Neural Computing and Applications*, 31, 1855–1865. <https://doi.org/10.1007/s00521-017-3162-x>

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

##### **ДОЖДИКОВ АНТОН ВАЛЕНТИНОВИЧ**

кандидат политических наук,  
старший научный сотрудник кафедры ЮНЕСКО по социальным  
и гуманитарным наукам,  
Институт социально-политических исследований  
Федерального научно-исследовательского социологического  
центра Российской академии наук  
11933, Россия, г. Москва, ул. Фотиевой, д. 6, к. 1

**ResearcherID: KYP-9166-2024**

**ORCID: 0000-0002-1069-1648**

**e-mail: antondnn@yandex.ru**

#### ABOUT THE AUTHOR

##### **DODZHIKOV ANTON VALENTINOVICH**

Cand. Sci. (Political Science),  
Senior Research Fellow at the UNESCO Department of Social and  
Humanitarian Sciences,  
Institute of Socio-Political Research,  
Federal Center of Theoretical and Applied Sociology of the Russian  
Academy of Sciences,  
6, korp. 1, Fotiyevoy, Moscow 11933, Russia

**ResearcherID: KYP-9166-2024**

**ORCID: 0000-0002-1069-1648**

**e-mail: antondnn@yandex.ru**



**ФЕНОМЕНЫ «ВРЕМЯ»  
И «ПРОСТРАНСТВО»  
В ЭКРАННЫХ  
ИСКУССТВАХ  
И КУЛЬТУРЕ**

**TIME AND SPACE  
IN VISUAL ARTS  
AND SCREEN CULTURE**



**АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ МАРКОВ**

Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ),  
125047, Россия, Москва, ул. Чаянова, 15

**ResearcherID: Q-7934-2016**

**ORCID: 0000-0001-6874-1073**

**e-mail: markovius@gmail.com**

*Для цитирования*

Марков А.В. Телевидение в поэзии Виктора Кривулина // Наука телевидения. 2024. 20 (2). С. 87–111. DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.2-87-111. EDN: KJYIVN

## ТЕЛЕВИДЕНИЕ В ПОЭЗИИ ВИКТОРА КРИВУЛИНА

**Аннотация.** В статье рассматривается образ телевизора и телевизионного экрана в поздней поэзии Виктора Кривулина (1944–2001), одного из самых ярких поэтов независимой русской литературы. Рамкой рассмотрения стало понятие второй (катакомбной, андеграундной) культуры, подразумевающее прежде всего медийную активность творческого человека, выбор медиа в зависимости от достоверности, актуальности сообщения и возможности тиражирования.

Выдвигается гипотеза, что этот опыт решительно повлиял на возникновение в творчестве Кривулина образа телевидения. Показана продуктивность методологии Жака Лакана, воспринятой в теории медиа Фридриха Киттлера, для анализа стихотворений Кривулина.

Мир, который изображает Кривулин — это всегда мир исторической разрухи, где телевидение скорее маскирует ситуацию. Но в постсоветское время меняется понимание того, что такое новости: это уже не новости культуры, а новости из мира медиа, со своеобразным саморазрушающимся языком. Телевидение при этом регламентирует как способ подачи новостей, так и режимы существования перед экраном и за экраном, которые могут быть сопоставлены с режимами

предсмертного и посмертного существования после разрушения символического тела культуры.

В творчестве Кривулина 1990-х образ телевизора как вещания неоднократно трансформировался, в зависимости и от изменения художественной задачи, и от перемен стилистики самого телевидения в эти годы. В статье выстраивается хронология таких перемен и их общий вектор, проходящий через все творчество Кривулина. Сначала телевидение воспринималось как новация, иначе строящая отношения между политической культурой поколений. Потом телевидение превратилось в часть быта, в период больших перемен и разрушения и прежних связей между людьми, и прежнего их медийного обеспечения. Наконец, телевидение начинает восприниматься как особый стиль информирования, сопоставимый с театром и сновидением, и утверждается программа исторической памяти как положительного действия. При этом на всех этапах телевидение противопоставляется радиовещанию как извещению катастрофического бедствия.

**Ключевые слова:** Кривулин, вторая культура, независимая русская поэзия, телевизионный образ, поэтическая топика

---

**UDC 654.197 + 82.01**

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.2-87-111

EDN: KJYIVN

Received 01.02.2024, revised 22.06.2024, accepted 28.06.2024

**ALEXANDER V. MARKOV**

Russian State University for the Humanities,  
15, Chayanova, Moscow 125047, Russia

**ResearcherID: Q-7934-2016**

**ORCID: 0000-0001-6874-1073**

**e-mail: markovius@gmail.com**

*For citation*

Markov, A.V. (2024). Television in the Poetry of Victor Krivulin. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (2), 87–111. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-87-111>, <https://elibrary.ru/KJYIVN>

# TELEVISION IN THE POETRY OF VICTOR KRIVULIN

**Abstract.** The paper explores the representation of television and the television screen in the later poetry of Viktor Krivulin (1944–2001), a prominent figure in independent Russian literature. The analysis is framed within the concept of the underground culture, which highlights a creative individual's media engagement, as well as media selection based on credibility, message relevance, and replicability. It is hypothesized that this experience significantly influenced Krivulin's depiction of television. The study evaluates the utility of Lacan's methodology, as interpreted in Kittler's media theory, for analyzing Krivulin's poems.

The world he portrays is consistently one of historical devastation, where television often serves to obscure reality. However, the nature of news changes in the post-Soviet era: it is no longer cultural updates, but news from the world of media, with a peculiar self-destructive language. Not only television shapes news presentation; it also influences modes of existence in front of and behind the screen, which could be compared to pre-mortem and post-mortem states following the collapse of the culture's symbolic body.

In Krivulin's work from the 1990s, the portrayal of television as a broadcasting medium undergoes several transformations, influenced by shifts in artistic objectives and changes in television stylistics during this period. The paper delineates a timeline of these shifts and identifies a common trajectory in this evolution. Initially perceived as an innovative force building new social and political connections between generations, television later transitioned into a part of everyday life during a period of significant change and the disruption of previous social connections between people and their former media provisions. Eventually, television began to be viewed as a distinct form of information delivery, akin to theater and dreaming, heralding a positive narrative of historical memory. At all stages, television is contrasted with radio broadcasting as the notification of a catastrophic disaster.

**Keywords:** Krivulin, underground culture, independent Russian poetry, television image, poetic topics

## ВВЕДЕНИЕ

Явление «второй культуры» или высокого андеграунда в Москве, Ленинграде и других крупнейших городах СССР не имеет единого определения. По преимуществу это понятие относят к ситуации Ленинграда 1970–1980-х: именно ленинградской неофициальной литературе была посвящена конференция «Вторая культура: Неофициальная поэзия Ленинграда в 1970–1980-е годы» в Женеве (Женева, 1–3 марта 2012 года), которая и утвердила этот термин как нормативный. В научной литературе этого времени свойством «второй культуры» объявляется наличие собственной машинописной журнальной индустрии, подразумевающей как круг единомышленников, обеспечивающих полный цикл производства журнала, так и круги читателей и корреспондентов в различных городах, благодаря которым и можно поддерживать регулярное производство новых культурных достижений (Саббатини, 2019; Parisi, 2021). Такое производство требовало особой тематизации собственной высоты, себя как высокой культуры, как, одновременно, синтезирующей достижения прошлых теорий, в т. ч. теологические положения, и отказывающейся от готовых теорий в пользу открытого производства неожиданных смыслов (Markov, 2021; Markov, 2023). Поэтому любые параллели между «второй культурой» и предшествующими ей или современными культурными движениями (с сопровождающими их социокультурными конфигурациями и стилями жизненной организации) в других странах: «потерянное поколение», битники, богема, нонконформисты и студенческие движения — уместны на уровне индивидуальных творческих судеб, но не при рассмотрении этого явления. В этой культуре как раз традиция осмыслялась как нечто субкультурное или содержащее субкультурный потенциал, тогда как миссия современной культуры мыслилась как выход от этого субкультурного к полноценному культурному производству (Ivantsov, 2022), в том числе к международному (Rossi, 2023), и преодолению тех ограничений, которые ставила практика и теория перед прежними субкультурами (Tihanov, 2020).

При этом разрыв между притязаниями «второй культуры» с ее метафизическими интуициями, религиозно-философскими, часто экуменическими, интересами, и стремлением к различным вариантам синтеза уже не просто искусств, но жизненных практик — и реальными возможностями был очевиден. Вероятно, последовательнее всего осмыслял эту ситуацию разрыва молодой Борис Гройс, под псевдонимом Игорь Суицидов публиковавший критические статьи в машинописных журналах «Часы» и «37», издававшихся при участии Виктора Кривулина.

Если читать подряд эти тексты (Гройс, 2017), то видно, как Гройс оспаривал метафизические притязания авангарда и любых его синтетических

тенденций, указывая на материальные ограничения таких притязаний, включая материал речи — так что авангард не смог противостоять уже набравшей силу господствующей культуре. Такую же угрозу растворения в чужих структурах он видит и для второй культуры, и поэтому, в частности, критикует структурализм и другие попытки обоснования автономии культуры в то время: сколь бы ни были масштабны системы и структуры, они не могут отстоять свою автономию по отношению к тем или иным способам высказывания или обобщения. Поэтому Гройс уже в других работах в конце концов и приходит к идее «романтического концептуализма», центр которого размещает в Москве: можно принять свои метафизические притязания как данность, и использовать как материальные, так и символические структуры как ресурс критики в т. ч. текущего эмпирического личного опыта. В целом деятельность Гройса в журналах, издававшихся при участии Кривулина, должна была показать, что вторая культура может быть автономной не в силу своего культурного ресурса, а только в силу особого экзистенциального осмысления прежнего метафизического опыта авангарда, не как утверждающего силу слова или действия, а как ставящего под вопрос и текущий опыт считывания смыслов. Пафос ранних текстов Гройса состоял во включении советской неофициальной/второй культуры в общемировую.

**Актуальность** статьи состоит в том, что исследование медийных предпосылок и ресурсов современного искусства равно востребовано и в академическом его изучении, и в художественном и кураторском подходе к нему. Телевидение, как, одновременно, социальный и медийный феномен, тогда приобретает особый смысл: в качестве явления во многом завершенного позволяет измерить действительное присутствие *самокритического потенциала* в тех или иных формах современного искусства. Под «завершенностью» мы имеем в виду не то, устарело ли телевидение как форма информирования или развлечения: «завершенным» в смысле предсказуемости телевидение было и для поколения Кривулина. В этом смысле обычай части интеллигенции принципиально не иметь телевизор в доме также имеет в виду эту завершенность: переслушивание виниловых пластинок могло открывать новые ощущения бытия, тогда как телевидение воспроизводило картинку, интересную социологически, но никак иначе.

**Новизна** статьи заключена в том, что в ней впервые объясняется специфический поворот в творчестве Кривулина периода 1990-х, от сложной организации образности с опорой на различные виды искусства прошлого, такие как гобелены, празднества или дворцовые интерьеры, либо репродукции старых мастеров внутри советского быта, к непосредственному отклику на образность политическую и телевизионную: условно, переход

от эстетики Вальтера Беньямина к эстетике Сьюзен Зонтаг. Искусство прошлого имело свои режимы технической воспроизводимости или производимости: ткать гобелен — не то же самое, что делать гравюру, и с точки зрения последовательности действий мастера или подмастерья, и с точки зрения последовательности восприятия потребителя. Поэтому Кривулин как метафизик культуры предпринимал — конечно, как и Гройс, — метакритику культуры, вскрывая в ней производственные закономерности (в чем-то парадоксально наследуя Третьякову и Арватову), тогда как определить поэтику Кривулина 1990-х в фокусе отражаемых в ней закономерностей оказывается уже сложнее. Ее трудно сопоставлять с каким-либо опытом русского модерна и авангарда, даже радикального, а определение «метафизический журнализм» (Седакова, 2001, с. 704), скорее, вписывает Кривулина в большой контекст отечественного концептуализма, чем специфицирует этот период его творчества. Поэтому **проблема** данной статьи — определить, путем анализа телевизионных образов в поэзии этого периода, как именно Кривулин выстроил последовательную поэтику визуальных впечатлений от стремительных перемен вокруг, и какую роль сыграла экранная культура в такой целостной переработке поэтики с соответствующей реформой языка, который как бы разрушает свои паттерны в пользу метакритики уже журналистских образов?

**Цель** статьи — выявить специфику телевизионных образов, образа самого святающегося экрана и образности специфических для 1990-х телевизионных жанров, как конститутивных для обновления поэтики Кривулина. Этим определяется и решение **задач**: выявление и классификация этих образов, исследование границ этих образов и их своеобразной метафизики, и в конце концов, понимание того, как эти образы помогают той конструктивной критике авангардной метафизики, которую Кривулин предпринимал в более ранние периоды творчества.

## МАТЕРИАЛЫ И МЕТОДЫ

По всем воспоминаниям и впечатлениям современников, Виктор Кривулин был не просто в центре медийного производства во «второй культуре» как один из издателей машинописных журналов и книг и культуртрегер, организатор культурной жизни. Он был и лично причастен, и одновременно пристрастен к такому производству: любил множительную технику, а после



появления компьютеров полюбил и их. Отношение Кривулина к технике, в том числе к светящемуся экрану, в каком-то смысле было коллекционным, чего мы не находим у других поэтов его круга. Экранное — предмет любящего внимания, пристального взгляда коллекционера впечатлений, и здесь Кривулин в чем-то напоминал экуменических эклектиков Ленинграда, у которых на полке рядом стояли иконы и статуэтки Будды. Но только различие в том, что эклектика имела в виду исключительно возгонку и индивидуальную переработку эмоций, своеобразный театр одного актера, тогда как экран подразумевал определенную конструктивную программу, конструирование и возобновление культуры как уже развитой системы социального театра. Конечно, для интерпретации стихотворений потребовалось обращение к истории медиа и истории общества в 1990-е годы, в т. ч. на основе личных воспоминаний, для поиска тех ключей интерпретации, которые не были привлечены предшествующими исследователями поэзии Кривулина.

В 1990-е и начале 2000-х Кривулин выпустил несколько книг<sup>1</sup>. Книга «Концерт по заявкам» (1993, 2-е изд. 2001) включала в себя как стихи 1980-х, например, с явными признаками перестроечных споров, так и новые стихи. Во второе издание были добавлены циклы, или же, по Кривулину, самостоятельные книги «Блудный сын» и «У окна», в которых приметы 1900-х прочитываются однозначно: в переосмыслении образов русской классики и русского религиозно-метафизического авангарда как попавших в наши дни и радикально изменивших свою суть, Кривулин сходится с Сергеем Стратановским, стихами его книги «Тьма дневная». При этом метод Стратановского скорее саркастичен, тогда как метод Кривулина — театрален и грамматичен *почти* в лакановском смысле: мы должны с Раскольниковым или футуристом-пролеткультовцем Сергеем Третьяковым пройти через разные модусы «я», «мы» или «они» и тем самым оказаться в той истории, в которой мы находимся сейчас. В 1994 году выходит книга «Предграничье», стихи которой в основном относятся к памяти о прошлом, о пережитом прежними поколениями как переживаемом сейчас, но приметы современности, такие как оранжевые одежды кришнаитов, считываются однозначно. В 1998 году выходит книга «Купание в Иордани», состоящая из четырех поэтических книг: в ней магистральной темой становится катастрофичность человеческого и исторического существования, и экранные образы становятся уже по-настоящему страшными. Наконец, в 2000-м Кривулин создает тексты юбилейного года, где уже обращение к телевизионным новостям становится чуть ли не навязчивым, и эти «Стихи юбилейного года» как оставляют

---

<sup>1</sup> Здесь и далее тексты цитируются по официальной странице поэта на сайте «Вавилон». URL: <http://www.vavilon.ru/texts/krivulin0.html> (дата обращения: 01.02.2024).

простор для интерпретации, так и дают понять, что именно делает телевидение с поэтикой Кривулина.

В качестве основного метода анализа используется близкое (медленное) чтение и интерпретация стихов Кривулина, с акцентом на историческое чувство поэта как требующее всегда более одного медиума (об этом подробнее см.: Марков, 2021; Марков, 2022; Марков, 2023). Как вспомогательный метод применяется теория экранных медиа, имеющая в виду, что возникновение экранного медиума не столько обогащает культуру, сколько преодолевает некоторую прежнюю инерцию. Собственно, когда Кривулин в 1970-е и 1980-е годы создавал журналы, они были бесцензурные, т. е. не столько боролись против цензуры, сколько должны были преодолеть саму ту ситуацию, где что-то запрещено, а что-то разрешено. Их открытость, открытость этих страниц, должна была прорвать цензурные фильтры (такую метафору мы считаем уместной, имея в виду нормализацию, цензурные требования своеобразной культурной стерильности), показать, что культура возможна и вне этих препятствий. Это вполне соответствует тому, как понимает становление оптических медиа Фр. Киттлер (Киттлер, 2009): постоянно подчеркивая связь между военной оптикой, развитием спекулятивной геометрии и экранной иллюзией в разные эпохи, от раннего Ренессанса до наших дней, Киттлер говорит, что медийность вовсе не просто расширяет наши возможности или окрашивает сообщение. Она сразу вовлекает нас в действие по производству техники, в т. ч. техники восприятия, расщепляет наше сознание (здесь Киттлер опирается на Лакана), делая невозможной последующее соединение.

По нашей гипотезе, журналистская поэзия Кривулина 1990-х, упоминающая телевизор, закономерно продолжает более раннюю его поэзию гобеленов и галерей. Это всякий раз прорыв фильтров: в 1970-е и 1980-е тех, которые отводили каждому явлению культуры прошлого его место, будь то в системе социального потребления или структуралистской спекулятивности. А в 1990-е это уже прорыв новых препонов, в которых действовала уже цензура не производства, а потребления — новой массовой культуры, в том числе с ее способами насилия. Как Кривулин, описывая ткань гобелена, отрицал готовое знание о придворной культуре ради ощущения себя внутри мифологического, повторяющегося и при этом требующего критики сюжета, так и Кривулин, упоминая телевизионный сюжет, отвергает готовое потребление насилия или сентиментальности, чтобы ощутить себя прямо здесь и сейчас внутри точки восприятия, начального восприятия происходящего, или, говоря в терминах Лакана, в точке «объекта маленькое а».

Те критики, которые пытались эксплицировать философию культуры Кривулина как существующую в контекстах левой и постмодернистской мысли XX века, говорят прежде всего о медийности, особом претерпевании личности, которая превращается в среду для исторического действия. Так, Кирилл Корчагин сопоставляет концепцию «я» у раннего Кривулина с «диспозитивом» М. Фуко, с чистым превращением себя в сцену разворачивания исторической диалектики, так что дальнейшее твое личное претерпевание и оказывается возможностью снятия проклятия истории (Корчагин, 2018, с. 177–179). Т. Хайрулин, отчасти опираясь на идею «ретромодернизма» как магистрального пафоса Кривулина, высказанную С. Завьяловым на уже упомянутой конференции, понимает проект Кривулина как радикальную ахронию, стоящую над противопоставлением традиции и модернизма (Хайрулин, 2018, с. 151). Тогда поэзия Кривулина может быть понята как *медиум* такого сопоставления сцен, имплицитруемых разными формами культуры; а появление телевизора в поэзии Кривулина 1990-х — как продолжение личного претерпевания медиума. В таком личном претерпевании осуществляется развитие критики самого медиума поэзии, который не может обеспечить непротиворечивое восприятие происходящего. Новая настройка оптики требует принятия телевидения как спекулятивного приближения к настоящей негативной диалектике, в которой, по Кривулину, в 1990-е оказались мы все.

### **«КОНЦЕРТ ПО ЗАЯВКАМ»: НОВЫЙ ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ КОНТЕНТ**

В книге «Концерт по заявкам» цикл «Блудный сын» открывается образом «бабьего радио» как мира домислов и слухов, мешающего встрече поколений. Блудный сын не может вернуться к отцу, потому что уже в нем воспроизведен отец, и «слыша ветхое радио», он узнает свое имя и свое место в истории как предназначенное только ему. Это стихотворение сразу напоминает о концепции Лакана (Лакан, 2006), что отец — это не лицо или характер, но функция установления запрета на кровосмешение. Подход Лакана нам представляется более продуктивным для интерпретации поэзии Кривулина, чем подход Фрейда. Кривулин создавал свои стихи в постмодернистскую эпоху, и идея расщепления сознания, постоянно требующего производить тексты (в широком смысле, включая социальное поведение как символическую систему) для компенсации нехватки реального, может считаться для постмодернизма символической.

В отличие от Фрейда, для которого Эдипов комплекс — это сценарий психической жизни, через который проходит любой современный человек, Лакан утверждает, что это не сценарий, а элемент социального конструирования. Каждому мужчине, которому предстоит стать отцом, приходится пройти через риск кровосмешения в широком смысле — смешения властных амбиций, борьбы за власть, и прежде всего, за власть над языком, над ключевыми словами в языке и ключевыми жестами. Тогда имя Отца как некоторое вещание, окликание свыше, останавливает эту борьбу и утверждает расщепление между эффектами реального в жизни сына и воображаемого в жизни Отца. Сын принимает свое фрагментарное видение ситуации за реальность, тогда как Отец в качестве большого воображаемого вещает о катастрофе. Сын как бы постоянно смотрит телевизор, видя фрагменты реальных ситуаций, а Отец как бы всё время вещает по радио, предупреждая, что за каждым решением сына может последовать катастрофа.

Тогда «ветхое радио» Кривулина — это особый образ ветхозаветной жертвы, где только Исаак может обратиться к Отцу по имени. В библейском тексте жертвоприношение останавливается, потому что появляется заместительная жертва, которую Лакан отождествил бы с эффектом символического: ниоткуда появляется связанный Агнец, т. е. некоторая связка, текст, текст как связанность, полный символического смысла. Поэтому и Авраам исполнил свою миссию пророка, учреждающего социальный порядок путем жертвоприношения, и Исаак исполнил свою миссию зрителя и очевидца этой миссии, который в конце концов попадает в библейский текст, своим телом формирует пластику этого текста. В стихотворении Кривулина контаминируется судьба новозаветного Блудного сына и ветхозаветного Исаака. Блудный сын оказывается вызван по радио в историю, в современность с ее бытовыми подробностями. Он уже не просто вписан в текст Ветхого завета, но реализует мученичество Нового Завета, когда и отцы, и дети равно должны быть готовы к мученичеству:

лепетание бабьего радио в парке  
в уцелевшей его сердцевине  
ради Бога послушай:  
Отец повторяется в сыне  
только блудном  
и там  
на задах кочегарки  
эта встреча — на ящиках сидя  
слыша ветхое радио скворчущее в глубине  
о налогах о жертвах о всякой и всяческой сыти

косит мизерный дождик по всей ненасытной стране  
и голодному слуху далекая музыка брезжит

Отсылка в первой строке к пушкинскому изображению бессонницы, грозящей навязчивыми визуальными образами (*жизни мышь беготня*) здесь не случайна. Вместо Эдипова комплекса мы здесь встречаем образность, имитирующую иллюзию: голодный сын переживает музыку как ряд визуальных образов, дождик превращается в образ чего-то вроде телевизионных помех, а звуки радио оказываются постоянным сетованием отцов на происходящее, их воображаемое. Тогда эффекты реальности и оказываются просто встречей со своей судьбой, даже слово «ящик» может намекать на жаргонное тогдашнее название телеприемника. При этом до конца досмотреть телепередачу не удастся, и вмешательство воображаемого в виде радио, и вмешательство реального, порождающего свой язык сетований на изобилие визуальных образов, в стихотворении побеждает.

Именно так, как образ недосмотренности и при этом избыточности, клиповости, работает телевизионный образ в стихотворении «Суперкнига». Приведем его и предшествующее ему, «Сильные песни», где как раз медиум радио осмыслен наиболее подробно во всем цикле:

#### СИЛЬНЫЕ ПЕСНИ

ах, да и не было не было в нашем обычае  
сильные песни пускать по семейному кругу  
пели другие — колхозники или рабочие —  
пели по радио, правильно, через тоску и натугу  
переваливши — а наши сидели не слушая  
и не убавляя звука... иссякли еда и питье  
люди служивые тихие, годы наверное лучшие  
но чья же там все-таки родина? исчезновение чье?

#### СУПЕРКНИГА

дисней невыключенный в комнате старушечьей  
и все что недосмотрено что недопрожито  
и все что на нее как заново обрушится  
как затопчет как застроит рожницы!  
что с этой делать ей цветастой мешаниною?  
среди подушек и салфеток вышитых

царила тишина семиаршинная  
ну в лучшем случае кулек помятых вишенок  
так бережно ссыпала в блюдце чайное  
и косточки в кулак и душно с мухами  
а если слово слышала случайное  
то перекрестится — и Бог с ними со слухами  
но Боже ей теперь от мельтешения —  
где что-то шумное безвидное невнятное —  
не оторваться и лицо без выражения  
лицо и то пошло цветными пятнами

Стихотворение «Сильные песни» удачно иллюстрирует основные тезисы Лакана об Имени-Отца: Отец как таковой недостижим, потому что производит только заповеди, медийные инструменты запрета, но не может произвести свое присутствие. Радио тогда выступает как медиум заповедей, как нечто, что распоряжается жизнью нового поколения. Но восприятие этого радио не индивидуально, а коллективно и габитуально: радио работает на полную громкость, но создает только позы колхозников, относится всецело к области воображаемого, по Лакану. Любой эффект реальности или символизации, — пускать песни по кругу, — здесь исключен. Тем самым, радио подразумевает только бесконфликтное воображаемое, и переключиться в какой-либо другой режим бытия, в режим реального или символического, возможно только благодаря экрану, точнее, тому конфликту двух экранностей, который и представлен в следующем стихотворении.

В стихотворении «Суперкнига» передан, по сути, конфликт между двумя режимами телевизионного просмотра. Один — привычный старшему поколению: черно-белый телевизор, накрытый салфеткой, показывающий что-то спокойное и примиряющее с ритмами окружающей действительности. Такой просмотр телевидения и можно назвать ностальгическим во всех смыслах: он возвращает к истокам тех ритмов, которым и подчинена твоя жизнь и твоя повседневность. Такой режим ностальгии мог и воспроизводиться искусственно: как показала Д. Журкова (Журкова, 2021, с. 160–162), анализируя телепроект «Старые песни о главном», как раз прежнее «радио», тембровые и дыхательные характеристики певческого голоса, в этом проекте не продолжали советские достижения, а резко с ними порывали. Тогда как «телевидение», картинка исполнителя, в этом же представлении полностью вписывалась в те амплуа, которые и подразумевало советское представление о телевизионном актере и телегеничности. Таким образом, ностальгия оказывается привязана к визуальным амплуа, а аудиальное отвечает за актуализацию.

Другой способ телесмотрения — тот самый, который принесли клиповые 1990-е. Это цветной мелькающий экран, невозможность следить за событиями, из-за чего нельзя перевести увиденное в какой-либо из привычных режимов ощущения истории, будь то режим ностальгии или режим чаяния лучшего будущего. Здесь примером такой клиповой эстетики, затрагивающей и само тело героини, оказывается аниме-сериал «Суперкнига» (1981–1983), дистрибутируемый по всему миру христианской телерадиокомпанией CBN. В начале 1990-х этот сериал шел по одному из центральных каналов, в удобное для детского просмотра время, и впечатлял (по моим собственным воспоминаниям) соединением подробного представления библейских сюжетов с постоянным требованием героической решительности, свойственной поэтике аниме.

Кинорелиз и знакомил зрителей с основными библейскими сюжетами и их моральным смыслом, и представлял специфическую запутанность отношения библейских и современных моральных уроков, так что одни уроки всегда становятся и зеркалом, и примером, и критерием разбора для других. Такое построение, раскрывающее библейские уроки, как раз достигалось благодаря конфликту отца и сына: отец в этом сериале — замкнутый ученый, который ничего не может передать сыну, тогда как Суперкнига (Библия христианского канона) создает те формы реального, те формы совпадения с бытовыми сценами в отношениях подростков, которые и оказываются настоящей социальной и моральной реальностью. Модель «Суперкниги» как возвращения нового поколения к реальному и символическому воспроизводилась потом и во многих других анимационных сериалах, например, научно-философском «Рик и Морти» (2013 — н. вр.)

Таким образом, Кривулин описывает опыт преодоления одиночества: перед нами уже не одинокая пенсионерка, но одна из участниц действия библейского аниме-сериала — она оказывается внутри цветного мира эмоций детей, которые узнают своих двойников в библейских персонажах, и при этом оказывается двойником своих предполагаемых внуков. Это и есть постмодернизм: «ты делаешь куклу куклы и сам ты при этом кукла» (В. Пелевин). Образ пенсионерки как хранительницы веры, популярный в тогдашней консервативной публицистике (например, образ старушек в платочках, сохранивших веру среди советских испытаний, в православных изданиях начала 1990-х, которые критически относились к опыту интеллигенции и превозносили религиозный опыт простых людей), переосмысливается неканонично. Кривулин не задает вопрос, верующая ли эта пенсионерка или бывшая комсомолка; но только то, как именно телевидение создает новый режим переживаний, не связанный с бытовым беспокойством, но только

с онтологической тревогой. Экранное медиа здесь работает как медиум онтологического вызова — вполне по Лакану и Киттлеру, однако «объект маленькое а» еще не может быть найден в мире вещей и их подобий.

### «ПРЕДГРАНИЧЬЕ»

В книге «Предграничье» весьма причудливо сочетаются признаки ушедшего и нового наставшего времени: они не накладываются уже гротескно друг на друга, но переплетаются благодаря песенному началу. Здесь «радио» присутствует уже не в виде себя, а в качестве песен / узнаваемых мелодий, на которые ложатся непривычные стихи. Это позволяет создать аналитику визуальных образов, которую легко проиллюстрировать стихами, намекающими на порядки телевизионных трансляций. В отличие от предыдущей книги, здесь речь фактически всегда о прямом эфире, репортаже о событиях, иногда перемежающемся помехами. Так, стихотворение «Похороны» изображает столкновение старого армейского и нового бандитского мира:

#### Похороны

выдь на язу, глянь — кого  
повезли на Ваганьково!

благодетеля нашего  
генерала Ненашева

и не спрашивай: кто ж его  
господина хорошего?

проститутки преступники  
собрались и пристукнули

чтобы Гостелерадио  
било жгло лихорадило

Этот сюжет можно свести к указанию на преступность 1990-х, репортажи о которой заполнили телевидение, радио и газеты, о чём и говорит последняя строфа. Советский бренд «Гостелерадио» только остраняет этот приоритет криминальной хроники над любой другой в указанный период. Михаил Федорович Ненашев — председатель Гостелерадио в 1989–1990 годах, последний



председатель этой организации в истории, назван генералом, что отсылает сразу и к употреблению клише «генерал» в смысле советский большой начальник, и к обстоятельствам его назначения. Он был назначен для нормализации телевидения, чтобы сохраняя перестроечное видение альтернатив, не допустить при этом проникновения прямого диссидентства, которое представлялось многим в ЦК КПСС миром преступной лихорадки — отсюда макабрический мелодраматизм (смертельная лихорадка) последних строк. Но тема стихотворения не сводится к этой неудачной попытке нормализации телевидения и установления новых инструментов чрезвычайного, как бы почти военного контроля над ним. Общий образ «благодетеля» заставляет вспомнить об одном из лейтмотивов Кривулина, который удерживается во всех стихах 1990-х — страхе перед ядерной катастрофой, о чём мы еще скажем. То есть удержание от ядерной катастрофы и есть благодеяние, как и вообще удержание мира любым советским генералом, но никто не мог предвидеть катастрофического развития событий. Медиа, такие как телевидение и радио, оказываются тогда производителями постоянного катастрофического криминального контента, который сам по себе не может победить никакие страхи. Мотив прямого эфира продолжается в стихотворении «Главная новость»:

#### Главная новость

всё те же галки на крестах, на недокрестьях  
телеантенн, а в лужах телеграфных  
как бы все те же купола

но тронутые рябью, да и весть их  
благая, бестелесная — из главных  
последних новостей неузнанной ушла

по воздуху... Обронена косынка  
студеной синей зыби в подворотне  
и как ни обходи — все в небо угодишь

все в то же небо с примесями цинка  
затеками белил и громыханьем крыш  
под поступью стопы Господней!

В этом стихотворении сопоставляется весть с небес и криминальные последние новости 1990-х, ни одна из которых не подразумевает никакого выхода к небесному. «Небо с примесями цинка» можно понять и как искусственное небо, созданное цветным телевидением, и как смертность в годы

разгула преступности, когда легко может любая пуля буквально отправить на небо и в цинковый гроб. Стихотворение явно перекликается с другим стихотворением книги, «Мальчики», в котором упоминается конфликт в Боснии, и свет «слишком резкий» телевидения прекращает интеллектуальные споры мальчиков, как бы героев Достоевского (также здесь весьма вероятная аллюзия на «Цинковых мальчиков», 1989, С. Алексиевич). Очевидно, что здесь противопоставляется два типа информирования: если по радио новости из Боснии были тревожными и как бы мобилизующими, то телевидение страны, которое уже тогда больше сочувствовало сербам, чем боснякам, скорее, демобилизует, показывая некоторую драму, что оставляет в недоумении.

То же самое происходит и в приведенном стихотворении: все могут только отложить интеллектуальные споры в свете телевизионной картинки с криминальными репортажами. Помехи, рябь, к которой мы привыкли на экране телевидения, здесь оказывается свойством отражения телеграфных проводов в лужах: т. е. информационные перебои при прямой доставке сообщений компенсируется работой телевизионного экрана, где нет вести, но имеется только непосредственное участие в драматических и трагических событиях нашего дня (даже таких, как убийство в подворотне). Экран настигает каждого, и при отсечении радио как связи между поколениями остается только телевидение как медиум, возвращающий уже к реальному, к положению здесь и сейчас. Таким образом, упоминание телевидения — это единственный способ исполнить реквием не только по людям прошлого, но и по людям настоящего.

### **«КУПАНИЕ В ИОРДАНИ»: МНОЖЕСТВЕННОСТЬ МЕДИА**

В книге «Купание в Иордани» присутствуют самые различные медиа. Это уже и театр, и кинематограф, и многое другое, но всегда как основа для изображения иного мира — перевернутого, либо мира смерти. Например, стихотворение «Театр Антона Чехова» представляет авангардные приемы Мейерхольда как предчувствие его пыток, где из проруби забвения на него глядит Чехов, молодой Шостакович в авангардное время уже предчувствует блокаду через слушателей его игры в кинематографе, а стихотворение «Премьера героической симфонии» слышит в глухоте Бетховена предчувствие глухих ссылок. К любому творческому достижению обращено зеркало будущего ужаса, арестов и возможного забвения. Такое зеркало и занимает

пространство будущего, и только само качество поэтического высказывания, прозрачного и театрализованного, позволяет вернуть будущее время творческому усилению.

Некоторые стихи этой книги, такие как «Псалом», уже рассматривались (Львовский, 2014), благодаря чему удалось выяснить, сколь велик диапазон медиа, которые охватил Кривулин, включая загоризонтную радиолокацию, предупреждающую о ядерной атаке. Чистых образов телевидения здесь нет, и некоторые образы медиа требуют комментария. Например, стихотворение «Пятая правда и первая истина» может отсылать к выходявшему в 1990-е годы дополнительному, пятому выпуску газеты «Правда» (сама газета выходила четыре раза в неделю), носившему развлекательный характер. Тогда старик «с пятой правдой» — это и читатель газет, которые и создают ситуацию ахронии, выпадения из времени, которое затрагивает всех нас. Но это только возможная аллюзия, потому что стихотворение можно понять и просто как иллюстрацию тезиса о множественности правд, о правде каждого отдельного СМИ, которая тоже создает эту ахронию, исключаящую действие. Общий сновидческий и ночной антураж всей книги не позволяет выделить телевидение как отдельный медиум, но зато здесь появляется реклама в стихотворении, которое следует признать аллюзией «Парка Юрского периода» (1993) С. Спилберга:

#### ЮРАСИК-ПАРК

что в душе весна и слякоть — что снаружи  
наша русская Юра среди разрухи  
перепончатые лапчатые лужи  
рыбоящеры снуют и птицебрюхи

искрометное сверканье битых стекол  
в аккуратную сгребенных пирамиду  
чья вершина истекает свежим соком  
с виду — клюквенным, на вкус — солоновитым

перемены, место новому порядку  
расчищает механический уборщик  
от гармошки голосующей вприсядку  
лишь круги расходятся, разморщив

пленку радужную сна и солидола  
перепончатые лапчатые лужи  
когти челюсти рога а то и хуже —  
щит рекламный с телефоном «Моторолы»

Это стихотворение пародирует сюжет фильма Спилберга: противостояние генной инженерии и универсального медиума электричества. Собственно, велоцирапторы в фильме показывают ненадежность и электрических ограждений, и электромобилей. Они нападают на электрическую систему, которая может выходить из строя, в отличие от органической системы. Здесь разруха с самого начала не подразумевает прямого медиума электричества, но только ручную, механическую работу, сновидчески показанную в механическом бреду нефтяную субстанцию катастроф. Т. е. здесь Кривулин как бы отключает эффекты блокбастера, демонстрируя, как бы он смотрелся на небольшом экране видеосалона, — просто нагромождение эффектов. В 1995 году, когда написано это стихотворение, мобильный телефон был еще предметом роскоши, заведомо недоступным. Тем самым, сновидческая атмосфера стихотворения показывает, что телевидение не просто перестало быть универсальным медиа, а что оно может и не присутствовать, как может и быть отключено электричество везде, и мир может прийти в упадок. Телевидение не входит в этот мир смерти, но Кривулин доводит до конца эту критику нового телевидения с его хрониками, только дезориентирующими людей, по сути разрушающими любые попытки диалога. Такой же безликий мир разрухи, где на телевидении остались только рекламные клипы как что-то запоминающееся, читается и в одном из стихотворений цикла «Реквием»:

в неэвклидовых просторах мы сойдемся  
всё любовь там — и ни запаха ни вкуса  
всё равно — рекламный клип колготок «омса»  
опереточный ли мусор  
или Месса Ре-Минор и Реквием, конечно,  
тот, заказанный... Заказчик? — вот вопрос,  
если музыка безлика и предвечна  
если мы — слова, слова, слепое стадо слез

Аллюзии на Мандельштама имеют в виду и тезис Мандельштама «Но музыка от бездны не спасет», и общую ситуацию, когда возвращаться некуда, когда «опереточный мусор» тогдашних развлекательных программ по телевизору только мешает воспринимать происходящее. Телевидение превращается в безликий медиум, не способный открыть нам будущее, но постоянно удерживающий нас в настоящем, с его разрушением и слезами. В терминах Лакана здесь побеждает символическое как постоянно возвращающее нас к собственному сыновству, тогда как отцовство принадлежит только умершим и не успевшим дать заповеди.

## «СТИХИ ЮБИЛЕЙНОГО ГОДА»: ПЕРЕДАЧА «ИТОГИ»

Книга, подводящая итоги творчеству Кривулина 1990-х — своеобразное возвращение в Петербург, но только по суше. Никаких морских образов, никакой власти над стихиями в этих стихах нет. Перспектива взгляда авангарда в смерть здесь меняется на изображение становления арт-бизнеса в «Сонете с обратной перспективой». Возвращение возможно, но в земной, не морской и не небесный город. Земной — это не значит дурной, а только соответствующий той критике притязаний метафизики, которая уже была вполне развернута во второй культуре.

Так, стихотворение «В день Ксении-весноуказательницы» изображает обмен Андрея Бабицкого, журналиста, который освещал начало Второй чеченской войны на позициях чеченских сепаратистов, в марте 2000 года. Подробную интерпретацию этого стихотворения дал Григорий Беневиц, проанализировав все подтексты из поэзии Блока и придя к выводу, что стихотворение оспаривает ту метафизику поспешного сопоставления временного и вечного, которую имплицитно жанр элегии: «к концу стихотворения он с горечью обличил саму мечту о выходе из истории, о разрешении от формы в какой-то бесформенной бесконечности» (Беневиц, 2017). Но замечательно, что центральным медиа оказывается рация, то есть частное радио, мобилизующее, но в частном порядке. Телевидение как общественный институт уже здесь невозможно, поэтому несмотря на подробное освещение в телепередачах того времени истории Бабицкого, телевизионных образов здесь нет, стихотворение как бы находится уже по ту сторону прямого эфира, где корреспондент не чувствует времени, живет только ожиданием события. Таким образом, любой репортаж — это уже искажение происходящего, как привязка ко времени, и только не просто вневременное положение, но положение участника и свидетеля позволяет пережить событие. Не телевизионный экран, а телевизионное заэкранье побеждает в этих стихах, как схема попадания из мира ирреального в мир реальный (Арустамова, Марков, 2016).

Но прямо появляется телевидение в стихотворении «Итоги»:

Итоги  
кому итоги а кому и так  
непроходимый страшный суд  
как бы не выключен видак  
хотя экран разбит  
динамик вырван с мясом вон  
но свет и звук живут

а лента шелестит  
для зрителя иных времен  
или иных планид

Здесь соединяется название информационно-аналитической передачи и образы видеосалона, причем, заброшенного, самого ставшего жертвой «Юрасик-парка». Замечательно здесь, что само слово «Итоги» тогда было наполнено особой семантикой умения говорить поверх катастрофы: так, ведущий филолог-германист А.В. Михайлов так назвал свой политический манифест, в котором он противопоставлял радикальным реформам свою версию консервативного капитализма с социалистическими элементами (Михайлов, 1990). Именно такова была и стилистика передачи «Итоги»: политические репортажи, иногда с сатирическим и скандальным оттенком, расследования странностей внутренней политики перемежались довольно ровным голосом ведущего, образ которого не имел в виду политический анализ — скорее он, как конференсье, представлял политический театр. Здесь уже, говоря в терминах Лакана, побеждает вновь воображаемое как единственная последовательная картина будущего. Телевизор заставляет вообразить, что память о происходящем, будучи изложена корректно, когда телевизор работает, и в нем со светом и звуком все нормально, сохранится и далее. Как бы ни был абсурден мир, в котором уже могут быть уничтожены и различные медиа, все равно определенный театрализованный способ подачи, когда свет и звук работают, и это производит fasciniрующий эффект, заставляет представить будущее. А это значит, и принять на себя бремя отцовства как учреждение заповедей для иных времен, благодаря чему эти времена и будут существовать.

## **ВЫВОДЫ**

Итак, мы убедились, что в поэзии Кривулина телевидение появляется тогда, когда появляется сама идея новостей не как обновляющих человека, как новости искусства, но как императивных, что-то заповедающих нам и что-то требующих. Понятийный и исследовательский аппарат Лакана, изучения ритуальных запретов как основы отношения с Именем Отца в аспектах реального, символического и воображаемого, оказывается здесь продуктивен. Любой реальный комментарий, даже если он избыточен для понимания семантики стихотворения, не противоречит выводам,

полученным при применении такого аппарата. Таким образом, медиатеория Киттлера может быть реализована и на материале отечественной медийной культуры 1990-х.

Образ телевизионного экрана в поэзии Кривулина отмеченного периода несколько раз трансформируется. Это сначала образ перехода к цветному телевидению, которое заставляет пересмотреть прежние социальные роли, продиктованные радиовещанием. Вместо этих ролей оказываются определенные фигуры самосознания, размещения себя внутри сюжета. Далее, телевизионные образы оказываются образами текущей, длящейся или предотвращенной катастрофы. Театр говорит о трагедиях и тяжелых страницах прошлого, а телевидение — о трагедиях, сбывшихся и несбывшихся, настоящего. При этом криминальная хроника оказывается главным способом создания эффекта реальности.

Далее, телевидение начинает пониматься уже и как механизм памяти, а не только производства текущей ситуации. Эти итоги памяти создаются новым телевизионным стилем, уже эпохи ток-шоу. Здесь телевидение — это уже не перебой привычной жизни, не репортаж, а умение оказаться по ту сторону экрана, чистым субъектом повествования. Воображаемое, присущее телевидению, репортажность как воображаемое планирование ситуации, тогда совпадает с нарративом, который только и может дойти до потомков. Так Кривулин превращает телевидение в способ метакритики нарративов в эпоху структурных преобразований в русской поэзии.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арустамова, А.А., Марков, А.В. (2016). Воспарение поэта: визуальные модели в прозе М. Булгакова. *Артикульт*, (2), 110–121. <https://www.elibrary.ru/WWGYPP>

2. Беневич, Г. И. (2017). Об одной «журналистской» пост-элегии Виктора Кривулина. *TextOnly*, (46). <http://textonly.ru/case/?article=39029&issue=46> (дата обращения 01.02.2024).

3. Гройс, Б.Е. (2017). *Ранние тексты, 1976–1990: к семидесятилетию Бориса Гройса*. Москва: Ад Маргинем Пресс.

4. Журкова, Д. (2021). «Старые песни о главном»: альтернативная антология советской эстрады. *Новое литературное обозрение*, (3), 148–164. <https://www.elibrary.ru/WOYNLV>

5. Киттлер, Ф. (2009). *Оптические медиа: берлинские лекции 1999 года* (О. Никифоров, Б. Скуратов, пер.). Москва: Логос/Гнозис.
6. Корчагин, К. (2018). Виктор Кривулин и Михаил Лифшиц: история, коллективность и литературный канон. *Новый мир*, (8), 171–182.
7. Лакан, Ж. (2006). *Имена-Отца* (А. Черноглазов, пер.). Москва: Гнозис: Логос.
8. Львовский, С. (2014). Голодные ангелы, загоризонтные РЛС и огненный шторм: об одном стихотворении Виктора Кривулина. *Воздух*, (2–3), 257–262. <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2014-2-3/lvovsky/> (дата обращения 01.02.2024).
9. Марков, А.В. (2021). Кривулин и Дашевский в споре о новом Энее Бродского. *Новое литературное обозрение*, (3), 301–308. <https://www.elibrary.ru/VMNZP>
10. Марков, А.В. (2022). Об одном прототексте К. Вагинова в цикле «Галерея» В. Кривулина. *Филологический вестник Сургутского государственного педагогического университета*, (3), 84–94. <https://doi.org/10.26105/PBSSPU.2022.64.66.004>, <https://www.elibrary.ru/VPHWJQ>
11. Марков, А.В. (2023). Баратынский и Кривулин: в тени книги Хетсо. *Евразийский гуманитарный журнал*, (1), 50–61.
12. Михайлов, А.В. (1990). Итоги. *Наш современник*, (12), 3–7.
13. Саббатини, М. (2019). Д.А. Пригов и «вторая культура» 1980-х годов: опыт отражения в самиздатских журналах. *Новое литературное обозрение*, (2), 189–205. <https://www.elibrary.ru/FVQBAА>
14. Седакова, О.А. (2001). Очерки другой поэзии. Очерк первый: Виктор Кривулин. О.А. Седакова, *Проза* (с. 684–705). Москва: Эн Эф Кью/ Ту Принт.
15. Хайрулин Т.П. (2018). Категория «спиритуальности» в критических статьях В. Кривулина. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*, 15, (1), 147–155. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu09.2018.112>, <https://www.elibrary.ru/USZIGG>
16. Ivantsov, V. (2022). Of Mice, Rats, and Underground Men: Dostoevsky's Podpol'e in the Writings of Viktor Krivulin. *The Russian Review*, 81, (1), 7–28. <https://doi.org/10.1111/russ.12344>
17. Markov, A. (2021). Averintsev and the Formalist Tradition: Remarks on the Concept of “Literary Evolution”. *Enthymema*, (28), 160–170. <https://doi.org/10.54103/2037-2426/15219>
18. Markov, A. (2023). Debating sonnet translation in the Soviet and post-Soviet era: Rethinking and transforming the Russian sonnet. In C. Birkan-Berz, O. Montheard, & E. Cunningham (eds.), *Migration and Mutation: New Perspectives on the Sonnet in Translation* (pp. 315–338). London: Bloomsbury.
19. Parisi, V. (2021). Infrastructures of Soviet Underground Culture. In M. Lipovetsky, and others (eds), *The Oxford Handbook of Soviet Underground*



*Culture* (pp. 166–185). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780197508213.013.7>

20. Rossi, M. (2023). Estonian, Russian and Samizdat Identity: Arno Tsart and Elena Shvarts. *Interlitteraria*, 28, (1), 120–136. <https://doi.org/10.12697/IL.2023.28.1.10>

21. Tihanov, G. (2020). Resistance to theory: notes from the underground. *Luboslovie*, (20), 33–40.

## REFERENCES

1. Arustamova, A.A., & Markov, A.V. (2016). Vosparenie poeta: vizual'nye modeli v proze M. Bulgakova [Poet's levitation: Visual models of M. Bulgakov's prose]. *Artikul't*, (2), 110–121. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/wwgypp>

2. Benevich, G.I. (2017). Ob odnoy “zhurnalistskoy” post-elegii Viktora Krivulina [About one “journalistic” Viktor Krivulin's post-elegies]. *TextOnly*, (46). (In Russ.) Retrieved February 1, 2024, from <http://textonly.ru/case/?article=39029&issue=46>

3. Groys, B.E. (2017). *Rannie teksty, 1976–1990* [Early writings, 1976–1990]. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russ.)

4. Ivantsov, V. (2022). Of mice, rats, and underground men: Dostoevsky's Podpol'e in the writings of Viktor Krivulin. *The Russian Review*, 81 (1), 7–28. <https://doi.org/10.1111/russ.12344>

5. Khairulin, T.P. (2018). Kategoriya “spiritual'nosti” v kriticheskikh stat'yakh V. Krivulina [The category of “spirituality” in V. Krivulin's articles]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta—Yazyk i Literatura*, 15, (1), 147–155. (In Russ.) <https://doi.org/10.21638/11701/spbu09.2018.112>, <https://www.elibrary.ru/uszigg>

6. Kittler, F. (2009). *Opticheskie media: Berlinskie leksii 1999 goda* [Optical media: Berlin lectures 1999] (O. Nikiforov & B. Skuratov, Trans.). Moscow: Logos; Gnosis. (In Russ.)

7. Korchagin, K. (2018). Viktor Krivulin i Mikhail Lifshits: Istoriya, kollektivnost' i literaturnyy kanon [Viktor Krivulin and Mikhail Lifshits: History, collectivity and literary canon]. *Novyy Mir*, (8), 171–182. (In Russ.)

8. Lacan, J. (2006). *Imena-Ottsa* [Name of the Father] (A. Chernoglazov, Trans.). Moscow: Gnosis. (In Russ.)

9. Lvovsky, S. (2014). Golodnye angely, zagorizontnye RLS i ognenny shtorm: Ob odnom stikhotvorenii Viktora Krivulina [Hungry angels, OTH radars and fire storm: On one poem by Viktor Krivulin]. *Vozdukh*, (2–3), 257–262. (In Russ.) Retrieved February 1, 2024, from <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2014-2-3/lvovsky/>

10. Markov, A. (2021). Averintsev and the formalist tradition: Remarks on the concept of “literary evolution”. *Enthymema*, (28), 160–170. <https://doi.org/10.54103/2037-2426/15219>
11. Markov, A. (2023). Debating sonnet translation in the Soviet and post-Soviet era: Rethinking and transforming the Russian sonnet. In C. Birkan-Berz, O. Monthheard, & E. Cunningham (Eds.), *Migration and mutation: New perspectives on the sonnet in translation* (pp. 315–338). London: Bloomsbury.
12. Markov, A.V. (2021). Krivulin i Dashevskiy v spore o novom Enee Brodskogo [Krivulin and Dashevsky in a dispute about Brodsky’s new Aeneas]. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, (3), 301–308. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/vmnnzpj>
13. Markov, A.V. (2022). Ob odnom prototekste K. Vaginova v tsikle “Galereya” V. Krivulina [On one K. Vaginov prototext in Gallery cycle by V. Krivulin]. *Filologicheskii Vestnik Surgutskogo Gosudarstvennogo Pedagogicheskogo Universiteta*, (3), 84–94. (In Russ.) <https://doi.org/10.26105/PBSSPU.2022.64.66.004>, <https://www.elibrary.ru/vphwjq>
14. Markov, A.V. (2023). Baratynskiy i Krivulin: V teni knigi Khetso [Baratynsky and Krivulin: In the Shadow of Kjetsaa’s book]. *Evraziyskiy Gumanitarnyy Zhurnal*, (1), 50–61. (In Russ.)
15. Mikhailov, A.V. (1990). Itogi [Resume]. *Nash Sovremennik*, (12), 3–7. (In Russ.)
16. Parisi, V. (2021). Infrastructures of Soviet underground culture. In M. Lipovetsky, M. Engström, T. Glanc, I. Kukuj & K. Smola (Eds.), *The Oxford handbook of Soviet underground culture* (pp. 166–185). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780197508213.013.7>
17. Rossi, M. (2023). Estonian, Russian and samizdat identity: Arno Tsart and Elena Shvarts. *Interlitteraria*, 28, (1), 120–136. <https://doi.org/10.12697/IL.2023.28.1.10>
18. Sabbatini, M. (2019). D.A. Prigov i “vtoraya kul’tura” 1980-kh godov: Opyt otrazheniya v samizdatskikh zhurnalakh [D.A. Prigov and the “second culture” of the 1980s: The history of reflection in samizdat]. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, (2), 189–205. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/fvqbaa>
19. Sedakova, O.A. (2001). Ocherk pervyy: Viktor Krivulin [Essay One: Viktor Krivulin]. In O.A. Sedakova, *Prose* (pp. 684–705). Moscow: NFQ/2Print. (In Russ.)
20. Tihanov, G. (2020). Resistance to theory: Notes from the underground. *Luboslovie*, (20), 33–40.
21. Zhurkova, D. (2021). “Starye pesni o glavnom”: Al’ternativnaya antologiya sovetskoy estrady [Old Songs About the Main Thing: An alternative anthology of the Soviet popular music]. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, (3), 148–164. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/woynlv>

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

**АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ МАРКОВ**

доктор филологических наук, кандидат философских наук,  
профессор кафедры кино и современного искусства,  
Российский государственный гуманитарный университет,  
125047, Россия, Москва, ул. Чайнова, 15

**ResearcherID: Q-7934-2016**

**ORCID: 0000-0001-6874-1073**

**e-mail: markovius@gmail.com**

ABOUT THE AUTHOR

**ALEXANDER V. MARKOV**

Dr. Sci. (Philology), Cand.Sci. (Philosophy),  
Professor at the Department of Cinema and Contemporary Arts  
Russian State University for the Humanities,  
15, Chayanova, Moscow 125047, Russia

**ResearcherID: Q-7934-2016**

**ORCID: 0000-0001-6874-1073**

**e-mail: markovius@gmail.com**



**СТРУКТУРА  
И СЮЖЕТ  
В ЭКРАННЫХ  
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ**

**STRUCTURE  
AND PLOT  
IN VISUAL  
ART WORKS**



**ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА САЛЬНИКОВА**

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

**ResearcherID: AAS-2122-2020**

**ORCID: 0000-0001-8386-9251**

**e-mail: k-saln@mail.ru**

*Для цитирования*

Сальникова Е.В. «Аэлита» Якова Протазанова: Марс как часть бессознательного героя-интеллекта 1920-х // Наука телевидения. 2024. 20 (2). С. 115–150. DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.2-115-150. EDN: JJKLGА

## «АЭЛИТА» ЯКОВА ПРОТАЗАНОВА: МАРС КАК ЧАСТЬ БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО ГЕРОЯ-ИНТЕЛЛИГЕНТА 1920-х

**Аннотация.** Статья посвящена фильму Якова Протазанова «Аэлита» (1924), отмечающему 100-летие создания. Ставится цель актуализировать и конкретизировать содержательные аспекты фильма, которые оставались в тени в советском киноведении. Поскольку марсианская линия превращена сценаристами в сон инженера Лося, она интерпретируется как бессознательное героя. Исследуется соотношение фобий и мечтаний интеллекта, чьи духовные ценности сформировались еще до революции 1917 года. Проводится сопоставление образов жены Лося, советской служащей Наташи, и воображаемой Аэлиты, правительницы Марса. Если Наташа воплощает демократические идеалы активной советской женщины, Аэлита является носительницей аристократических идеалов. Эмоциональная открытость и живая динамика, активность физических контактов, интенсивность общения и работы показаны в фильме как составляющие антропологического идеала советского человека. Этот идеал не совпадает

с индивидуальными представлениями Лося, который в своем воображении эстетизирует эмоциональную сдержанность, межличностную дистанцию в повседневном пространстве, социальную элитарность технической интеллигенции. Рассматриваются смысловые оттенки мотивов, общих для московской и марсианской линий фильма: стремление к коммуникации с другими мирами, порыв к новому, другому, недостигаемому; необходимость в жертвовании своими достижениями или потребностями ради главных идеалов, целей жизнедеятельности. Наряду с содержательными аспектами, отвечающими советской идеологии, в фильме содержатся подтексты, этой идеологии противоречащие. Так, главным импульсом к (воображаемой) революции на Марсе фактически оказывается не рост самосознания марсианских трудящихся, а индивидуалистические устремления двух землян. Статья выявляет ряд мотивов, созвучных как западноевропейскому кинематографу 20-х годов, так и фильмам последующих десятилетий, как высокому авторскому кино (Фриц Ланг, Андрей Тарковский), так и популярным научно-фантастическим фильмам и сериалам начала XXI века («Облачный атлас», «Дюна», «Основание»). Это дополнительно подтверждает масштабность «Аэлиты» Протазанова, прогностический потенциал и художественную актуальность фильма в контексте мирового кинематографа.

**Ключевые слова:** советский кинематограф, 1920-е годы, авантюрный нарратив, фантастика, антропологические идеалы, индивидуализм, коммуникация, аристократизм, социальная элита, бессознательное, маскулинность, феминность

**Благодарности:** исследование выполнено при поддержке гранта РНФ для малых научных групп № 24-28-01484 «Антропологические идеалы в приключенческих фильмах отечественного немого кинематографа 1910–1920 годов».

---

**UDC 791.4 + 008**

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.2-115-150

EDN: JJKLGA

Received 02.06.2024, revised 21.06.2024, accepted 28.06.2024

**EKATERINA V. SALNIKOVA**

State Institute for Art Studies,  
5, Kozitsky per., Moscow 125009, Russia

**ResearcherID: AAS-2122-2020**



*For citation*

Salnikova, E.V. (2024). Aelita by Yakov Protazanov: Mars as a Component of the Unconscious of the 1920s' Intellectual Character. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (2), 115–150. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-115-150>, <https://elibrary.ru/JJKLGA>

## AELITA BY YAKOV PROTAZANOV: MARS AS A COMPONENT OF THE UNCONSCIOUS OF THE 1920s' INTELLECTUAL CHARACTER

**Abstract.** The article delves into Yakov Protazanov's film *Aelita* (1924), marking its 100th anniversary. It aims to bring to light the nuances of the film, which were overlooked within Soviet film studies, while also highlighting the key differences between Alexei Tolstoy's original novel and its cinematic adaptation. The Martian storyline, reimagined as the fantastical realm of engineer Mstislav Los by the screenwriters, can be interpreted as the subconscious of the intellectual hero of the 1920s in order to explore its symbolic meaning. The Martian landscape not only embodies governmental conservatism, but, through its constructivist style, symbolizes modernity, a technologically advanced civilization, as well as reflects concerns that come not from the past, but are projected towards the future. The paper analyzes the interplay between the fears and dreams of the intellectual protagonist, whose values were shaped before the 1917 revolution. Unlike his literary counterpart, the screen image of Los has changed: in the film, the engineer is an active man, an adventurer, a person of passion. The ethereal Aelita, the sovereign of Mars, is juxtaposed to Los' wife, Natasha, a Soviet bureaucrat. While Natasha embodies the democratic ethos of an energetic Soviet woman, Aelita personifies aristocratic ideals. The emotional openness, energetic movements and tactile interactions, and active work and

social contacts—the Soviet anthropological ideal—stand in contrast to the personal convictions of Los, who aestheticizes emotional restraint, interpersonal detachment, and social elitism. The article explores the motifs common to the Moscow and Martian storylines: the yearning for interplanetary connections, the need to transcend the usual mode of life in pursuit of something new, different, unattainable, and the willingness to make sacrifices for loftier objectives. In summary, the screenwriters have radically transformed the world of Tolstoy's novel, which manifests the impotence of an individual in the face of revolutionary turmoil and emotional depression over the loss of a beloved one. Protazanov's film underscores the importance of active participation of not only the Red Army soldier (Gusev), but also the intellectual (Los). While aligning with certain tenets of Soviet ideology, the film also contains subtexts that challenge it. Such is the (imaginary) revolution on Mars, which turns out to be driven not by a collective awakening among the working people of Mars, but rather by the individualistic ambitions of two Earthly men: the inertia of soldier Gusev's ardor and the jealousy of intellectual Los, his detachment from with his Soviet wife and his yearning for emotional and erotic solace with a woman of royal lineage. The article surveys critical and theoretical analyses (both domestic and international) on *Aelita*, revealing motifs resonant with the Western European cinematic trends of the 1920s and of subsequent decades, from auteur (Robert Wiene, Fritz Lang, Andrei Tarkovsky) to popular science fiction films and series of the early 21st century (*Cloud Atlas*, *Dune*, *Foundation*, etc.). This reconfirms the scale of Protazanov's *Aelita*, its predictive potential and artistic merit within the tapestry of global cinema.

**Keywords:** Soviet cinema, 1920s, adventure narrative, fiction, anthropological ideals, individualism, communication, aristocracy, social elite, unconsciousness, masculinity, femininity

**Acknowledgments.** The research was carried out with the support of the RNF grant for small scientific groups No. 24-28-01484 "Anthropological ideals in adventure films of the Russian silent cinema of 1910–1920s".

Пересматривая уже сегодня, в XXI веке, «Аэлиту» Якова Протазанова, вышедшую ровно сто лет назад, в 1924 году, не устаешь поражаться масштабности общего замысла. «Аэлита», снятая по мотивам романа (первой

его редакции, 1923) Алексея Толстого, и была задумана как произведение, способное вызвать международный резонанс. В книге «Аэлита. Кино-лента на тему романа А.Н. Толстого» (Алейников, 1924)<sup>1</sup>, использовавшей в заключительном разделе большую журнальную публикацию «Как была поставлена «Аэлита»»<sup>2</sup>, отмечалось, что авторы фильма стремились «создать картину не только оригинальную по содержанию, не только художественно и идеологически отвечающую требованиям современности, но и картину, которая могла бы поспорить с заграничными лентами самого крупного масштаба. «Аэлита» должна была быть достойной представительницей русской кинематографии за границей» (Алейников, 1924, с. 40).

Картина подверглась серьезной критике в отечественной прессе, хотя и не была перечеркнута совсем (Алейников, 1957, с. 37–38). Но и в момент выхода на экраны, и позднее оставалось очевидным, что фильм отнюдь не во всем отвечает идеологическим посылам советской власти. Этим он и интересен сегодня — как художественное высказывание крупного режиссера, вернувшегося в Россию после нескольких лет работы в кинематографе Франции и Германии, еще не осознавшего в полной мере тенденцию усиления зависимости художника от новой, советской, власти и стремящегося уяснить самому себе «общечеловеческую ценность революции» (Кушников, 1971, с. 7).

Марсианской антиутопии в «Аэлите» противопоставлена отнюдь не советская утопия победившего нового общества, а сумбур и хаос повседневности 1921 года, противоречивые импульсы и взнервленность обитателей революционной России, вписанные в картину международной земной и космической реальности. Насыщенность фантастической инопланетной картины мира подробностями культурного и цивилизационного характера, как и социальными перипетиями, сообщают образу Марса особую актуальность.

Впоследствии киноведы всегда отмечали в романе и в фильме «противопоставление двух миров, старого (Толстой разместил его на Марсе)

---

<sup>1</sup> Сегодня мы бы определили ее формат как буклет, приуроченный к премьере фильма. Подобные буклеты, посвященные идеологически значимым фильмам, будут выходить вплоть до последних лет существования советской киноотрасли.

<sup>2</sup> Как была поставлена «Аэлита» (1924). *Кино-неделя*, (35), 11–14. Большинство материалов об «Аэлите», расположенных на двух с половиной разворотах еженедельника, анонимны. Наиболее полноценно отражено авторство фотоматериалов: «Фотоиллюстрации выполнены художником-фотографом И.А. Бохановым». Фрагмент «Впечатления о постановке картины «Аэлита» (с. 14) подписан так: «Электро-механики кино-фабрики «Русь» Алексеев, Гофман и Дитрих». Таким образом, сделан акцент на технических исполнителях работ по производству фильма, что вполне отвечало духу пролетарской культуры и культуре техники, машин, конструкций, столь характерному для эпохи 1920-х.

и нового, революционного» (Арлазоров, 1973, с. 117). Однако основная трансформация литературного произведения заключалась в том, что путешествие на Марс перестало быть частью объективной реальности. Рамочная структура нарратива в сценарии Федора Оцепа и Алексея Файко превратила Марс в продукт духовной рефлексии, мечтаний, видений главного героя, инженера Лося (Николай Церетелли) — в этом фильм, снятый на киностудии «Межрабпом-Русь», корреспондировал с «Кабинетом доктора Калигари» (1920), где основное повествование являло субъективную картину мира Френсиса, а также отсылал к другим немецким фильмам веймарского периода, будь то «Сказки Гофмана» (*Hoffmanns Erzählungen*, 1916), «Жуткие истории» (*Unheimliche Geschichten*, 1919), «Усталая смерть» (*Der müde Tod*, 1921), «Кабинет восковых фигур» (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924), по-разному использовавших рамочные структуры (Сальникова, 2024, с. 253–254). Только что вернувшийся из эмиграции Яков Протазанов привнес в «Аэлиту» приемы повествования, особенно востребованные в кино Западной Европы и недавно реализованные им самим в авантурном сериале «Ужасное приключение», снимавшемся в Ялте, Константинополе, Марселе и Париже в 1920 году (Нусинова, 2008, с. 88).

В «Аэлите» царит зыбкая, субъективно-объективная реальность, сочетающая в себе различные точки зрения и уровни условности. Первый раз переключение на картины марсианской реальности предваряется титром: «Все силы ума и вся энергия Лося были отданы решению задачи — перелёту на Марс и часто его воображение рисовало ему картины . . .»<sup>3</sup>. Продолжение марсианской линии вновь подается как «мечтание»: «После каждого неудачного опыта Лось продолжал мечтать»<sup>4</sup>.

После выстрела в жену и попытки бегства возникает титр «И греза снова овладела им. В грезах Лось гримируется под Спиридонова»<sup>5</sup>. Тем самым реальность Марса являет проекцию болезненного воображения героя, не удовлетворенного ни своей работой, ни отношениями с женой.

---

<sup>3</sup> «Аэлита», художественный фильм. Реж. Я. Протазанов (1924). 00:03:49-00:03:52. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R4U0Bhz3ODQ&t=4442s> (21.05.2024).

<sup>4</sup> «Аэлита», художественный фильм. Реж. Я. Протазанов (1924). 00:17:15-00:17:20. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R4U0Bhz3ODQ&t=4442s> (21.05.2024).

<sup>5</sup> «Аэлита», художественный фильм. Реж. Я. Протазанов (1924). 00:50:31-00:50:37. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R4U0Bhz3ODQ&t=4442s> (21.05.2024).



**Рис. 1. Ссора Наташи (Валентина Куинджи) и Лося (Николай Церетелли).  
Кадр из фильма «Аэлита», реж. Я. Протазанов, 1924.**

***Fig. 1. A quarrel between Natasha (Valentina Kuindzhi) and Los (Nikolai Tseretelli).  
Still from Aelita. (1924). Directed by Yakov Protazanov<sup>6</sup>***

Авторы фильма мотивировали трансформации марсианской линии необходимостью технического порядка — процессом экранизации романа. «Чтобы дать широкую картину русской жизни 1920–1923 гг., насытить фабулу действием, увлекательной интригой, разнообразием положений, одним словом, сделать сюжет “кинематографичным”, пришлось переработать все содержание романа, ввести новые действующие лица, изменить всю “марсианскую” часть романа и т. д.» (Алейников, 1924, с. 41). Протазанов, предвидя «целую дискуссию по вопросу о так-называемой “марсианской” части “Аэлиты”», стремился свести все к техническим вопросам и ни в коем случае не давать личную интерпретацию получившихся картин марсианской жизни: «Заранее говорю, что ни я, ни мои товарищи по работе не помышляли кого-либо поразить изображением жизни на Марсе. Это — настолько отвлекенная тема, не имеющая никаких precedентов в прошлом (...) Мы взяли такую форму, какую мы в состоянии были осуществить нашими техническими и материальными ресурсами» (Протазанов, 1924, с. 11.)

Думается, марсианская линия в меньшей степени, нежели московская претерпевает при переносе на экран принципиальные содержательные

<sup>6</sup> Источник изображения см. / See the image source: <https://dzen.ru/a/XXZLVU4FdwCu4y7n> (16.06.2024).

изменения, до сих пор не осмысленные ни в отечественных, ни в зарубежных работах и нуждающиеся в анализе. Очевидно, что советский инженер Лось, в романе носящий имя Мстислава Сергеевича, а в фильме имеющий лишь инициалы М.С. и фамилию, сформирован еще в дореволюционные времена. Наша **гипотеза** заключается в том, что противоречия маргинальной природы героя могут прочитываться с особой силой именно в эпизодах марсианской реальности. Логично задаться вопросом о сути этого воображаемого мира, его обитателей и событий. Марсиан же резонно интерпретировать как образы, преломляющие те стороны мироощущения Лося, которым нет места в советской повседневности или они присутствуют скрыто, редуцированно.

**Объект** статьи — фильм «Аэлита» Якова Протазанова. **Предмет** — образы марсианской реальности и марсиан в сопоставлении с некоторыми образами землян и аспектами земной реальности. Основная **цель** статьи — выявление подтекстов марсианской линии фильма на фоне советской московской линии. Для достижения этой цели необходимо решение ряда **задач**. Во-первых, учитывая статус марсианской реальности как части субъективного мира Лося, мы считаем принципиальным анализ сути противоречивой рефлексии героя. Во-вторых, полезно не только конкретизировать нюансы очевидных контрастов «прогрессивной» советской Москвы и «консервативного» Марса, но и задаться вопросом о наличии между ними созвучий, перекличек, сходств. Так, устремления в большой бесконечный мир играют важную роль не только у инженера Лося и красноармейца Гусева, с которыми солидаризируются авторы фильма, но также у марсиан — Гора и Аэлиты, с которыми впоследствии и Гусев, и даже Лось вступят в конфронтацию. Поэтому необходим анализ мотива большого мира, необъятной реальности за пределами одной страны, одного государства — как он решен в фильме в сравнении с романом.

В-третьих, если образ Аэлиты являет центр марсианской реальности, то образ Наташи — центр московской советской реальности. Поэтому проводится подробное сопоставление образов Аэлиты и Наташи, центральных героинь, во взаимодействии с которыми реализует себя главный герой.

В общих чертах различия советской Москвы и «рабовладельческого капитализма»<sup>7</sup> Марса, а также двойственность инженера Лося вполне очевидны, как и контрастность образов Наташи и Аэлиты. Однако все это было наименее последовательно проанализировано, в отличие от

<sup>7</sup> Сочетание рабовладения и капитализма в марсианской реальности фиксировали создатели картины, тем самым, превращая Марс в собирательный образ эксплуататорского государства: «Весь физический труд выполнялся многочисленным классом рабов. Долгие века капиталистического гнета превратили их в существа, почти лишенные сознания» (Алейников, 1924, с. 34).

некоторых других аспектов фильма, например, мотивов страсти и «разрушения личностной целостности» героя (Сергеева, 2008, с. 54), которые, впрочем, не исследовались в своем развитии, как эволюция внутреннего мира личности. Детальный анализ марсианской линии фильма с акцентом на специфике образов Аэлиты и Наташи позволит осмыслить всю сложность художественного высказывания Протазанова и других создателей фильма, а также принципиальные смысловые отличия фильма от романа А.Н. Толстого.

### **ОТНОШЕНИЕ К «АЭЛИТЕ» В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ И МИРОВОЙ НАУКЕ**

В советском киноведении сложилась традиция сдержанно-критического отношения к научно-фантастическому фильму Протазанова. Как суммировал Алейников, опираясь на многочисленные отзывы, «фильму не хватало пафоса утверждения новой жизни (...) “Аэлита” не стала подлинным произведением реалистического искусства» (Алейников, 1961, с. 112). Киновед М. Кушников расценивал сюжетные изменения, внесенные сценаристами, как «обеднение первоисточника» (Кушников, 1971, с. 6). С. Гинзбург, хотя и отдавал должное фильму Протазанова, но подчеркивал преимущества картин московской жизни: «Также воспринимаем мы и некоторые эпизоды фильма Я. Протазанова “Аэлита” (1924); сейчас нас привлекают в нем не марсианские сцены и не переживания инженера Лося, трактованные в традициях дореволюционной “психодрамы”, а отражение подлинного быта начала 20-х годов: кадры вокзального эвакопункта, красноармейской самодеятельности, нэпманской вечеринки» (Гинзбург, 1974, с. 7–8).

Предубеждение против «Аэлиты» не было полностью преодолено и в постсоветский период. Акцент чаще делался на истории рецепции картины, а не на ее формосодержании, которое продолжали недооценивать. В масштабном энциклопедическом издании начала XXI века ограничились фиксацией оценок эпохи 20-х: «Критики отмечали нехватку пафоса утверждения новой жизни, получилась, мол, неплохая комедия, доходящая до зрителя благодаря игре И. Ильинского и Н. Баталова, но опошленная “кинематографическими сценами ревности, погонь, выстрелами, детективами и тому подобными низменными аксессуарами буржуазной кинематографии» (П.Ч. [Петр Черняев], 2006, с. 171).

Нея Зоркая, представляя авторскую интерпретацию истории отечественного кино, полагала, что в начале нового века фильм Протазанова «сматрится с восторгом и улыбкой, очаровывая доброжелательностью в фиксации шершавой и запутанной действительности 1924 года» (Зоркая, 2006, с. 155). Даже в «Киноведческих записках», полностью посвященных кинематографу Протазанова, «Аэлита» была названа «эклектичной и неуверенной работой» (Багров, 2008, с. 222). Впрочем, в 2007 году вышла книга Александра Игнатенко, посвященная фильму, а точнее, его судьбе и отзывам, которые он получал в современной ему медийной среде (Игнатенко, 2007).

Тем не менее можно утверждать, что основную работу по многостороннему исследованию как самого фильма, так и его рецепции проделали зарубежные ученые. Историк советского кино Дэнис Янгблад солидаризировался с мнением авторитетного британского критика Пола Рота, считавшего «Аэлиту» экстраординарным произведением. Янгблад отмечал закономерную негативность общего отношения советской прессы к фильму, который по всем параметрам не соответствовал ни идеологическим, ни классовым, ни экономическим запросам нового общества (Youngblood, 2005). Однако в чем, собственно, выражалось классовое несоответствие, не уточнялось, и эту мысль в нашей нынешней статье мы намерены продолжить.

В зарубежной науке высоко оценивается художественная многогранность, оригинальность фильма. В нем видят шедевр мирового кино немого периода и связь с традициями мировой культуры. Так, Ден Конрад в своей книге о героинях научно-фантастического кино фиксирует сюжетные сходства трех масштабных фантастических фильмов — датского «Небесного корабля» (*Himmelskibet*, 1918, реж. Хольгер Мадсен), «Аэлиты» и «Метрополиса» (*Metropolis*, 1927, реж. Фриц Ланг). Образ Аэлиты исследуется в контексте гендерной тематики: героиня Юлии Солнцевой оказывается в ряду «амбициозных королей из волшебных сказок, театральных произведений и мифологии», включающем леди Макбет и Медею (Conrad, 2018, p. 37–38). Рассуждая в данном русле, можно отметить и созвучия «Аэлиты» с «Женщиной на Луне» (1929) Фрица Ланга: каждый из фильмов по-своему развивает не только мотив космического путешествия, но и мотив «космической любви», любви на другой планете. Царственная Аэлита не только продолжает ряд королей из волшебных сказок, но заставляет вспомнить героиню «Кабинета доктора Калигари» Жанну (Лиль Даговер), именующую себя королевой. Обе героини являются центром внимания нескольких мужчин, их мечтой и в некоторой степени провоцируют их активную деятельность. Но если в Жанне, наряду с царственностью, превалируют чарующая пассивность, виктимность и хрупкость, то в Аэлите — инициативность, сила страсти, энергия завоевательницы.



Интерес к картине Протазанова и понимание ее художественной ценности не ослабевают на протяжении последних десятилетий, развиваясь в исследованиях, посвященных как истории советского кино (Taylor & Christie, 2005; Wilson, 2024), так и научно-фантастическому кинематографу в целом. М. Кейт Букер подчеркивает статус «Аэлиты» как первого советского научно-фантастического полнометражного фильма о космическом путешествии (Booker, 2020, p. 31) и рассматривает шедевр Протазанова в контексте ярких советских фильмов, значимых для развития научно-фантастических мотивов перемещения в пространстве и времени — таких как «Космический рейс» (1935) Василия Журавлева и «Иван Васильевич меняет профессию» (1973) Леонида Гайдая<sup>8</sup> (Booker, 2020, p. 388).

В работе Элеонор Рис дан глубокий анализ мотива умозрения, моделирования, конструирования, создания идеальных форм как в «Аэлите», так и в «Папироснице от Моссельпрома» (1924, реж. Юрий Желябужский), что существенно для понимания взаимодействия реального и иллюзорного в советском кино 20-х (Rees, 2023, p. 121–124). Дж.П. Теллот отмечает, насколько значим в московской и марсианской сюжетных линиях мотив опасности века машин и, вместе с тем, «развитие мотива соблазнения на всех уровнях нарратива» (Telotte, 1999, p. 39–40). Уточним, что принципиально важны скрещения и даже в некотором роде синтез этих мотивов. К некоторым положениям зарубежных ученых о фильме Протазанова, мы вернемся в следующих разделах статьи.

## УСТРЕМЛЕНИЯ К БОЛЬШОМУ МИРУ

В фильме выстроена многослойная структура нарратива, в которой авторская позиция позволяет подавать и объективную реальность, и субъективное мировидение инженера Лося и Аэлиты, отчасти — красноармейца Гусева (Николай Баталов), а также некоторых эпизодических персонажей. Титры преимущественно повествовательны и часто эмоционально нейтральны, что придает авторской позиции незаметность; авторы как бы растворены в фильмической реальности, «десубъективированы». Однако в мироощущении авторов фильма и отдельных его героев, а именно, Лося, Гора и Аэлиты, можно усмотреть некоторые созвучия.

---

<sup>8</sup> В американском прокате комедия Леонида Гайдая получила весьма знаменательное название: *Ivan Vasilievich: Back to the Future*.

Именно с обзора стран, получающих странный радиосигнал, начинается действие фильма, что существенно отличает его от романа, где этот обзор отсутствует. Фильм создает иллюзию документальности: в интертитрах указаны точная дата и время — 4 декабря 1921 года, 18 часов 27 минут «по средневропейскому времени». Тем самым, революционная Россия и остальной мир объединены загадочным посланием, источник которого также не определен. Конечно, резонно трактовать это как прием, призванный интриговать зрителя и работать на авантюрный нарратив. Но вместе с авантюристкой и интригой повествование обретает ауру большого мира, где советская страна представлена в ряду других стран на разных континентах и островах, живущей в едином с ними временном потоке.

В романе же действует один-единственный представитель западного мира, американский журналист, прибывший в Россию и познакомившийся с Лосем (Толстой, 1948, с. 105). Лишь при возвращении из космического путешествия корабль Лося и Гусева приземляется на озере Мичиган (Толстой, 1948, с. 241), то есть выход в земное зарубежье откладывается до заключительных глав, дается слишком бегло и, в отличие от фильма, не может задать тональность общей атмосферы повествования.

В качестве первых двух «подключений» к зрелищу транслируемого радиосигнала показаны японская радиостанция и фрагмент некоего южного интерьера, более похожего на ближневосточный, однако в сценарии он подается как южноафриканский<sup>9</sup>. Третье включение — Московская радиостанция, которой временно заведует Лось. Тем самым, западный мир выведен за пределы авторского обзора, зарубежье символизируют исключительно два типа восточной «экзотики». В результате граждане революционной России оказываются в роли наиболее западных людей, во всяком случае жителей европейской части Евразии.

На японской радиостанции доминирует сугубо деловой, несколько автоматизированный подход, с реакциями удивления и недоумения по поводу непонятого сообщения. В Южной Африке момент получения радиосигнала вписан в климатическую специфику и социально-возрастную иерархию. Жаркий день. На дальнем плане в распахнутом окне виден отдыхающий верблюд. Рядом какой-то человек собирается возносить молитву, расстелив коврик на земле. На первом плане в комнате — господин средних лет в кресле, в вальяжной позе, читающий газету. Напротив него — молодой радист, сидящий за радиоприемником, в напряженной позе, с прямой

---

<sup>9</sup> Как нам кажется, Протазанов привнес в эту сцену свои представления о Турции, где он недавно побывал, но сценаристы в этой сцене претендовали на создание «зарисовки» из южно-африканской жизни (Алейников, 1924, с. 5).

спиной. Он несколько подобострастно протягивает радиogramму своему боссу. Тот воспримет послание с раздражением, скомкает и отбросит как бессмыслицу. Загадочная информация, тем самым, уйдет в песок.

И только на Московской радиостанции она вызовет живой интерес. Улыбки, смех, предположения безымянного сотрудника и Спиридонова, друга Лося («А не с Марса ли это радио нашим изобретателям?»<sup>10</sup>; «Чем черт не шутит. Может из-за нас с тобой на Марсе забеспокоились?»<sup>11</sup>); молчаливая серьезность и задумчивость самого инженера. Одним словом, воздействие радиogramмы на обитателей советской России эпохи гражданской войны дает дополнительный импульс эмоциональной и интеллектуальной активности — оживлению, веселью, размышлениям. Здесь готовы к коммуникации с иными мирами, показывает фильм, потому что здесь бурлит новая жизнь, общий тонус бытия высок по сравнению с другими странами, где не происходит революций.

Капиталистическое зарубежье в первых кадрах аналогично иной цивилизации, какой является Марс для землян. Забегая вперед, отметим, что и на Марсе эмоции предстанут в значительной мере редуцированными. Обе зарубежные радиостанции, как и Марс, вроде бы проигрывают в своей коммуникабельности и степени интереса к новостям по сравнению с советской Россией. Но именно этим они и привлекательны для авторов фильма как абсолютно самодостаточные миры, со своими ритмами и особенностями колорита. *Другое и другие* прежде всего интересны, вне зависимости от оценки их сущности. Вопрос в том, полностью ли негативны оценки марсианской реальности с точки зрения Лося?

## **МАРС КАК ЭКСТЕРИОРИЗАЦИЯ ВЫТЭСНЯЕМЫХ ПЕРЕЖИВАНИЙ ГЕРОЯ**

В декорациях Марса, созданных Виктором Симовым, и костюмах Александры Экстер и Исаака Рабиновича нашли продолжение приемы, найденные разными художниками в спектаклях Александра Таирова в Камерном театре. В конструкциях разноуровневых площадок ощущались отголоски «системы «динамических сдвигов»», организующих сценическое

<sup>10</sup> «Аэлита», художественный фильм. Реж. Я. Протазанов (1924). 00:02:30-00:02:33. URL: <https://yandex.ru/video/preview/17835219945193394807>

<sup>11</sup> «Аэлита», художественный фильм. Реж. Я. Протазанов (1924). 00:02:42-00:02:46. URL: <https://yandex.ru/video/preview/17835219945193394807>

пространство «Саломеи» (1917). Решение костюмов и, в особенности, головных уборов марсиан отсылало к «Федре» (1922), в которой одеяния героев представляли «трехмерные скульптурные объемы (...) с застывшими, закрепленными художником формами» (Лупандина, 2014, с. 61), а форма шлемов включала полудиски, к которым «крепилась разнообразные геометрические детали» (Лупандина, 2014, с. 68).

Парадокс использования авангардных форм для создания образа Марса заключается в том, что их семантическая функция — обозначать общественно-государственное устройство, противоположное новому, советскому, социалистическому. То есть, старое общество. Но авангардность ассоциируется с творчеством революционной эпохи и не дает атрибутировать пространство Марса исключительно как фантазию о косности старого типа.

В пространственно-пластическом решении цивилизации Марса заложено, скорее, видение будущего. Марсианская цивилизация показана как более совершенная по своим техническим возможностям, нежели земная. Там уже изобретено дальновидение<sup>12</sup>, позволяющее созерцать на общих и средних планах реальную жизнь конкретных локусов другой планеты. Показательно, что одна из обложек журнала «Кино-Неделя» за 1924 год<sup>13</sup> выхватывает крупный план Аэлиты, смотрящей в «кинетоскоп». Героиня выглядит так, будто смотрит фильм с помощью некоего технического устройства. Тем самым, образ реального кинематографа рифмуется с образом фантастического марсианского дальновидения, благодаря чему совокупный образ Марса (в фильме и журнальных материалах, ему посвященных) предстает как пространство следующей, достижимой в будущем стадии технического прогресса, что не отрицает консервативности и даже архаичности общественного уклада. Заметим, что высокий уровень техногенной цивилизации в сочетании с архаизацией социальных отношений — излюбленный мотив современной научной фантастики. Он содержится, например, в сериалах «Колония» (*Colony*, 2016–2018), «Тень и кость» (*Shadow and Bone*, 2021–2023), «Основание» (*Foundation*, с 2021 г.), «Видоизмененный углерод» (*Altered Carbon*, 2018–2020), в фильмах «Эквилибриум» (*Equilibrium*, 2002), «Дюна» (*Dune*, 2021) и «Дюна: Часть вторая» (*Dune: Part Two*, 2024) и пр.

Конструктивистские изломы, многогранники, многоуровневость и угловатость форм, отсутствие неба и открытого воздуха в марсианских сценах «Аэлиты» создают эффект замкнутости, излишней статичности

<sup>12</sup> Данный мотив был позаимствован Толстым из фантастических произведений А. Богданова «Красная звезда» (1908) и «Инженер Мэнни» (1912).

<sup>13</sup> Кино-Неделя. 1924. (35).

и холодности пространства по отношению к отдельному человеку. Многоуровневая, но незабываемая композиция площадок и лестниц передает ощущение всеобъемлющей дисгармонии в структуре марсианского бытия, которое полностью тождественно параметрам общества и цивилизации. Ни природы, ни частной жизни вне строгого государственного контроля здесь просто нет. Перед нами антиутопия тоталитарного общества, со строгой организацией трудящихся масс и полным отсутствием приватности. На этом уровне оценки Марса авторами фильма (посредством субъективности героя) всецело негативны и, даже можно сказать, риторичны в своем осуждении архаичности форм государственного правления.

Фантазия о Марсе принадлежит герою, сыгранному Николаем Церетели, актером Камерного театра, с новаторской эстетикой которого и ассоциируется стилистика декораций. В формах марсианского государства прочитывается фантазия инженера Лося, навеянная его подавляемыми страхами, связанными не с прошлым, а с будущим реального советского общества. Судя по всему, Лось опасается излишне жесткой организации и стратификации масс, сугубо функционального отношения к людям. Неслучайно современный исследователь характеризует атмосферу марсианского общества как полную «подозрений, страха и предательства», схожих с атмосферой реальной России периода НЭПа (Gillespie, 2000, p. 11–12).

Среди «марсиан» почти полностью отсутствуют тактильные контакты, в особенности такие, которые маркируют чувства, эмоционально окрашенные личные взаимоотношения, семейные и дружеские связи. Вертикальная иерархия тотальна, позиции каждого индивида в общественной структуре неизменны. Трудящиеся низведены до состояния автоматов, которыми управляют как телами, а при необходимости спускают по пандусам как безжизненные антропоморфные оболочки, грузят на тележки, распределяют по холодильникам. (Данный момент предвосхищает одну из новелл фильма «Облачный атлас» (*Cloud Atlas*, 2012, реж. Л. Вачовски, Э. Вачовски, Т. Тыквер), показывающих превращение антропоморфных репликантов в безжизненное сырье для следующих искусственных девушек-работниц.)

Казалось бы, все это исключительно контрастно советской повседневности, показываемой в фильме без всякого страха или критической отстраненности, т. е. отнюдь не глазами Лося или нэпманов. Повседневная жизнь в Москве, согласно фильму, переполнена открытыми и в большинстве случаев позитивными эмоциональными проявлениями персонажей, а также заботой о народе советских служащих, будь то Наташа и другие работники эвакуационного пункта, сиделки госпиталя, воспитатели детского дома, работники стола регистрации актов гражданского состояния, сотрудники

радиостанции. «Медленно, но неудержимо налаживалась жизнь», объявлял титр перед показом опустевшего эвакуопункта, ранее переполненного толпой<sup>14</sup>. Казалось бы, московская реальность, полная непосредственных поведенческих нюансов и стихийной динамики, полностью контрастна общественной статике, иерархичности и жесткому социальному делению марсиан на правящую элиту и основное множество, выполняющее физическую работу.

Но не стоит забывать специфически выстроенных сцен командировки Лося на Волховстрой, где он занимает высокую должность. Лось высится на первом плане, на фоне маленьких фигурок в низине. Там спуют рабочие, занятые физическим трудом. А инженер делает записи в блокноте. Есть в его фигуре нечто величественное, в духе ренессансной живописи, и полностью отрешенное от реального процесса стройки с ее грязью, тяжелыми усилиями, общим дискомфортом. Строение кадра подчеркивает дистанцированность Лося от трудящегося люда, его пребывание в особом темпоритме бытия, его физическую и духовную недоступность для непосредственных человеческих контактов. Мизанкадр создает эффект титанизма и элитарности Лося как мыслителя и организатора. Оторванность героя от масс рифмуется с положением марсианской элиты, будь то Гор, Тускуб и другие «старшие», так называемый «марсианский сенат».

---

<sup>14</sup> «Аэлита», художественный фильм. Реж. Я. Протазанов (1924). 00:43:43-00:43:49. URL: <https://yandex.ru/video/preview/17835219945193394807>



**Рис. 2. Инженер Лось на стройке. Кадр из фильма «Аэлита», реж. Я. Протазанов, 1924. 00:43:09. Скриншот автора**

***Fig. 2. Engineer Los at the construction site. Still from Aelita. (1924). Directed by Yakov Protazanov. 00:43:09. Author's screenshot<sup>15</sup>***

Описанная выше сцена на Волховстрое косвенно утверждает высокую значимость технической интеллигенции как элиты нового советского государства. Некоторые параллели марсианских и советских паттернов элитарности могут прочитываться как потаенные масштабные амбиции Лося, совершенно не интересующегося народной жизнью в родной стране, а в марсианских видениях закономерно ассоциирующего себя с представителями элиты, а не марсианскими трудящимися.

Одним словом, Марс для Лося — это пространство не только его фобий, но и его тайных желаний, его тоски по родственным типам личностных проявлений, его амбициозного стремления к высокому социальному статусу. Авторы фильма сосредоточиваются именно на марсианских интеллектуалах и правителях, как бы следуя душевным флюидам Лося (по всей видимости, созвучным собственным их предпочтениям). Бессознательное Лося моделирует образ марсианского ученого-изобретателя Гора (Юрий Завадский), который тоже обладает особым техническим знанием, страстью изобретательства и испытывает потребность в выходе за пределы

<sup>15</sup> Источник изображения см. / See the image source: <https://yandex.ru/video/preview/17835219945193394807> (16.06.2024).

близлежащей действительности, в устремлении к неведомым далям. Акцентируя внешние, визуальные отличия марсиан от землян, фильм создает немало параллелей.

Интерес Гора к другим планетам, казалось бы, сугубо профессионален, аналогичен интересу инженера Лося к полету на Марс. Подобно тому, как Лось впервые показан входящим в помещение радиостанции, только что получившей таинственный сигнал, Гор впервые показан работающим над моделью аппарата наблюдения за иными планетами. Позднее станет очевидным, что профессиональный интерес у обоих героев неразрывно связан с личными переживаниями, глубинными и нереализованными душевными потребностями.

Гор любит Аэлиту, но, как и все марсиане, он эмоционально сдержан и закрыт. Его тяготение к Аэлите выражается не в жестах, взглядах, словах, а в поступке — решении допустить ее до своего аппарата, несмотря на запрет старейшины Тускуба. «Тебе одной я покажу жизнь на другой планете», — говорит Гор Аэлите<sup>16</sup>. Титр с его словами станет подводкой к монтажу кадров с оживленными улицами больших городов, ночным освещением и потоками транспорта. Мелькают пустыня, храм, морской порт. Наконец перед Аэлитой панорама Москвы с видом на Кремль. Марсианка буквально впивается взором в открывшееся зрелище, испытывает потрясение. Аэлита возмущается решением Тускуба закрыть доступ к кинетофону. Жадно интересуясь аппаратом Гора, она решается выкрасть у Тускуба ключ от запертой башни, где установлен кинетофон. Жажда видеть другие планеты, реализуясь, влечет за собой потребность снова и снова видеть далекого землянина. Ради этого Аэлита проявляет дерзость, хитрость, авантюризм, бунтарское своеобразие.

Согласно нарративу фильма, среди советских интеллектуалов желание сообщения с другими мирами (символизирующими и реальное зарубежье) это норма, а у представителей марсианской элиты, скорее, исключение<sup>17</sup>. Особенно сильно это желание проявляется у отдельных незаурядных личностей, будь то Лось, или марсианский изобретатель и марсианская правительница. По сюжету фильма, это желание провоцирует основные коллизии в жизни советского инженера и всего марсианского общества.

---

<sup>16</sup> «Аэлита», художественный фильм. Реж. Я. Протазанов (1924). 00:06:50-00:06:53. URL: <https://yandex.ru/video/preview/17835219945193394807> (16.06.2024).

<sup>17</sup> Судя по реакциям сотрудников радиостанции на загадочное сообщение, все они в курсе процесса поиска возможностей перелета на Марс, а Лось и Спиридонов занимаются этим наиболее активно.



Можно суммировать: переживания экстраординарного характера, приводящие к нарушению нормативного обыденного поведения и у земного человека, и у марсиан, связаны с рефлексией о возможности дистанционной коммуникации с другими планетами. Бессознательная потребность связи с большим миром за пределами родной планеты — значимая духовная интенция и авторов фильма, и его главных героев.

Главные герои фильма Якова Протазанова изначально пребывают в состоянии стабильного интереса к тому *далекому иному*, которое расценивается марсианской идеологией как чуждое и опасное. Позицию официоза, не одобряющего возможность коммуникации с инопланетными (читай, зарубежными) пространствами и их обитателями, воплощает в киноповествовании только главный из «старших» марсиан — правитель Тускуб. Аналогичной позиции не имеет ни один из советских землян, тем более что земная линия не содержит персонажей аналогичного высокого социального статуса. Таким образом, лишь в бесконтрольной внутренней рефлексии Лося, обретающей фантастические марсианские формы, прочитываются опасения героя об изоляционной государственной политике. Эти опасения выражены через образы стремления марсианской элиты к сохранению изоляции марсианского общества вопреки возможности коммуникации с Землей.

Любопытно, что в эпоху выхода фильма в советской политике (в особенности, культурной политике) еще не было тенденции к обособлению и закрытости по отношению к остальному миру. Та же «Кино-Неделя» рекламировала «Аэлиту» на русском, немецком, английском и французском языках, обещая ее выход не только в РСФСР, но и в Берлине, Лондоне, Париже. Сообщалось и об открытии немецкого отделения самого журнала<sup>18</sup>. В статьях говорилось про обсуждение на всесоюзном совещании при Наркомпросе Р.С.Ф.С.Р. по киноделу вопросов экспорта и импорта фильмов (Гессен, 1924а, с. 1), про зарубежные командировки советских кинематографистов для усвоения западного опыта, отмечалась необходимость наращивать экспорт: «Усилить вывоз наших лент. Это нужно западному пролетариату» (Гессен 1924b, с. 1). Печатались статьи зарубежных кинематографистов, а в подборке мнений «Что говорят об «Аэлите» (анкета «Кино-недели»), опубликованной вскоре после премьеры фильма, содержались, в том числе, высказывания иностранных журналистов. Показательно, что тональность оценки фильма советскими деятелями культуры и кино в данном материале колебалась от снисходительно-поощрительной у А.В. Луначарского, пренебрежительной у Дзиги Вертова, уверенного в «бесцельности и ненужности картины», иронической у Льва Кулешова, именовавшего фильм «большой и серьезной

<sup>18</sup> Кино-Неделя. 1924. (32) 4.

работой заблуждающихся людей», до однозначно негативной у Ш. Элиава (предсовнаркома С.С.Р. Грузии). Напротив, зарубежные журналисты дали фильму более высокую оценку, высказываясь о нем уважительно, заинтересованно и даже не без восхищения. Так Джеймс А. Миллс (корреспондент «The Associated Press of America»), отмечая высокий уровень технического исполнения картины, выражал сомнения о трудностях восприятия сложного сюжета с переменами места действия. Обращал внимание на неприемлемость для американской цензуры некоторых эпизодов, в частности, с изображением мертвеца в гробу и с появлением в кадре общественного туалета. Вместе с тем признавал вероятность успеха фильма в Европе и высоко оценивал один из эпизодов научно-фантастической марсианской линии: «Самая лучшая сцена в «Аэлите» это — безусловно та, в которой изображен спуск «Живой силы» в подземелье» (Что говорят об «Аэлите», 1924, с. 6). Ф. А. Макензи (главный корреспондент в России «Chicago Daily News») высказывал соображение о несбалансированности сюжета, слишком рассеивающего внимание на эпизодических лиц и не достигающего той завершенности композиции, какая принята в американских фильмах. Однако журналист выражал восхищение «изобретательностью и исполнением», увлекательностью экранного действия (там же).

В данном контексте очевидно, что фильм Якова Протазанова по сценарию Фёдора Оцепа и Алексея Файко интуитивно ощущает несчастья будущего, чутко прогнозирует тенденции герметизации в СССР, постепенное усложнение и практическую невозможность свободной коммуникации рядовых граждан с зарубежными странами, наконец, эпоху «железного занавеса», до которой в середине 1920-х было еще далеко... На наш взгляд, потребность персонажей в коммуникации с другой планетой сюжетно камуфлирует и одновременно символизирует потребность авторов фильма в преодолении границ своего государства. Завуалированно фильм фиксирует высокую ценность международных контактов на родной планете, в реальной современности.

### **СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ОБРАЗОВ АЭЛИТЫ И НАТАШИ**

Устремления в недостигаемую даль, к иным планетам, и любовное чувство изначально связаны воедино в сюжете марсианской жизни, который Лось видит во сне, внутренним зрением. Марсианские видения отвечают

той сущности героя, которую он не может реализовать в социально-бытовых параметрах советского инженера и «счастливого молодожена», как шуточно называет его Спиридонов. Н. Церетелли, происходивший из рода бухарских эмиров и создавший в театре Таирова образы Фамиры-кифареда, пророка Иоканаана в «Саломее», Ипполита в «Федре», не может сделать своего героя похожим на советского «гражданина» или «товарища». Инженер Лось закономерно выглядит как высокий трагический герой эпохи символизма и модерна<sup>19</sup>. Аристократическое лицо, общая мимическая напряженность, задумчивость, меланхолия... Весь он немного не от мира сего, откуда-то из области мифа, легенды, истории, вольной фантазии. От такого героя можно ждать душевных надломов, иррациональности, эскапад отчаяния, экстатического упоения мгновениями гармонии или ее иллюзии. Все это и будет визуализироваться в «марсианском бессознательном».

Визуальные образы огромного недостижимого мира — подарок Гора Аэлите — самое ценное и единственное, что служит знаком особых его чувств. Поступок марсианского ученого таит в себе рефлекссию о недоступности предмета мечтаний, каким является сама царствующая красавица, как бы заключающая в себе недостижимый «целый мир» для влюбленного изобретателя. Ни при каких обстоятельствах Гор не сможет оказаться ей равным в незыблемой социальной иерархии. Но Гор и Аэлита становятся равны в своей физической удаленности от иных планет и удивительной возможности иногда созерцать их. Тем самым Гор как бы приближает к себе Аэлиту, делясь с ней своим тайным знанием и возможностью. Однако Аэлита влюбляется в недостижимого землянина и в силу этого духовно-эротического притяжения отдаляется от Гора. И при этом, парадоксальным образом, оказывается тщательно молящей Гора о тактильном контакте, о касании губ (почти как Саломея, жаждавшая поцелуя Иоканаана).

Физически героиня устремлена к Гору, чьи душевные движения тонко и на мельчайших нюансах передает Юрий Завадский. В ответ на порыв Аэлиты марсианский ученый напряженно замирает и воздвигает эмоциональную «стену» — и будучи не готов к инопланетной органике поцелуя, и не желая быть всего лишь условной моделью для мечтаний о недоступном земном мужчине. Чувственный импульс Аэлиты и любовное, однако далеко не физиологическое, духовное томление Гора являются отзвуками душевной смуты, земных любовных терзаний Лося, потому и уносящегося душой к Марсу. Эротические порывы и флюиды неудовлетворенности

<sup>19</sup> В романе Алексея Толстого героя зовут Мстиславом Сергеевичем. В фильме один-два раза в титрах мелькают инициалы — М.С. Лось. Но они ни разу не расшифровываются, у инженера Лося как бы нет имени, как нет ни имени, ни даже инициалов у инженера Спиридонова, двойника Лося, сыгранного тем же Церетелли.

создают возвышенно-томительную атмосферу, напряжение то сдерживаемых, то форсированных эмоций. Они пронизывают не всю многослойную картину мира, но те пространственно-временные ее фрагменты, где разворачивается духовная активность Лося, Гора, Аэлиты и, позднее, Наташи как образа в бессознательных «мечтаниях» Лося...

Из титров явствует, что Марс владеет сознанием Лося еще до рождения ревности к мошеннику Эрлиху (Павел Польш), симулирующему ухаживание за женой инженера, Наташей (Валентина Куинджи). В сжатом изложении сюжета также фиксируется спутанность в сознании инженера двух женщин, реальной и воображаемой, инопланетной: «И Лось почувствовал, как это уже не раз было с ним, что создание его раздваивается, окружающие предметы становятся прозрачными и рассеиваются как дым, а за ними туманно сквозят очертания неведомых растений и зданий иного мира, так непохожего на земной... И женщина перед ним... Наташа... Нет, не Наташа... Более хрупкая и тонкая, в странном одеянии...» (Алейников, 1924, с. 6)

Мечтания Лося о Марсе лишь усиливаются и обретают навязчивые формы в контексте углубляющегося разлада с женой. Марсианская реальность вбирает в себя не только темную сторону бессознательного Лося, но и несовместимые с советской обыденностью идеалы и, скажем условно, позитивные ценности. В чем же для Лося эта «утопическая изнанка» мрачной марсианской антиутопии?

Выделим четыре аспекта. Во-первых, Лось моделирует само наличие далекой прекрасной марсианки, одинокой и замороженной видом земного недоступного мужчины, принадлежащего другой женщине. В данных образах бессознательного прочитывается тоска героя по интересу к себе со стороны других женщин, символизирующих и большой необъятный мир, и женскую запретную страсть. Лось испытывает потребность в незаурядной женщине, для которой узнавание о его существовании — огромное событие, импульс для постоянной рефлексии.

Во-вторых, мысленно Лось помещает Аэлиту на вершину общественной иерархии Марса. Это не просто красавица, но прекрасная женщина аристократического происхождения. И, судя по стилистике препровождения времени, по характеру общения Аэлиты, Лосю недостает именно аристократической культуры в паттернах женского поведения.



**Рис. 3. Инженер Лось (Николай Церетелли) и Аэлита (Юлия Солнцева).  
Кадр из фильма «Аэлита» Я. Протазанова, 1924.**

***Fig. 3. Engineer Los (Nikolai Tseretelli) and Aelita (Yulia Solntseva).  
Still from Aelita. (1924). Directed by Yakov Protazanov<sup>20</sup>***

В-третьих, Аэлита во многом противоположна жене Лося, восполняя «дефицитные» паттерны поведения и переживания, которых герою так не хватает в женщине из советской реальности. Наташа увлечена сначала работой на эвакуационном пункте, потом — в детском доме<sup>21</sup>. При этом она совершенно не интересуется работой своего мужа. Никакого Марса и космоса в сознании Наташи нет, она вся поглощена советской повседневностью. В то время как Аэлита проявляет страстный интерес к изобретению Гора. Отношения марсианского хранителя планетной энергии и Аэлиты в целом стимулируются и проявляются именно через отношение к изобретенному аппарату для наблюдения за жизнью Земли и, позднее, через ревность Гора к Лосю.

Наташа постоянно пребывает в гуще народа или среди соседей, случайных знакомых и постоянно занята какими-то делами (пишет документы, помогает эвакуируемым, стирает, готовится к спектаклю, едет на «нелегальный бал»). Аэлита величава, царственна, сконцентрирована на рефлексии

<sup>20</sup> Источник изображения см. / See the image source: [https://thecharnelhouse.org/wp-content/uploads/2013/05/tumblr\\_m6bf32vmze1qgyz5co1\\_12801.png](https://thecharnelhouse.org/wp-content/uploads/2013/05/tumblr_m6bf32vmze1qgyz5co1_12801.png) (16.06.2024).

<sup>21</sup> Наташа показана заботящейся о множестве чужих детей. Мотив гипертрофированного, но чисто духовного материнства — вне семьи, брака и физического репродуцирования жизни — впоследствии будет развит Фрицом Лангом в образе Марии в «Метрополисе».

о недостижимом землянине, пребывает в пустоте и праздности. Ее занятия, при всей причудливости их атрибутов, напоминают земные аристократические формы досуга. Аэлита сидит у фонтана и рисует портрет возлюбленного, погружена в думы о нем. Аэлита вновь в одиночестве, играет на некоем музыкальном инструменте, похожем на арфу. Марсианская арфа отсылает к возвышенности звучания струнных, в то время как музыку советской действительности представляет гармонь красноармейца Гусева.

Как справедливо сформулировала Тамара Сергеева, в данном фильме «обращение с портретом характеризует взаимоотношения персонажей» (Сергеева, 2008, с. 64). И если портрет незнакомого землянина в руках марсианки — это знак тайного ее томления, одержимости любовной страстью, то в советской реальности «выброшенный из медальона на заплыванный пол портрет влюбленного Спиридонова» (Сергеева, 2008, с. 64), попавший под ноги сыщику Кравцову, — знак пренебрежения чувствами, символ плетейского неуважения и к портрету, и к медальону как вещному воплощению душевной привязанности. Одним словом, аристократические формы эстетизации переживаний на Марсе контрастируют с советскими реалиями подчеркнуто простонародной культуры, низкими оттенками межличностных отношений, низкой стилистикой эстетизации повседневности (любительский спектакль на эвакуопункте, нэпманский «нелегальный бал»).

Наташа много общается с мужчинами. А круг общения Аэлиты предельно ограничен. Она в постоянном контакте только со своей «любимой прислужницей» Ихощкой. Любящего ее Гора царственная марсианка лишь использует для лицецерения загадочного землянина. Ее жесты касания Гора и мимические движения, заглядывания Гору в глаза сопровождают просьбу о доступе к могущественному аппарату. С Тускубом Аэлита конфликтует. Ни в одной сцене она не предается ни веселью, ни кокетству. Наташа же постоянно кокетничает или дружески общается с Эрлихом, совершенно не подчеркивая особость своих отношений с мужем. Если Наташа много смеется, ей свойственны резкие энергичные движения, Аэлита серьезна, предельно сдержана в мимике, жестикюляции и движениях, подчеркивая достоинство царствующей.

Таким образом, марсианские видения Лося могут прочитываться как его тоска по прекрасной даме, далекой от повседневных манер низших классов, от бытовой суеты и работы, от концепта равенства всех граждан, панибратства мужчин и женщин, от потребности в постоянном веселье, развлечениях, оживленности по любому мелкому поводу (одним из взрывов негодования Лося отмечена радость Наташи при виде коробки шоколадных конфет, раздобытой вездесущим Эрлихом.) Это не отрицает переноса

на образ Аэлиты недоверия, которое у Лося сформировано по отношению к своей жене вместе с представлением о склонности женщин разрушать все ожидания, в т. ч. вполне стереотипные (Congrad, 2018, p. 36).

Встреча инженера Лося и Аэлиты являет собой классический вариант кульминации любовной мелодрамы — это сцена «утоления страсти», с замиранием мужчины у ног возлюбленной, чувственными поцелуями, исступленным запрокидыванием головы. Лось берет Аэлиту на руки и укладывает на ложе, вновь склоняясь для страстного поцелуя к ее шее и груди. В другом фильме подобная сцена могла бы разыгрываться в декорациях буржуазного или аристократического интерьера. Но свидание с Аэлитой происходит в пустоте причудливых конструктивистских покоев, что камуфлирует их «классовую враждебность».

Главные свойства марсианского пространства свидания — обширность, безлюдие, полное подчинение целям встречи с возлюбленным. В каком-то смысле покои Аэлиты аналогичны смотровой площадке Москвы с видом на Кремль, где встречались и целовались Лось и Наташа<sup>22</sup>. Здесь и только здесь, на высокой точке обзора советской столицы Лось и Наташа были совсем одни, не стиснутые ни узкими стенами, ни обилием бытовых предметов, ни посторонними людьми. Здесь, как ни странно, воплощалась высшая форма приватности брачной пары (и ее принадлежности советскому государству). Все остальные пространства встречи Лося и Наташи были «замусорены» лишними вещами, людьми, суетой и ненужными Лосю делами. Свой поцелуй на фоне Кремля Лось и Наташа сопровождали взглядом, как бы случайно брошенным в камеру. Данные кадры были смонтированы с взглядом Аэлиты в «кинетотелефон». Получалось, что Лось мысленно моделировал желанный взгляд воображаемой красавицы и развивал умозрительную коммуникацию с Аэлитой как феминным центром своей «марсианской бездны», своего внутреннего мира.

Марсианский антураж любовного свидания отвечает потребности Лося в интимной близости посреди свободной эстетизированной пустоты. В марсианском свидании проявляется латентная склонность героя к экзотерииоризации переживания своего личного триумфа, экстаза взаимного

---

<sup>22</sup> Этот кадр зимней Москвы с панорамой Кремля противоречит утверждению, встречающемуся в современном труде о советском кино: «... панорамирование Москвы (в особенности с такой точки обзора, как Воробьевы горы) не получило сколько-нибудь серьезного осмысления и применения как прием киноречи. Нам известен лишь один кадр такого рода, введенный в сценарий Е. Чирикова «Девьи горы» (1918): “Сатана в образе Христа и апостола стоят на горе и обозревают огромный город (Москву)”» (Янгиров, 2011, с. 165–166). У Протазанова в «Аэлите» панорамирование Москвы присутствует и являет значимый момент в развитии сюжетных линий и эмоциональных паттернов персонажей.

обожания и обладания — вроде бы в уединении, но и на виду у вселенной. Реализуется потребность в высоком стиле проявлений любви как одержимости, поклонения, чувственной страсти, полной поглощенности друг другом.

Также в сцене любви Лося и Аэлиты воплощается потребность героя в признании значимости его личной жизни и легального права на наслаждение в красивом антураже. Подобное наслаждение, не омраченное стыдом, невозможно в советской реальности. Так, бал, на который приглашена Наташа, имеет «нелегальный» статус, а развлечение на балу и даже само облачение Наташи в наряд для светских раутов подается как этически неблаговидный, ошибочный паттерн поведения (Widdis, 2008, p. 55). Пребывание на балу рано или поздно должно пробудить в героине стыд, признание недостойности своего легкомыслия. Лось не видит бала, но за него, как бы взглядом близкого по духу человека, видит и передает сцены нэпманской вечеринки камера, послушная режиссеру и операторам Юрию Желябужскому и Эмилю Шюнеману.

В марсианских видениях образ Аэлиты периодически заменяется образом Наташи, оба женских типа как бы сосуществуют в душе героя. От страсти с воображаемой Аэлитой Лось переходит к страсти с Аэлитой в образе Наташи или к мечте о замещении марсианки земной, хорошо знакомой женщиной, которая в трудную минуту готова проявлять максимум эмпатии, защищать и спасать возлюбленного.

В произведении А. Толстого герой теряет обеих любимых женщин в силу объективных обстоятельств, и в этом чувствуются отзвуки эпохи написания романа. Анна, земная жена инженера, умирает от тяжелой болезни. На Марсе Лося и Аэлиту разлучают воины по приказу правителя и отца девушки, Тускуба, противостоящего революционно настроенным марсианам, сторону которых принимают оба землянина. В живописании этих коллизий Толстой выступает не только как фантаст, но и как реалист: он не склонен создавать героя со сверхспособностями или показывать случайные счастливые спасения в духе авантюрного жанра, но убедительно фиксирует зависимость отдельного человека от жестоких внешних обстоятельств, от революционной эпохи. Не только Анна и Аэлита, но и сам Лось в романе — жертвы революционного времени с его хаосом, разрушением налаженного быта, эпидемиями, безжалостной борьбой за власть, потерянностью интеллектуальных одиночек с тонкой душевной организацией.

Герой же фильма в московской реальности совершает из ревности покушение на убийство жены, стреляя в нее. В марсианской воображаемой реальности, придя к конфликту с Аэлитой, подавляющей революцию и рвущейся к власти, Лось хватает возлюбленную и бросает ее в пропасть.



Причем, в этот момент Аэлита превращается в Наташу, т. е. мысленно герою как бы вновь совершает убийство жены. Сделан явный акцент на волевых импульсах героя, на его спонтанных поступках, вершащих судьбы обеих женщин в обыденном мире и в его фантазии.

Взаимоотношения инженера Лося с Наташей и Аэлитой частично предвосхищают паттерн «Соляриса», о котором Славой Жижек замечал: «Кельвин догадывается, что Хари — это материализация его собственных глубинных травматических фантазий (...) Не возвращает ли это нас к классическому антифеминистскому понятию Вейнингера о женщине как симптоме мужчины, материализации его вины, его грехопадения, которая может освободить его (и себя) лишь через собственное самоубийство? Таким образом, «Солярис» подчиняется классическим правилам научной фантастики воплощать в самой реальности, преподносить как материальный факт представление о том, что женщина всего лишь материализует мужские фантазии (...) существует лишь в мечтах Другого — и лишь до тех пор, пока фантазии Другого сосредоточены на ней ...» (Жижек, 2014, с. 186–187). Иными словами, в фильме Протазанова 1924 года уже происходит своего рода «метафизикация» женщины, превращение ее в фантом, увлечение героя этим фантомом, а затем — решение отказаться от коммуникации с ним.

В фильме Тарковского духовные перипетии Криса будут мотивированы его переживанием чувства вины по отношению к реальной жене, совершившей самоубийство, постепенным осознанием иллюзорности появившейся Хари как проекции собственного его внутреннего мира, а также нарастающим ощущением глубокой связи героя с Землей и земным домом. В фильме Протазанова деструкция отношений Лося с Аэлитой и уничтожение самой героини связаны с ее предательством марсианской революции, т. е. носят классово-идеологический характер, что не мешает их умозрительности.

Вместе с тем для Протазанова, несмотря на фантастический сюжет, центральным является рефлексия героя, как и у Тарковского в «Солярисе», о чем пишет современный культуролог О. Гуров: «... важен для А. Тарковского человек, обуреваемый экзистенциальными дилеммами и мучительным поиском смысла жизни. По этой причине в кинокартине “Солярис” научно-фантастический компонент несет по большей части фоновую функцию (...) Основное же внимание режиссера уделяется психологии героя и особенностям его духовного состояния» (Гуров, 2022, с. 33–34). Автор отмечает вероятность предвидения Тарковским трансформации «этико-морально-нравственного комплекса», происходящего в том числе «вследствие развития технологий и революции в сфере коммуникаций» (Гуров, 2022, с. 34).

Мы, в свою очередь, видим, что Протазанов уже достаточно близко подошел к аналогичным предощущениям радикальных перемен в этике, морали, антропологических идеалах в эпоху культа техники и радикального обновления общества в 1920-е годы.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Итак, в фильме Протазанова складывается чрезвычайно сложная и полная противоречий картина мира, одновременно усиливающая соответствие советской идеологии, но и принципиальные разногласия с ее посылами.

В эмоциональных порывах и поступках Лося в фильме Протазанова видится скорее затаенное чувство личной вины перед революцией и потребность принести ей жертву. Вина Лося — в его неполной душевной отдаче новому обществу, в параллельной внутренней рефлексии об иной картине мира. Жертва закономерно принимает форму отказа от Аэлиты, которая концентрирует в себе комплекс вытесненных желаний героя: жажду экстраординарного градуса эмоций, тайный культ аристократизма и поклонения воображаемому феминному идеалу, не совпадающему с реальным типом советской женщины, успешной служащей нового государства.

Импульсивный жест Лося, расправляющегося с Аэлитой, противоположен порыву Гора, который разрушал свой аппарат, поняв, что благодаря ему Аэлита влюбилась в землянина. Тем самым, Гор — в сознании Лося — готов был пожертвовать своим изобретением ради высшей ценности, какую представляла для марсианского ученого любовь.

Советский инженер движется к отказу не только от иррациональности своего субъективного мира, но и от воображаемого и моделируемого космического путешествия, от поиска коммуникации с иными планетами. Герой эволюционирует и приходит к новым высшим ценностям — гармония не только с советской женой, но и с советской реальностью. В финале фильма очнувшийся от своих видений Лось и Наташа идиллически сидят у камина. Лось бросает в огонь свои чертежи космического корабля, говоря жене о том, что только здесь, на земле, в советской реальности его ждет настоящая работа. Тем самым, любовь к реальной жене и преданность советской стране символически объединяются в единой мизансцене. Сжигание чертежей космического аппарата — еще одна жертва советскому миру.

Такой финал противоположен финалу романа, в котором голос Аэлиты, звучащий в радиоприемнике, является единственно важным и дорогим для героя, одинокого, постаревшего, душевно истощенного и не способного быть счастливым в советском мире (Толстой, 1948, с. 245–246).

Революция, начатая на Марсе по инициативе красноармейца Гусева и побеждающая (в отличие от романа, в котором марсианская революция, инициированная марсианами, терпит поражение, несмотря на помощь землян), а также финал действия — отказ инженера Лося от «внутреннего Марса» — делает фильм гораздо более идеологически выверенным, нежели произведение А. Толстого<sup>23</sup>.

Вместе с тем образ инженера Лося обретает внутреннюю двойственность, которая развивается параллельно с мотивом двойника (друг главного героя, слабовольный инженер Спиридонов, колеблется между «старыми привычками» и новым миром, наконец делает выбор, противоположный финальному решению Лося, и эмигрирует), что отмечено в статье Дж. Греффи (Graffy, 2008, p. 10).

Главный герой, инженер Лось, формирует сильные волевые импульсы, производит радикальные действия, вершащие судьбы обеих женщин. Лишь в отдельных кадрах, на крупных планах, похож на «растерявшегося» пассивного интеллигента, как его часто характеризовали в прессе и киноведческих трудах. На уровне сюжета и диалектического действия авторы фильма придают герою поведенческую маскулинность. Показано, что полгода он уверенно руководит работами Волховстроя и получает за это официальную благодарность (что отражено в интертитре), как бы делая перерыв в саморефлексии. В воображении же Лось не только организует полет на Марс, но придумывает сложный паттерн действий для спасения от милиции и вездесущего сыщика-любителя Кравцова, а также для возвращения себе чертежей ракеты и прочих расчетов, необходимых для космического путешествия. Лось гримируется, полностью воспроизводя облик Спиридонова, хитроумно ускользает от Кравцова, оставив ему лишь свои валенки, извлекает необходимые рукописи из тайника в квартире Спиридонова и формирует команду для полета.

Тем самым в объективной реальности Лось оказывается успешным инженером, полезным новому государству, а в воображаемой

---

<sup>23</sup> Роман А. Толстого, скорее, содержит в себе отклик на потерпевшие поражение революции в некоторых странах Европы и в Мексике в 1910-е. Фильм Протазанова соотносится не только с победившей революцией в России, но и с будущими революционными событиями в Китае, которые получают также интерпретацию в пьесе «Рычи, Китай!» (1926) С. Третьякова.

реальности — успешным авантюристом и страстным мужчиной, готовым рисковать и добиваться своего в сложных коллизиях. Как мы видим, сценарий и режиссура привносят в образ героя активность внешних проявлений, способность на решительные поступки, усиливая не только моральную амбивалентность Лося, но и его способность к критической самооценке. Все это делает героя фильма одновременно и более соответствующим традиционным идеалам мужественности и авантюрной действенности, и более похожим на человека, вовлеченного в деятельность революционного времени, нежели в романе.

Общая эволюция героя у Якова Протазанова отвечает советской идеологии, задачам строительства нового общества и борьбе со всяческой мистикой и иррациональностью, ассоциировавшейся с буржуазным «загнивающим» искусством.

Однако Протазанов работает со свойственной ему многомерностью. Нельзя сказать, что он последовательно и всецело служит новой идеологии и тем более ее «обслуживает» в формах киноискусства. Если в фильме Протазанова «Томми» Марианна Киреева и Евгений Марголит усматривали «уникальную попытку преодоления официального Слова через показ специфическими средствами “слова неизреченного”» (Киреева, Марголит, 2008, с. 51), то в фильме «Аэлита» разворачивается целый пласт неизреченных смыслов, противоречащих установкам официальной идеологии. Но происходит это не на уровне открытых деклараций в титрах, а на уровне отдельных поворотов сюжета, проявлений героев, общей атмосферы. Как мы показали в предшествующих главах, Марс в фильме — это не только носитель очевидных антиидеалов, враждебных советскому обществу, но и вытесненных идеалов, альтернативных советским и составляющих внутренний мир интеллигента. В частности, советской повседневной феминности противопоставляется другая, аристократическая феминность. Прежде чем отринуть потаенные идеалы, герой проживает их, моделирует погружение в их пространство.

Так в фильме разворачивается тема неумности духовного мира героя — его воображения, замыслов, профессионального таланта. У инженера все его чувства и жизненный опыт закономерно связаны с открытием нового — новых миров, с экспансией в бесконечность. И поэтому обывденная ревность тоже «сублимируется» в жажду открытий, встречу с неведомым и с неистовой женской страстью. Фильм предельно усиливает значимость индивидуального и субъективного в проявлениях главного героя, утверждает ценность интеллектуального склада личности и драматизма ее переживаний. Рамочная конструкция акцентирует масштаб духовных запросов незаурядного героя и его пребывание в пограничье — между внешней

социально-бытовой реальностью и бесконечностью внутренней / воображаемой / потусторонней космической реальностью. Воедино слиты переживания приватные (любовь, ревность), профессиональные (жажда прорыва в неизведанное новое измерение), социально-идеологические (формирование главной цели всей разумной деятельности).

В этом первом для советской России полнометражном фантастическом фильме еще не просматривается последовательно проводимая концепция так называемого «нового человека». Нет и воплощения идеалов коллективизма. Сохраняя во многом общий паттерн проявлений героя, созданный Толстым, фильм трансформирует образ Лося, усиливая в нем индивидуализм, стихийность, эмоциональную экспрессию.

Несмотря на некоторые созвучия идее Л. Троцкого о перманентной революции и вселенским революционным идеалам Пролеткульта, сюжет фильма имплицитно содержит существенные концептуальные отличия в понимании революции (на Марсе). В воображении Лося она является производным отнюдь не идеологической сознательности (марсианских) масс и ее активных вождей, но продуктом индивидуалистических устремлений двух героев-землян, Лося и Гусева. Таким образом, это «искусственная», экспортируемая революция, питающаяся инерцией пассионарности<sup>24</sup> красноармейца, который не может и не желает перестраиваться для мирной жизни, и отчаянием интеллигента, ищущего и не находящего в советской повседневности отклика своим сильным страстям. Т. е. в каком-то смысле революция — побочный продукт необоримых потребностей отдельных личностей, в которых сильны индивидуализм и импульсивность.

В целом же фильм «Аэлита» Якова Протазанова обладает значительным прогностическим потенциалом, предчувствуя тенденции герметизации советского государства и проблемы эпохи «железного занавеса». Также картина предвосхищает или обнаруживает созвучие ряду мотивов авторского философического («Метрополис» Фрица Ланга, «Солярис» Тарковского) и широко популярного научно-фантастического кино и сериалов начала XXI века. И то и другое свидетельствует о незаурядном масштабе фильма 1924 года и его актуальности в контексте мирового кинематографа различных периодов.

---

<sup>24</sup> Рассуждая в русле так называемой «теории этногенеза» Л.Н. Гумилёва, данный характер активности можно было бы трактовать как спад революционной энергии. Однако анализ концепций революции в произведениях начала XX века, иногда созвучных некоторым положениям Гумилёва, не входит в предмет данной статьи, т. к. требует отдельного развернутого исследования.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алейников, М.Н. (сост.). (1924). *Аэлита. Кино-лента на тему романа А.Н. Толстого*. Москва: Производственный орган Межрабпома художественный Коллектив “Русь”.
2. Алейников, М.Н. (сост.). (1957). *Яков Протазанов: о творческом пути режиссера*. Москва: Искусство.
3. Алейников, М.Н. (1961). *Яков Протазанов*. Москва: Искусство.
4. Арлазоров, М.С. (1973). *Протазанов*. Москва: Искусство.
5. Багров, П.А. (2008). Протазанов и становление высокой комедии в русском кино. *Киноведческие записки*, (88), 215–232.
6. Гессен, Д. (1924а). Воз сдвинулся?. *Кино-Неделя*, (3), 1.
7. Гессен, Д. (1924b). Необходимо учесть. *Кино-Неделя*, (7), 1.
8. Гинзбург, С.С. (1974). *Очерки теории кино*. Москва: Искусство.
9. Гуров, О.Н. (2022). Мета вселенная — из сумерек во тьму перелетая?. *Наука телевидения*, 18 (1), 1–46. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.1-11-46>, <https://www.elibrary.ru/ABLJEI>
10. Жижек, С. (2014). Андрей Тарковский, или Вещь из внутреннего пространства (О. Турухина, пер.). С. Жижек, *Киногид извращенца: кино, философия, идеология: сборник эссе* (с. 171–211). Екатеринбург: Гонзо.
11. Зоркая, Н.М. (2006). *История советского кино*. Санкт-Петербург: Алетейя.
12. Игнатенко, А.А. (2007). «Аэлита»: первый опыт создания блокбастера в России. Санкт-Петербург: Лениздат: Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения.
13. Киреева, М., Марголит, Е. (2008). Фильма, которой не было: «Томми» и проблемы раннего звукового кино в СССР. *Киноведческие записки*, (88), 44–52.
14. Кушниров, М. (сост.). (1971). *Яков Протазанов: к ретроспективному показу фильмов в кинотеатре Госфильмофонда «Иллюзион» и в Рижском Доме кино*. Рига: Издание Союза кинематографистов Латвии.
15. Лупандина, А. (2014). Художники Камерного театра. Е.И. Струтинская (сост.), *Камерный театр и его художники: каталог-резюме из собрания Государственного центрального театрального музея имени А.А. Бахрушина: 1914–1949* (с. 58–85). Москва: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.
16. Нусинова, Н. (2008). Протазанов в эмиграции. *Киноведческие записки*, (88), 87–103.
17. Протазанов, Я.А. (1924). Аэлита: беседа с режиссером Я.А. Протазановым. *Кино-неделя*, (35), 11.
18. П.Ч. [Петр Черняев] (2006) 1924. Другие фильмы. К.Э. Разлогов (авт.-сост.). *Первый век нашего кино: энциклопедия: фильмы, события, люди, документы*. Москва: Локид-Пресс.

19. Сальникова, Е.В. (2024). *Авантюрное пространство Великого Немого: настроения и подтексты*. Москва: Канон-плюс.
20. Сергеева Т.В. (2008). Кинематограф Якова Протазанова: миром правят страсти. *Киноведческие записки*, (88), 53–64.
21. Что говорят об «Аэлите»: анкета Кино-недели (2024). *Кино-неделя*, (37), 6.
22. Толстой, А.Н. (1948). Аэлита. И.И. Векслер, А.Н. Тихонов & Л.И. Толстая (ред.), *Полное собрание сочинений в 15-ти томах* (Т. 4., с. 103–246). Москва: Гослитиздат.
23. Янгиров, Р.М. (2011). *Другое кино: статьи по истории отечественного кино первой трети XX века* (А.И. Рейтблат, сост. и автор предисловия). Москва: Новое литературное обозрение.
24. Booker, M.K. (2020). *Historical Dictionary of Science Fiction Cinema*. London Rowman & Littlefield.
25. Conrad, D. (2018). *Space Sirens, Scientists and Princesses: The Portrayal of Women in Science Fiction Cinema*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publishers.
26. Gillespie, D. (2000). *Early Soviet Cinema: Innovation, Ideology and Propaganda*. London and New York, Wallflower press.
27. Graffy, J. (2008). The Foreigner's Journey to Consciousness in Early Soviet Cinema: The Case of Protazanov's *Tommi*. In: S.M Norris & Z.M. Torlone (eds), *Insiders and Outsiders in Russian Cinema* (pp. 1–22). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt2005s62.5>
28. Rees, E. (2023). *Designing Russian Cinema: The Production Artist and the Material Environment in the Silent Era Film*. London, New York: Bloomsbury Publishing Plc.
29. Taylor, R., & Christie, I. (eds.). (2005). *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. Routledge.
30. Telotte, J.P. (1999). *A Distant Technology: Science Fiction and the Machine Age*. Hanover and London: Wesleyan University Press.
31. Widdis, E. (2008). Dressing the Part: Clothing Otherness in Soviet Cinema before 1953. In: S.M. Norris & Z.M. Torlone (eds.), *Insiders and Outsiders in Russian Cinema* (pp. 48–68). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
32. Wilson, F.B. (2024). *The Cinema by Yakov Protazanov*. Berkeley: Rutgers University Press.
33. Youngblood, D.J. (2005). Return of the Native: Yakov Protazanov and Soviet Cinema. In: R. Taylor & I. Christie (eds.), *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema* (Ch. 6, pp. 1–20). London Routledge.

## REFERENCES

1. Aleynikov, M.N. (1961). *Yakov Protazanov* [Yakov Protazanov]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
2. Aleynikov, M.N. (Ed.). (1924). *Aelita: Kino-lenta na temu romana A.N. Tolstogo* [Aelita: The film adaptation of A.N. Tolstoy's novel]. Moscow: Art collective Rus'. (In Russ.)
3. Aleynikov, M.N. (Ed.). (1957). *Yakov Protazanov: O tvorcheskom puti rezhissera* [Yakov Protazanov: About the director's creative path]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
4. Arlazorov, M.S. (1973). *Protazanov* [Protazanov]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
5. Bagrov, P.A. (2008). Protazanov i stanovlenie vysokoy komedii v russkom kino [Protazanov and the evolution of high comedy in Russian cinema]. *Kinovedcheskie Zapiski*, (88), 215–232. (In Russ.)
6. Booker, M.K. (2020). *Historical dictionary of science fiction cinema*. London: Rowman & Littlefield.
7. Chto govoryat ob "Aelite": Anketa Kino-nedeli [What they say about "Aelita": Survey from Kino-Week journal]. (2024). *Kino-Nedelya*, (37), 6. (In Russ.)
8. Conrad, D. (2018). *Space sirens, scientists and princesses: The portrayal of women in science fiction cinema*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.
9. Gillespie, D. (2000). *Early Soviet cinema: Innovation, ideology and propaganda*. London, New York: Wallflower press.
10. Ginzburg, S.S. (1974). *Ocherki teorii kino* [Essays on cinema theory]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
11. Graffy, J. (2008). The foreigner's journey to consciousness in early Soviet cinema: The case of Protazanov's Tommi. In S.M. Norris & Z.M. Torlone (Eds), *Insiders and outsiders in Russian cinema* (pp. 1–22). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt2005s62.5>
12. Gurov, O.N. (2022). Metavselennaya—iz sumerek vo t'mu pereletaya? [Meta-verse—flight from dusk to darkness?]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 18 (1), 11–46. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.1-11-46>, <https://www.elibrary.ru/abljei>
13. Hessen, D. (1924a). Voz sdvinulsya? [Has the cart moved?]. *Kino-Nedelya*, (3), 1. (In Russ.)
14. Hessen, D. (1924b). Neobkhodimo uchest' [Factors to consider]. *Kino-Nedelya*, (7), 1. (In Russ.)
15. Ignatenko, A.A. (2007). "Aelita": Pervyy opyt sozdaniya blokbastera v Rossii ["Aelita": The first experience of making a blockbuster in Russia]. Saint Petersburg: Lenizdat. (In Russ.)
16. Kireeva, M., & Margolit, E. (2008). Fil'ma, kotoroy ne bylo: "Tommi" i problemy rannego zvukovogo kino v SSSR [The movie that never was: "Tommy" and early sound cinema challenges in the USSR]. *Kinovedcheskie Zapiski*, (88), 44–52. (In Russ.)



17. Kushnirov, M. (Ed.). (1971). *Yakov Protazanov: K retrospektivnomu pokazu fil'mov v kinoteatre Gosfil'mofonda "Illyuzion" i v Rizhskom Dome kino* [Yakov Protazanov: Retrospective film screenings at the Illuzion state film fund and Riga cinema house]. Riga: Cinematography Union of Latvia. (In Russ.)
18. Lupandina, A. (2014). Khudozhniki Kamernogo teatra [Artists of the Chamber Theater]. In E.I. Strutinskaya (Ed.), *Kamernyy teatr i ego khudozhniki* [The Chamber Theater and its artists] (pp. 58–85). Moscow: Bakhrushin State Central Theater Museum. (In Russ.)
19. Nusinova, N. (2008). Protazanov v emigratsii [Protazanov in exile]. *Kinovedcheskie Zapiski*, (88), 87–103. (In Russ.)
20. P. C. (2006). 1924: Drugie fil'my [1924: Other films]. ]. In K.E. Razlogov (Ed.), *Pervyy vek nashego kino: Entsiklopediya: Fil'my, sobytiya, lyudi, dokumenty* [The first century of our cinema: An encyclopedia of films, events, people, documents]. Moscow: Lokid-Press. (In Russ.)
21. Protazanov, Ya.A. (1924). Aelita: Beseda s rezhisserom Ya.A. Protazanovym [Aelita: Interview with director Ya.A. Protazanov]. *Kino-Nedelya*, (35), 11. (In Russ.)
22. Rees, E. (2023). *Designing Russian cinema: The production artist and the material environment in the silent era film*. London, New York: Bloomsbury Publishing Plc.
23. Salnikova, E.V. (2024). *Avantyrnoe prostranstvo Velikogo Nemogo: Nastroe-niya i podteksty* [The adventurous space of the Great Silent: Moods and subtexts]. Moscow: Kanon+. (In Russ.)
24. Sergeeva, T.V. (2008). Kinematograf Yakova Protazanova: Mirom pravyat strasti [The cinema of Yakov Protazanov: Where passions rule the world]. *Kinovedcheskie Zapiski*, (88), 53–64. (In Russ.)
25. Taylor, R., & Christie, I. (Eds.). (2005). *Inside the film factory: New approaches to Russian and Soviet cinema*. London: Routledge.
26. Telotte, J.P. (1999). *A distant technology: Science fiction and the machine age*. Hanover, London: Wesleyan University Press.
27. Tolstoy, A.N. (1948). Aelita [Aelita]. In I.I. Veksler, A.N. Tikhonov & L.I. Tolstaya (Eds.), *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete works] (Vol. 4., pp. 103–246). Moscow: Goslitizdat. (In Russ.)
28. Widdis, E. (2008). Dressing the part: Clothing otherness in Soviet cinema before 1953. In S.M. Norris & Z.M. Torlone (Eds.), *Insiders and outsiders in Russian cinema* (pp. 48–68). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
29. Wilson, F.B. (2024). *The cinema by Yakov Protazanov*. Berkeley: Rutgers University Press.
30. Yangirov, R.M. (2011). *Drugoe kino: Stat'i po istorii otechestvennogo kino per-voy treti XX veka* [Another cinema: Articles on the history of Russian cinema in the first third of the 20th century]. Moscow: NLO. (In Russ.)

31. Youngblood, D.J. (2005). Return of the native: Yakov Protazanov and Soviet cinema. In R. Taylor & I. Christie (Eds.), *Inside the film factory: New approaches to Russian and Soviet cinema* (Ch. 6, pp. 1–20). London: Routledge.

32. Žižek, S. (2014). Andrey Tarkovskiy, ili Veshch' iz vnutrennego prostranstva [Andrei Tarkovsky, or The thing from inner space] (O. Turukhina, Trans.). In S. Žižek, *Kinogid izvrashchentsa: Kino, filosofiya, ideologiya: Sbornik esse* [The pervert's guide to cinema, philosophy, ideology: An essay collection] (pp. 171–211). Yekaterinburg: Gonzo. (In Russ.)

33. Zorkaya, N.M. (2006). Istoriya sovetskogo kino [History of Soviet cinema]. Saint Petersburg: Aletheia. (In Russ.)

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

##### **ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА САЛЬНИКОВА**

доктор культурологии, кандидат искусствоведения,  
заведующий сектором художественных проблем массмедиа,  
Государственный институт искусствознания МК РФ,  
125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

**ResearcherID: AAS-2122-2020**

**ORCID: 0000-0001-8386-9251**

**e-mail: k-saln@mail.ru**

#### ABOUT THE AUTHOR

##### **EKATERINA V. SALNIKOVA**

Dr. Sci. (Cultural Studies), Cand. Sci. (Art History),  
Head of the Media Art Department,  
State Institute for Art Studies,  
5, Kozitsky per., Moscow 125009, Russia

**ResearcherID: AAS-2122-2020**

**ORCID ID: 0000-0001-8386-9251**

**e-mail: k-saln@mail.ru**

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ  
ОБРАЗА ГЕРОЯ  
НА ЭКРАНЕ**

**SCREEN IMAGE  
OF A HERO**



UDC 791.43

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.2-153-241

EDN: HXJFHZ

Received 21.02.2024, revised 15.04.2024, accepted 28.06.2024

**GRIGORIY R. KONSON**

MIPT University,  
9, Institutsky pereulok, 141701 Dolgoprudny,  
Moscow Oblast, Russia

**ResearcherID: L-7271-2017**

**ORCID: 0000-0001-7400-5072**

**e-mail: gkonson@yandex.ru**

**IRINA A. KONSON**

Union of Composers of the Russian Federation,  
8–10, str. 2, Brusov per., Moscow 125009, Russia

**ResearcherID: AAT-4621-2020**

**ORCID: 0000-0002-8631-5737**

**e-mail: irina.konson@yandex.ru**

*For citation*

Konson, G.R., & Konson, I.A. (2024). Representation of Evil in the Film Luther. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (2), 153–241. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-153-241>, <https://elibrary.ru/HXJFHZ>

## REPRESENTATION OF EVIL IN THE FILM *LUTHER*\*

**Abstract.** This article delves into the persona of the German reformer Martin Luther (1483–1546) as portrayed in the eponymous German-US production of 2003. The creators, including director Eric Till and screenwriters Camille

---

\* The article delves into the modern cinematic emphasis on mythologizing historical reality, rendering the presented text a foundational piece for the journal. This circumstance stipulated an expansion in the scope of this publication (*ed. note*).

Translated by Anna P. Evstropova.

\*\*\*

The authors express their gratitude to the journal's Executive Secretary, Olga B. Khvoina, its Translator, Anna P. Evstropova, & the reviewers for their insightful assessments, which have contributed to a refined understanding of the conceptual framework in this study.



Thomasson and Bart Gavigan, alongside the stellar cast, aimed to present Luther in his most humanistic light. However, in pursuit of attempting to craft a “man-centric film,” they compromised historical accuracy. Nonetheless, even in this watered-down version, two issues surface: a political struggle (both against Papal Rome and among his peers) and a psychological one, centered on Luther’s autonomous manifestation of auratic evil within his psyche. While a degree of historical authenticity resonates concerning the political power play (between German religious-political Protestantism led by Luther and the Roman Catholic Church under the Pope), the psychological dimension extends to the religious-state realm. Luther, though, is depicted one-dimensionally: as an entirely positive and progressive figure concerned solely with the moral and ideological renewal of the church institution (despite actually acting in the interests of Elector Frederick the Wise); also, there is a complete absence of critical scrutiny regarding certain chauvinistic aspects of Luther’s beliefs in the film. The article authors endeavor to elucidate the validity of the cinematic concept, prompting a critical appraisal of critiques on the film *Luther* and scholarly works on Luther the reformer’s historical import. This scrutiny exposes the incongruity between the cinematic personalities and their historical counterparts, necessitating an in-depth analysis of the film’s dramaturgy. In conclusion, the authors articulate the presence of evil as a concept in the actions of Luther and his milieu.

**Keywords:** Luther, reformer, God, Devil, Catholic Church vs Protestantism, Pope, audio-visual images, index of evil

---

**УДК 791.43**

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.2-153-241

EDN: HXJFHZ

Статья получена 21.02.2024, отредактирована 15.04.2024, принята 28.06.2024

**ГРИГОРИЙ РАФАЭЛЬЕВИЧ КОНСОН**

Московский физико-технический институт  
(национальный исследовательский университет),  
141701, Россия, Московская область, г. Долгопрудный, Институтский пер., 9

**ResearcherID: L-7271-2017**

**ORCID: 0000-0001-7400-5072**

**e-mail: gkonson@yandex.ru**

**ИРИНА АБРАМОВНА КОНСОН**

Союз композиторов Российской Федерации

125009 Россия, г. Москва, Брюсов пер., дом 8–10, стр. 2

**ResearcherID: AAT-4621-2020**

**ORCID: 0000-0002-8631-5737**

**e-mail: irina.konson@yandex.ru**

*Для цитирования*

Консон Г.Р., Консон И.А. Репрезентация концепта зла в кинофильме «Лютер» // Наука телевидения. 2024. 20 (2). С. 153–241. DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.2-153-241. EDN: HXJFHZ

## РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТА ЗЛА В ФИЛЬМЕ «ЛЮТЕР»\*

**Аннотация.** Статья посвящена личности немецкого реформатора Мартина Лютера (1483–1546), воссозданного в одноименном фильме производства Германии–США (2003). Его авторы (режиссер Э. Тилль и сценаристы К. Томассон и Б. Гэвиган), как и «звездный» актерский коллектив, стремились показать Лютера с наилучшей — гуманистической стороны. Но под предлогом сделать «фильм о человеке» снизили планку исторической достоверности, в облегченном варианте все же наметив две проблемы: политическую борьбу (как с Папским Римом, так и со своими соратниками) и психологическую, связанную с самостоятельным образом ауратического зла, существовавшего в сознании Лютера. Определенная историческая достоверность, связанная с политической борьбой (между немецким религиозно-политическим протестантизмом под руководством Лютера и Римской католической церковью во главе с Папой Римским), здесь имеется, а психологическая составляющая экстраполируется на религиозно-государственный уровень. Лютер, однако, показан однобоко: как исключительно положительный герой и прогрессивный исторический деятель, озабоченный лишь проблемой морально-идеологического обновления института

---

\* В статье раскрыта концептуальная тенденция современного киноискусства к мифологизации исторической действительности, в связи с чем представленный текст является для журнала программным. Данным обстоятельством обусловлено увеличение объема настоящей публикации (прим. ред.).

\*\*\*

Авторы статьи благодарят ответственного секретаря журнала О.Б. Хвоину, переводчика А.П. Евстропову и рецензентов за ряд проницательных суждений, с помощью которых концептуальные положения исследования в определенной мере были уточнены.

церкви (в реальности же действовал в интересах курфюрста Фридриха Мудрого); критическая рецепция шовинистического потенциала ряда идей Лютера отсутствует.

Авторы статьи предприняли попытку прояснить степень верифицированности созданного в фильме концепта, в связи с чем провели критический обзор отзывов о фильме «Мартин Лютер» и научной литературы об историческом значении Лютера-реформатора. В результате откристаллизовалась проблема несоответствия киноперсонажей историческим прототипам. Доказательство ее потребовало развернутого анализа кинодраматургии.

В итоге авторы статьи артикулировали явление концепта зла в действиях Лютера и его окружения.

**Ключевые слова:** Лютер, реформатор, Бог, дьявол, католическая церковь и протестантизм, Папа Римский, звукозрительные образы, индекс зла

## INTRODUCTION

The 2003 historical biographical drama *Luther*, a German-US production by MGM and NFP teleart with the support of Thrivent Financial for Lutherans, remains relevant in our present era, marked by the systemic presence of evil.<sup>1</sup> Director Eric Till was particularly drawn to the theme of Luther due to his fascination with the concept of personality, as highlighted previously (Konson & Konson, 2023, pp. 117, 139). This interest led Till to articulate his intention “to explore Luther the man.”<sup>2</sup>

This period drama about early German Protestantism is dedicated to portraying *Luther as a man*. The film beautifully captures the atmosphere of medieval life with its majestic cathedrals, mystical stained glass windows, and church services. Cinematographer Robert Fraisse and a group of production designers and art directors (including Rolf Zehetbauer, Ralf Schreck, and Christian Schäfer),

<sup>1</sup> We shall define “evil” within the context of morality as “the *intentional, willful, and deliberate* infliction of harm, damage, or suffering upon another individual” (authors’ translation). Academic. (n.d.). Zlo [Evil]. In *Slovari i entsiklopedii na Akademike* [Dictionaries and encyclopedias on Academic]. Retrieved January 10, 2024, from <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/25012>

<sup>2</sup> As cited in von Marklein, St. (n.d.). *Der Luther-film*. RPI Loccum. Retrieved May 30, 2024, from <https://www.rpi-loccum.de/material/pelikan/pel2-04/maluth> (authors’ translation).



in their portrayal of the time, drew inspiration from German-Dutch painting of the 16th and 17th centuries, notably Rembrandt and Lucas Cranach the Elder—a contemporary of Luther who created his lifetime portraits. The musical score is excellent, featuring stylized 16th-century music themes by composer Richard Harvey.

The cast is strong, with Sir Peter Ustinov in a standout performance as Elector of Saxony Frederick the Wise (his final role before his passing in 2004). Joseph Fiennes, acclaimed for his leading role in the 1998 *Shakespeare in Love*, and equally brilliantly portraying Commander Fred Waterford in the 2017 TV series *The Handmaid's Tale*, starred as Luther.

However, while the movie successfully captures the external elements of the early 16th-century setting, questions arise regarding its internal logic and the portrayal of Luther the reformer. It is not surprising that reviews of the film are quite contradictory. Roger Ebert, for instance, views the movie as lacking in political depth.

One thing the movie leaves obscure is the political climate that made it expedient for powerful German princes to support the rebel monk against their own emperor and the power of Rome. In scenes involving Frederick the Wise (Peter Ustinov), we see him using Luther as a way to define his own power, and we see bloody battles fought between Luther's supporters and forces loyal to the Church. But Luther stands aside from these uprisings, is appalled by the violence, and, we suspect, if he had it all to do over again, would think twice. (Ebert, 2003)

Medieval Hollywood, a website focusing on cinematic medievalism, evaluates the film as mediocre. Although, it says, historical events are presented authentically and vividly (and this is basically its sole advantage), this film may seem like a 124 minute textbook recap, lacking any creative juice from either the director or screenwriters. The cinematography is considered lackluster though Joseph Fiennes and Peter Ustinov give exemplary performances as Martin Luther and Frederick the Elector of Saxony, respectively.<sup>3</sup>

Roger Ebert, referring to the historical figure of Luther himself, writes that the ideas about the scale of the Protestant reformer's personality were not justified (the notion we recognize as fundamental in his review):

Martin Luther was the moral force of the Reformation, the priest who defied Rome, nailed his 95 Theses to the castle door and essentially founded the Protestant movement. He must have been quite a man. I doubt if he was much like the uncertain, tremulous figure in "Luther," who confesses, "Most

---

<sup>3</sup> Donahue, P. (n.d.). *Luther* (2003). Medieval Hollywood. Retrieved August 1, 2024, from <https://medievalhollywood.ace.fordham.edu/items/show/131>

days, I'm so depressed I can't even get out of bed." It is unlikely audiences will attend this film for an objective historical portrait; its primary audience is probably among believers who seek inspiration. (Ebert, 2003)

In his characterization of the reformer, the critic summarizes that Luther, who should have been an inspiring figure filled with the power of his convictions, appears as an apologetic outsider with low self-esteem (Ebert, 2003).

Ebert critiques Fiennes' portrayal of Luther as well: "That's the peculiar thing about Fiennes' performance: He never gives us the sense of a Martin Luther filled with zeal and conviction. Luther seems weak, neurotic, filled with self-doubt, unwilling to embrace the implications of his protest" (Ebert, 2003). So, the critic wonders, "Who was Joseph Fiennes channeling when he chose this muddled tone? Obviously he was reluctant to give a broad, inspirational performance of the kind you find in deliberately religious films" (Ebert, 2003).

Tyler Hummel, on the other hand, is convinced that the movie captured the complicated nature of the real Martin Luther—"melancholic, depressed, tortured—who felt the need to attend confession for hours on end fearing damnation. He was a man obsessed with the fear of God's wrath and his confusing actions reflected this" (Hummel, 2022).

Kenneth Turan goes further: "'Rebel. Genius. Liberator.' Who could those movie poster words possibly describe? A new Vin Diesel action hero? A different kind of secret agent? Secretary of Defense Donald Rumsfeld? Good guesses, but wrong, wrong, wrong. The answer is 'Luther.'"<sup>4</sup>

Steven D. Greydanus praises the film as a significant cinematic event: "For a well-made, dramatically compelling historical drama that is also an affirmation of faith that takes seriously matters of Christian doctrine even to be made in Hollywood today is an event worthy of note" (Greydanus, 2003). However, Greydanus points out serious shortcomings in the film:

Relentlessly hagiographical in its depiction of Luther and one-sidedly positive in its view of the Reformation, the film also distorts Catholic theology and significant matters of historical fact, consistently skewing its portrayal to put Luther in the best possible light while making his opponents seem as unreasonable as possible. (Greydanus, 2003)

Particularly negative is the portrayal of the Pope, he claims:

Pope Leo X, no hero in the annals of the bishops of Rome, comes off even worse in the film than he really was. Of the man who has been described

---

<sup>4</sup> Turan, K. (2003, September 26). *'Luther,' the blockbuster theologian*. Los Angeles Times. Retrieved January 11, 2024, from <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2003-sep-26-et-keny26-story.html>

as “the most genial of popes” (Durant, 346) there is no hint; instead, the film’s Leo (Uwe Ochsenknecht) is a dour, calculating villain free of redeeming qualities. The film alleges that Leo X put a bounty on Luther’s head, but neglects to show Leo sending orders that Luther’s safe passage from the Diet of Worms was to be respected. (Greydanus, 2003)

Hummel strikes an almost reconciliatory note:

“When one is talking about the legacy of Martin Luther, one is going to face the reality that he is either one of the greatest forces for human freedom and truth in human history or one of the most destructive men in history. It is rare to find a middle ground. He was an immensely compelling figure and one I personally respect as a man of deep Tyler Hummel intelligence and moral consciousness.” (Hummel, 2022)

Finally, Frederic and Mary Ann Brussat believe that the director and writers opted to give an ambitious and wide-ranging overview of the man who put the Protestant Reformation in motion, rather than just focusing on the crucial years of his crusade against Rome.<sup>5</sup>

As we see, the filmmakers’ ambition is evident. To assess how closely their vision aligns with historical accuracy, a comparison of his portrayal in the film with scholarly accounts of Luther is necessary.

\* \* \*

Given Luther’s various depictions over the years as either a bold hero or as being driven by the powerful into a dead end, let us start the analysis of his artistic image with the author’s intention to portray Luther as a human being. It appears that in the second half of 1518, Luther grappled with profound anxiety about himself and the fate of the Reformation: “Frequently—as he would recall at Wartburg—did my heart tighten at the query, ‘Are you the lone sage here? Could it be that all the rest must wander astray and have been erring for so long?’” (E. Soloviev, 1984, p. 99; authors’ translation).

---

<sup>5</sup> Brussat, F., & Brussat M.A. (n.d.). *Luther*. Spirituality Practice. Retrieved January 13, 2024, from <https://www.spiritualityandpractice.com/films/reviews/view/6609>



**Fig. 1. The long-held image of Luther as a rebel, remembered through the ages.**  
Anton von Werner. (1877). *Luther at the Diet of Worms*. [Oil painting]. Staatsgalerie Stuttgart<sup>6</sup>

The movie captures Luther's uncertainty, particularly evident in the peak of the Diet of Worms. This scene showcases not the traditional heroic valor often associated with Luther (as depicted in von Werner's painting, Fig. 1), but rather his unwavering commitment to follow his conscience. As Erich Soloviev highlights, "In Worms, Luther did not renounce his beliefs; he simply acknowledged his *inability to do so* unless proven wrong or convinced otherwise" (E. Soloviev, 1984, p. 129; authors' translation).



**Fig. 2. Luther (Joseph Fiennes) at the Diet of Worms in 1521. Still from *Luther*<sup>7</sup>**

<sup>6</sup> See the image source: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/79/Лютер\\_в\\_Вормсе.jpg/1920px-Лютер\\_в\\_Вормсе.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/79/Лютер_в_Вормсе.jpg/1920px-Лютер_в_Вормсе.jpg) (20.06.2024).

<sup>7</sup> See the image source: <https://www.geeksundergrace.com/movies/retro-review-luther-2003/> (11.01.2024).

In connection with this reformer's stance, Wilhelm Dilthey posited that Luther, a devoted follower of the English empiricist William of Ockham (1285–1347), championed *free will*. This act effectively removed metaphysical constraints from the concept of faith, ushering in a new, independent form of consciousness that supplanted the dogmatism of the Middle Ages (Dilthey, 1988, p. 271). Despite this, Luther faced sharp criticism from Erasmus of Rotterdam, the eminent figure of European humanism conspicuously absent from the film. Engaging in a polemic with Luther, he initiated his critique by challenging Saint Augustine's understanding of free will. Erasmus interpreted it as a power of the human will, which allows individuals to attain eternal salvation or to turn away from it (Erasmus, 1987, p. 230). This notion of free will was essentially subordinated to Divine grace, which led Luther to formulate the concept of man's salvation without his active involvement. Erasmus, however, who defined free will as "a power of the human will" (Erasmus, 1987, p. 230), deemed this concept detrimental to morality,<sup>8</sup> as the doctrine of faith commanded believers to "love our enemies," "carry our cross daily," and "despise our life" (Erasmus, 1987, p. 233). In a letter to Luther, Erasmus lamented, "your church is torn by great disputes and plunged into chaos by internecine conflict" (as cited in Erasmus, 1987, p. 581; authors' translation). Additionally, Joon-Chul Park, in his commentary on Erasmus, highlighted Rotterdamer's acknowledgment of Luther's challenge to papal Rome as not solely motivated by the desire for church reform and enlightenment but also by the intent to dismantle the conceptual underpinnings of Catholicism. Thus, during the onset of obscurantism in the 1520s, Erasmus mournfully declared, "where Lutheranism reigns, knowledge perishes" (Park, 1995, p. 3). Conversely, Sergey Pimenov contended that Luther aimed "to follow the path of criticizing the existing orders in the Church—without dismantling the Church itself," by distinguishing between the visible and invisible aspects of faith and the Church "thereby shielding the Church from the risk of essential negation" (Pimenov, 2021, pp. 116–117; authors' translation). Elena Bakeeva identified a further contradiction in the Luther-Erasmus dispute: a clash between irreality and intellect, that is, "a fundamental otherness, fully comprehended transcendence, and the necessity of building on a firm knowledge base" (Bakeeva, 2013, p. 26; authors' translation). This illustrates that Luther's teachings, influenced by sacral authority, presented "a unique medieval interpretation of 'phenomenological reduction,' where an individual, unquestioningly accepting knowledge, paradoxically liberates oneself from it, thereby accessing the realm of faith" (Bakeeva, 2013, p. 26; authors' translation).

---

<sup>8</sup> In the words of Erasmus, "St. Augustine and those who follow him, considering how harmful to true godliness it is for man to trust in his own powers, are more inclined to favor grace, which Paul everywhere stresses. For this reason, he denies that man liable to sin can turn to amend his life by his own powers, or do anything which will bring him to salvation unless he is moved by the free gift of God to desire those things which lead to eternal life" (Erasmus, 1987, p. 235).

Consequently, Luther further subjugated consciousness, reducing the possibility of attaining freedom through individual efforts. According to Igor Evlampiev, as a result of Luther's innovations, "man was entirely stripped of the inherent freedom constituting his essence" (Evlampiev, 2015, pp. 111–112; authors' translation), and freedom became "a metaphor for the fatal predetermination of man's actions by the divine will" (Evlampiev, 2015, p. 114; authors' translation). In a broader context, as per Bertrand Russell's observation, medieval thought evolved towards "a continually deepening subjectivism, operating at first as a wholesome liberation from spiritual slavery, but advancing steadily towards a personal isolation inimical to social sanity" (B. Russell, 2016, p. 20).

However, the portrayal of the theme of free will in the film is simplistic: Luther, secluded in Wartburg, translating the Bible from Greek to German, appears solely preoccupied with a linguistic dilemma. He endeavors to explain that in German, the word "will" signifies inner strength to dominate others, while in Greek, it conveys passion, fervor, and love. The filmmakers' treatment of this pivotal issue in Luther's theology comes across as a caricature of one of his central doctrines.

Furthermore, *Luther's stance on reason* is conspicuously disregarded. On the one hand, in one of his most cherished works the reformer, as Pekka Kärkkäinen asserts, praised reason as the most exquisite gift of God to human beings, enabling them to encapsulate a measure of the divine essence within themselves (Kärkkäinen, 2017, p. 195). On the other hand, whenever it came to Christians pondering the essence of the Bible, Luther viewed reason as a significant peril, as it swiftly morphed into a symbol of evil: "you mangy, leprous whore, you holy reason. (...) reason is the devil's prostitute and can do nothing else but slander and dishonor what God does and says" (Hutchinson, 2017). Luther harbored a longstanding disdain for Aristotle and would like to see some of his books withdrawn from free circulation (Luther, 2013, pp. 64–65). Consequently, the reformer, just like John Calvin, his brother in Christ, from the very beginning both "denied natural reason, all natural religion, and all natural morality, and consequently asserted for man in the natural order, left to his natural powers and faculties, universal skepticism and moral indifference," an observation highlighted by Adrien Ledanseur (2020).

In Luther's cinematic portrayal, negative traits *subjected to ethical scrutiny* are notably absent, unlike his opponents who are deliberately depicted in a negative light, a contrast evident in two significant conflicts. The first one is Luther's confrontation with the Catholic Church under the leadership of Pope Leo X and his associates, actively involved in the controversial practice of selling indulgences. The second conflict delves into Luther's internal struggle against the perceived evil within himself, symbolized by his battle with the Devil—a motif strongly associated with the Catholics portrayed in the movie, most particularly the Pope. Luther's

poignant comparison of the pontiff to the Devil sheds light on his perspective: making the Pope a vicegerent of Christ implies that he is “above the angels in heaven and has power over them, which is precisely the true work of the true antichrist” (Luther, 2013, p. 25).

The movie’s central premise was built on Luther as an accurate interpreter of the Bible and a crusader against Papal Rome for the future of German Christianity. However, director Eric Till, explaining his vision of the reformer as the embodiment of “the man’s character,” misled audiences by using this seemingly benign and all-encompassing interpretation of his personality as a pretext to absolve Luther of his ideological position. Additionally, Till superficially addressed the political and psychological intricacies, where *a third issue, the problem of evil, surfaced. This problem stemmed from the interplay of two conflicts: Luther’s external struggle against the oppressive actions of the Roman Church and the internal turmoil within the reformer himself. The portrayal of Luther as not merely a human being, but also as a political adversary of the Church, formed the essence of the movie.* Therefore, the a priori depiction of Martin as human and contradictory, as purported by the director in an allegedly objective portrayal, resulted in a one-dimensional representation—casting him solely as an exceptional religious humanist, standing against the monumental historical force of evil.

Naturally, every artistic portrayal does not necessarily have to be an exact replica of a historical figure (a point expressed by Aristotle long ago). However, in the case of Luther, where the author’s focus is on the monumental figure of the German reformer, emphasizing certain ideological themes, even a partial resemblance to the original could have amplified the artistic impact. Therefore, **the aim** of our research is to shed light on the alignment of the depictions of Luther and his contemporaries in cinema with their real-life counterparts, leading to **the hypothesis** of *an ideologically distorted portrayal of historical events in the film.* **The novelty** of this article lies in unraveling the filmmakers’ concept of *Luther’s humanity and his malevolent surroundings.* Through the lens of artistic interpretation, the reformer’s persona is outwardly portrayed as idealistically positive, yet historically unsubstantiated—an imaginative creation by the authors.

Analyzing this cinematic phenomenon has defined the **theoretical significance** of this study. To convey this idea, we employ the **authorial method of comprehensive (holistic) analysis of artistic texts** (Konson, 2013), enabling us to *gauge the realism of artistic representations and their amalgamation into the filmmakers’ concept of evil.* Notable attention is given to various analytical approaches, tailored to the characters under examination:

- historical—encompassing all characters;
- philosophical—identifying Luther’s theological significance;

- psychological—comprising audio-intonation analysis in Luther’s dialogues with Cardinal Cajetan, or showcasing the actors’ psychological depth (for instance, the grotesque portrayal by Peter Ustinov, Jochen Horst, and the tragic depiction by Joseph Fiennes as Luther during the trial);
- film editing—determining the narrative’s dynamics;
- musicology—revealing the role of music in indicting the evil forces;
- visual portrayal—contrasting the psychological aspects of film characters with historically validated artifacts (for example, Pope Leo X in the film versus Raphael’s painting, or Luther’s portrayal in film versus Lucas Cranach the Elder’s rendition).

## IMAGES OF EVIL

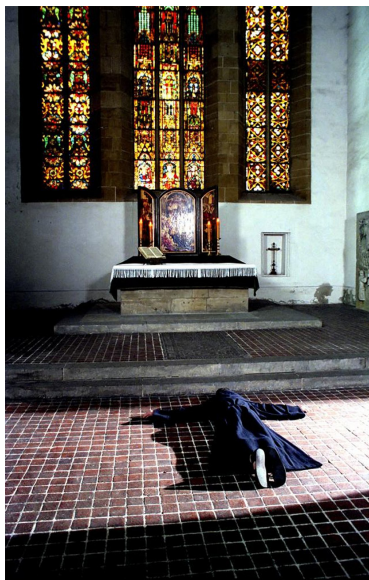
The concept of the origin and manifestation of the faces of evil is evident in the prologue. A young Martin, returning home to Erfurt at night, calls upon Saint Anne and God for protection, pledging to become a monk in return.<sup>9</sup> This choice stems from his fear of thunderstorms, evolving into a reverential dread of the Devil, a figure that haunted him since childhood when he witnessed a “real” demon in street puppet shows. The theologians in the documentary *A Return to Grace*<sup>10</sup> offer an explanation for Martin’s fear of this “natural” manifestation in his native Saxony. They suggest that during his nocturnal journey to Erfurt, the infernal image that had long existed in his psyche materialized before him. This association with a demonic figure is mirrored in the director’s *auratic* [Daniel Fairfax’s term] approach, where the synthesis of verbal and visual elements crafts an image through obscured outlines in motion. In the storm scene, Eric Till portrays Martin quite literally in the mud (a distinctly Hollywood style), a prelude to showcasing his historical ascension. This suggests that Luther’s vow to become a monk was not merely a commitment he fulfilled two weeks after his return to the University

<sup>9</sup> This episode is based on an actual incident that occurred on July 2, 1505, when Luther was returning from his home in Erfurt, where he was studying law. A storm caught him on the way, and a bolt of lightning nearly took his life. According to the Erfurt city archives, Martin appealed to Saint Anne, the patron saint of miners (since his father was a miner) and vowed to her to become a monk. It is more probable, however, that he had long been considering entering the spiritual life, but this experience in his life helped him come to a decision. Stadtarchiv Erfurt. (n.d.) Erfurt, Germany, University Records of Martin Luther, 1501–1505. ancestry.com. Retrieved June 21, 2024, from <https://www.ancestry.com/search/collections/61387/>

<sup>10</sup> Batty, D. (Director). (2017). *Martin Luther: A return to grace* [Documentary film]. Retrieved May 19, 2024, from <https://www.youtube.com/watch?v=IQauUUhoIKg/>



of Erfurt, but rather *a blueprint for his life*, the actualization of which commenced two years after his monastery entrance.



**Fig. 3. Erfurt Cathedral. Luther, on the floor before the altar, fulfills a vow, made during a thunderstorm, to dedicate himself to God and break free from the Devil's grasp. Still from *Luther*<sup>11</sup>**

In the movie, the Devil is portrayed in his semantic form (Luther writhing on the floor in an imagined struggle with him). However, in reality, the complexity of Luther's relationship with the Devil runs deeper: his mental intensity is palpable, with a focus on defending the gospel, faith, and the church, in direct opposition to Satan as an archenemy, who spurs on his earthly agents—the powers that be—to similar actions (Tappert, 1955).

This perspective on the Antichrist was deliberate, as for medieval Christians, his malevolent influence, starkly evident in the late 15th and early 16th centuries, held profound significance (see: Konson, 2021). According to Debra Strickland, “monstrosity was a metaphor for unacceptability, both cultural and religious” (Strickland, 2003, p. 8), as the fantastical pandemonium in the medieval mind was seen as tangible: “that such moralizations exist suggests that medieval monsters functioned both materially and in the abstract, or both socially and semiotically” (Strickland, 2003, p. 52).

<sup>11</sup> See the image source: <https://www.filmpro.ru/movies/17396/shot> (25.01.2024).

This observation suggests that the Devil's image and its associations became ingrained in the social consciousness. Robert Muchembled articulated this existential "milestone":

Satan was central to mental representations throughout this tragic century, and he served to explain why the world was then so calamitous and so disturbing. Giving meaning to what seemed no longer to have any, he became a powerful force for change. (Muchembled, 2005, p. 294)

Yet, in Luther's perception, the Devil, viewed as a formidable and cunning adversary, posed a greater threat than mere symbolism. According to Thomas Renna, the demon

disrupts the whole world with his promotion of war, social rebellions, domestic turmoil, diseases, demonic possessions, natural disasters, and despotic governments. Satan's main instrument in these doings is the pope. Since the time of John Hus, the Devil has intensified his assaults, since he is perturbed by the recovery of the preaching of the Word. (Renna, 2018, p. 200)

Furthermore, when appearing to Luther, the deceiver sought to obstruct his divine work. He rattled around behind Luther's stove. In Wartburg, "he grunted audibly like a pig; he disputed with Luther like a scholastic; he sometimes lodged in Luther's bowels. Satan kept so close that he 'slept with Luther more than Luther's wife Katie did'" (J.B. Russell, 2001, pp. 279–280)

Besides this vibrant source material, Luther found inspiration in his predecessors, particularly valuing Johannes Tauler, the German mystic (1300–1361), above all others, including Dionysius the Areopagite and Bernard of Clairvaux. Tauler introduced Luther to a dual concept—humility before God and the belief that "piety by works leads to vanity and self-satisfaction and away from God [with parallels to Saint Augustine—G.K. & I.K.]" (Küng, 2000, p. 219) To reconnect with God, Luther understood the necessity of delving into the abyss, where distractions fade, allowing for a profound encounter with the sensation of being nowhere, even to the point of relinquishing the sense of self and tangible existence. Tauler posited that the ability to endure such a state was among the Holy Spirit's greatest gifts (Ivanov, 2019). Despite experiencing similar emotional states, Luther grappled with *Anfechtungen*, which Eric Metaxas explained as a debilitating depression, as early as his studies in Erfurt. Luther started "to wonder disturbingly about his own eternal fate and whether, were he to die suddenly, he would be welcomed into the loving arms of God or, more likely, be condemned to fall everlastingly into the taloned clutches of grotesque devils." (Metaxas, 2019, p. 35)

*Consequently, the pervasive influence of devilry and, more broadly, mysticism during the Middle Ages and early Protestant era shaped a notion of absolute evil*

that gripped the minds of various social strata in Germany and beyond. This concept deeply influenced the symbolic and emotional tenor of the film *Luther*.

In the film, Luther's portrayal undergoes meticulous refinement. Joseph Fiennes portrays the inspirational monk with a visage of suffering, distinct from the depictions crafted by Lucas Cranach the Elder. Fiennes brings forth a glamorous and handsome Luther, characterized by a contemplative gaze towards the future and a compelling charisma (Fig. 4d). Consequently, this portrayal diverges significantly from the external image of Luther. The reformer, at the age of 37, emaciated due to his ideological clash with Papal Rome, captivates not through physical beauty but through its absence, embodying asceticism as the source of his charisma (Fig. 4a).



**Fig. 4a.** Lucas Cranach the Elder. (1520).  
*Martin Luther as an Augustinian Monk* [Engraving]. Albertina, Vienna<sup>12</sup>

And certainly, the cinematic Luther stands in stark contrast to the Luther immortalized nine years later in Lucas Cranach's portrait. In this later portrayal, Luther, saved by Elector Frederick III post the Diet of Worms, happily married and already a father of several children, is depicted as a Christian reformer wearing a distinguished flat beret, a symbol of wealth during 1510–1530 (Fig. 4c). Local scholars note his “detached gaze” and an “aura of noble calmness” in this portrait

<sup>12</sup> See the image source: <http://www.payer.de/fides/fidesanhang02.htm> (23.06.2024).

(Mojsa & Rostislavleva, 2021, p. 265; authors' translation). However, Luther's image here is much more complex. His gaze, rather than detached, is fixed on someone nearby but at an angle. This kind of gaze typically characterizes not the individual himself (Martin), but an implicit, concealed subject who channels the figurative "hostile stare" of the portrayed hero (Malkina, 2019, p. 37; authors' translation). Luther's attentiveness is so acute in this portrayal that he subtly arches his left eyebrow. This particular nuance reveals a great deal, as facial asymmetry, according to Paul Ekman's theory, aids in interpreting the emotion of contempt (Ekman, 2010, p. 225). The depiction of Luther's face in the painting is inherently asymmetrical, as previously noted, given that he gazes not directly ahead, but with a slight turn of his head to the left, directing his sight to the right (record in the digital archive states, "Martin Luther, bust-length, facing right").<sup>13</sup> Consequently, his left eye slants towards the bridge of his nose, while the other eye is set horizontally.<sup>14</sup> This distinction is particularly evident in a collection of fragments from Lucas Cranach the Elder's copied portraits of Luther (Fig. 4b).



**Fig. 4b. Collage of fragments from Cranach's portraits of Luther (1528–1530), detailed snapshots from four different copies. From left to right: Friedenstein Castle Foundation, Gotha (IV.M11a); Veste Coburg Art Collections (IV.M2a); Böttcherstrasse Art Collections, Bremen (IV.M14a); Museo Poldi Pezzoli, Milan (IV.M13a)<sup>15</sup>**

<sup>13</sup> (n.a.). (ca. 1528–1530). *Martin Luther, bust-length, facing right* [Painting on parchment]. Cranach Digital Archive. Retrieved June 24, 2024, from [https://lucascranach.org/en/PRIVATE\\_NONE-P409](https://lucascranach.org/en/PRIVATE_NONE-P409)

<sup>14</sup> Between 1528 and 1530, Cranach's workshop crafted 22 similar portrait works. In addition to these, only two engraving prints, attributed to Georg Pentz (Double portraits of Martin Luther as a married man and a reformer (about 1528–1530), 2024), have been identified, which, in continuation of Cranach's tradition, exhibit significant deviations from the originals. Hence, we only consider the portraits from Cranach's workshop. (A detailed list of documents concerning Luther's visual representation in 1519–1530 see in Schubert et al., 2023.)

<sup>15</sup> See the image source: (Double portraits of Martin Luther as a married man and a reformer (about 1528–1530), 2024).

In the top row of this collage are variations of the right eye positioned horizontally; in the middle row, variations of the left eye “slanted” towards the bridge of the nose at an angle. This eye arrangement in the portrait creates a probing gaze, which, when combined with an arched eyebrow and a subtle lift of the corners of the serpent-like lips, evokes a sense of haughtiness. Adding to this portrait is an unexpectedly “playful” dimple on the weighty chin and a large nostril that awkwardly seems to encroach upon the cheek. This *unbalanced* facial expression [as per Ekman’s wording] serves as a projection of a complex emotion. Within it lies *the artist’s grasp of the conflicting and explosive nature of the German Protestant leader, a portrayal that sharply contrasts with the modern, more “unassuming” and “human” Luther in Eric Till’s film* (Fig. 4c).



Fig. 4c. Lucas Cranach the Elder. (1528).  
*Portrait of Martin Luther.*  
Veste Coburg, Germany<sup>16</sup>

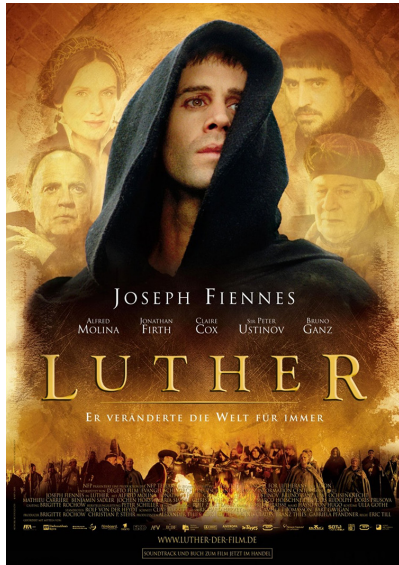


Fig. 4d. Joseph Fiennes as Martin Luther.  
Film poster<sup>17</sup>

<sup>16</sup> See the image source: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Лютер,\\_Мартин#/media/Файл:Lucas\\_Cranach\\_d.Ä.\\_-\\_Martin\\_Luther,\\_1528\\_\(Veste\\_Coburg\).jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Лютер,_Мартин#/media/Файл:Lucas_Cranach_d.Ä._-_Martin_Luther,_1528_(Veste_Coburg).jpg) (14.01.2024).

<sup>17</sup> See the image source: <https://www.filmpro.ru/movies/17396/poster> (25.01.2024).

## LUTHER IN GERMANY AND ROME

The film presents *two contrasting depictions* of Luther: one in Germany and the other in Rome. The former is constructed around a buildup of sinister images, with the director utilizing montage techniques to capture the escalating tension in Luther's psyche. The earlier mentioned scene of the thunderstorm is artfully pieced together through associative montage. The collective portrait of the Augustinians participating in Martin's ordination as a priest at the Erfurt Cathedral Church of Saint Mary forms a compelling "character suite," transitioning from somber to grotesque figures. These visuals serve to anchor Luther, teetering on the brink of reality. His anxiety mounts as he navigates through the Latin text, stumbling and spilling red wine—a symbol of Christ's blood—with trembling hands (Fig. 5).



**Fig. 5. Rite of ordination. Luther spills wine symbolizing the blood of Christ.  
Still from *Luther*<sup>18</sup>**

The narrative culminates in two scenes of darkness: a rift with his father, who accuses him of consorting with the Devil, and Luther's psychological torment, entwined with the unseen presence of evil.

The *subsequent exposition* is initially lighter. Luther, in Italy, gazes reverently at the Triumphal Arch. However, this external portrayal of Rome is enriched with a typical series of audio-visual images of commerce, including worldly services for priests. This visual sequence culminates in a procession of horsemen led by the Pope, resplendent in golden armor. To Martin, this entire spectacle is a sudden *revelation of Rome's ecclesiastical and sinful code*.

<sup>18</sup> See the image source: <https://www.kinopoisk.ru/picture/174294/> (16.01.2024).





**Fig. 6. Rome. Luther buying an indulgence to ease his grandfather's torment in hell. Still from *Luther*<sup>19</sup>**

Two *accusers* emerge in the portrayal of the public deception: the silent figure—Luther, who, in his insight regarding the papal court, crumples and discards the certificate, and the vociferous one, a symbolic representation of grief—choral music in the style of a folk lament. From the clash of these contrasts—deception on one side and epiphany mingled with sorrow on the other—a new overarching idea arises. Within it, previously disparate motifs converge not as parallels, but as intertwining elements, showcasing an intellectual montage. Visually, this concept is symbolized by a staircase to the Gates of Heaven, holding a mystical significance for pilgrims but transforming into a symbol of evil for Luther (Fig. 7).

<sup>19</sup> See the image source: [https://www.imdb.com/title/tt0309820/mediaviewer/rm2881183232?ref\\_=ttmi\\_mi\\_all\\_sf\\_6](https://www.imdb.com/title/tt0309820/mediaviewer/rm2881183232?ref_=ttmi_mi_all_sf_6) (16.01.2024).



**Fig. 7. Rome. Pilgrims, bearing purchased indulgences, crawl toward the Gates of Heaven. Still from *Luther*<sup>20</sup>**

## **CHARACTER PORTRAYAL**

### **Andreas Karlstadt, Luther's confidant**

Andreas Karlstadt, portrayed by the charismatic actor with an infectious laugh Jochen Horst, was a brilliant religious writer, polemicist and disputant, preacher, and a prominent figure of the Reformation. This Catholic philosopher and theologian initially supported Luther, but the latter, vying for influence over the people of German territories and seeking a prominent position, severed ties with Karlstadt (1522–1524). The discord stemmed from differing views on the role of secular authority in reforming church life. Dmitri Smirnov posits that for the mystic Karlstadt, who viewed reform efforts as a manifestation of God's will, resistance from secular powers was deemed illegitimate. On the other hand, for Luther, both a mystic and a pragmatist, the support of his powerful benefactor, Frederick III, was paramount, leading him to make ideological concessions. Consequently, Luther sought his colleague's removal from Wittenberg, particularly due to the severe repercussions stemming from some of Karlstadt's actions.<sup>21</sup> But since other

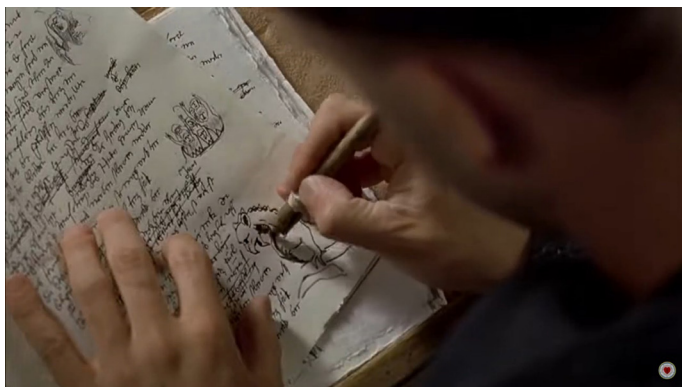
<sup>20</sup> See the image source: [https://www.geeksundergrace.com/movies/retro-review-luther-2003/\(11.01.2024\)](https://www.geeksundergrace.com/movies/retro-review-luther-2003/(11.01.2024)).

<sup>21</sup> For instance, as per Ulrich Bubenheimer, following his iconoclastic speeches in early 1522, the residents of Wittenberg proceeded to dismantle nearly all the images in the city church. Details are available in: Smirnov, D.V. (2018, April 11). Karlstadt [Carlostadius]. In *Pravoslavnyaya entsiklopediya* [Orthodox encyclopedia]. Retrieved March 16, 2024, from <https://www.pravenc.ru/text/1681095.html>



influential Protestants showed a degree of solidarity with Andreas (including the leader of the Zurich reformers Ulrich Zwingli), Luther denounced him as being “devoted to Satan” and asserted that the Professor’s works were “merely evidence of his insatiable vanity, for which reason he serves the Devil”.<sup>22</sup> Thus, *the specter of evil infiltrated the core of the Reformation, casting Luther as the revealed Antichrist in the eyes of the Roman Church*.

In the film, the initial stages (the opposition and camaraderie) are intertwined in a lecture scene, a pivotal moment that, in our opinion, resonates. Pretending to absorb the professor’s teachings, Luther absentmindedly sketches a chimera in his notes, reminiscent of the grotesques often adorning German church facades (Fig. 8).



**Fig. 8. Luther sketching a chimera during Karlstadt’ lecture. Still from *Luther*<sup>23</sup>**

While creating this “masterpiece,” Martin directs public remarks towards Karlstadt, and as it unfolds, not without reason. His objections target the central thesis of the lecture—the impossibility of salvation outside the Holy Roman Church. Luther perceives in this maxim a threat to the Greek saints and asserts to Karlstadt that he has failed (!) to grasp the essence of traditional religious doctrine. Karlstadt, evading a direct response and thus with aggression, queries, “You question the authority of the Church Council, sir?” To which Martin replies, “Not at all. Though in 1215, the Fourth Lateran Council allowed that (...) salvation could exist outside the Church, though not outside Christ.”

<sup>22</sup> As cited in Smirnov, D.V. (2018, April 11). Karlstadt [Carlostadius]. In *Pravoslavnyaya entsiklopediya* [Orthodox encyclopedia]. Retrieved March 16, 2024, from <https://www.pravenc.ru/text/1681095.html> (authors’ translation).

<sup>23</sup> See the image source: [https://www.youtube.com/watch?v=kS\\_gXdXaHes&t=1097s](https://www.youtube.com/watch?v=kS_gXdXaHes&t=1097s) (14.04.2024).

In this dialogue, the filmmakers, by showcasing the triumph of a relatively unknown monk over an esteemed scholar, reveal Luther's rejection of antiquated theological notions. Consequently, the professor effectively yields to Luther (Fig. 9). Nonetheless, despite this setback, Karlstadt, a distinguished figure in secular and ecclesiastical law, exhibits sympathy towards Martin at their subsequent encounter.



**Fig. 9. Professor Andreas Karlstadt (Jochen Horst) in a dispute with Luther.**  
Still from *Luther*<sup>24</sup>

However, Karlstadt's involvement in fomenting a peasant revolt remains puzzling. During Luther's absence at Wartburg, Karlstadt surfaces in only two brief instances: during a lecture to students advocating for the eradication of all Catholics, and in a scene depicting the burning of their relics. A preserved engraving from the 17th century exposes Karlstadt's involvement in these violent acts. The foreground features the professor, while the background illustrates a scene from the peasant uprising (Fig. 10).

---

<sup>24</sup> See the image source: [https://www.youtube.com/watch?v=kS\\_gXdXaHes&t=1097s](https://www.youtube.com/watch?v=kS_gXdXaHes&t=1097s) (14.04.2024).

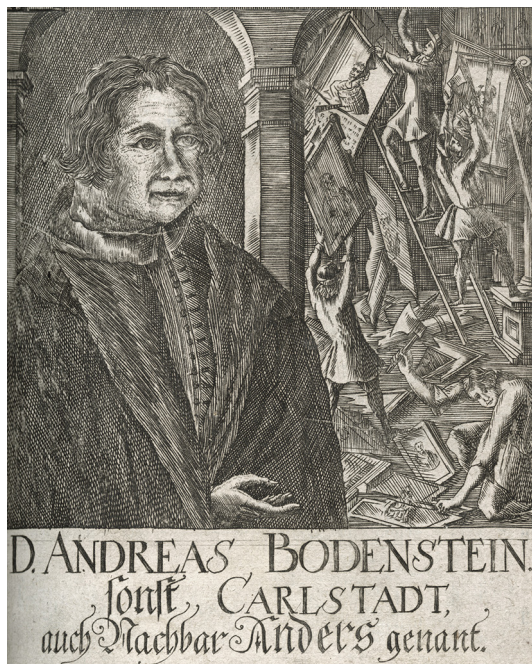


Fig. 10. Andreas Karlstadt. Engraving from the mid-seventeenth century, German National Museum, Nuremberg<sup>25</sup>

Central to the depiction of this comrade of Luther's is the concept of intellectual montage, arising from the collision of two incongruous personas: Karlstadt the esteemed professor and Karlstadt the bloodthirsty rebel. The outcome is a caricature of the *deranged* Catholic scholar and his equally fanatical Protestant counterpart. During a lecture before students, the professor makes sensational statements, transforming his monologue into an informal self-presentation. This act, marked by an extravagant gesture (removing a cross from a student), takes on the semblance of a lowbrow farce: "Pope, priest, even professor, must repent... must repent or be cut down. You call me Professor Karlstadt. No more. From this day forward, I am Brother Andreas!" Subsequently, this "brother" issues threats: "Stand with the righteous, or be cut down with the others!" This appeal to the student audience culminates in the unfastening of his attire's upper portion, symbolizing a definitive break from his professorial past.

<sup>25</sup> See the image source: <https://www.worldhistory.org/image/15686/andreas-bodenstein-von-karlstadt> (16.03.2024).

In another scene, Luther expels Karlstadt from Wittenberg after the brutal suppression of a peasant revolt (in which, actually, Luther himself participated as an ideologue). In this scene, Andreas encounters Martin, who has just learned of a plunder allegedly committed under Luther's command. Defending himself against Luther's accusations, Andreas exclaims, "I supported you. I'm carrying on just as you would have!" He then shifts all blame onto the people, stating, "It's the people's work!" In a swift motion, he dismisses one commoner and makes a menacing gesture towards another below the waist.



**Fig. 11. Luther clarifying his relations with Karlstadt (half-turned towards the viewer), and together with the German humanist Ulrich von Hutten, subduing the rioters. Still from *Luther*<sup>26</sup>**

The professor's portrayal here treads the line of propriety. Essentially, Karlstadt, a prominent reformer and distinguished scholar, is depicted in the film in a one-sided manner: as a flawed Protestant leader who distorted the views of a supposed "wise" ideologue.

<sup>26</sup> See the image source: <https://www.moviepilot.de/movies/luther/bilder/621619> (16.06.2024).

## REPRESENTATIVES OF THE CATHOLIC CHURCH

### Cardinal Thomas Cajetan<sup>27</sup>

Luther's direct confrontation with representatives of the Catholic Church took place in Augsburg, where the papal legate in Germany, Cardinal Thomas Cajetan (portrayed by Mathieu Carrière), was summoned to inquire into his "heresy." It is known from history that authorized by Pope Leo X to act freely, the Cardinal assured Elector Frederick that he would consider Luther's case "impartially and kindly without applying harsh measures to the monk, 'in a paternal way, not as a judge.'"<sup>28</sup> (It is striking that Cajetan, almost at the same time as Luther, wrote a work on the trade in indulgences, in which he resented its sacrilege. He highlighted the absolution of the deceased—though without any critique of the so-called church "treasury of merit" (E. Soloviev, 1984, p. 101), which largely served as the hypothetical "fund" for the discussed business venture.<sup>29</sup>)

However, within Luther's accusations against the church, Cajetan discerned that *the German reformer was rejecting traditional scholastic teachings and striving to establish a new Church*. Cajetan's motivation, therefore, was to counter Luther, leading to what Erich Soloviev termed *curial cretinism*. His realization sparked irritation that escalated into fury: "The Cardinal initially urged Luther to renounce his beliefs, then resorted to threats, eventually shouting imperiously at the monk to revoke" (S. Soloviev, 2013, p. 441; authors' translation). Recalling the incident, Luther wrote that upon witnessing the Cardinal's heated temper, he, too, began to raise his voice. Cajetan, on the other hand, noted that he could barely meet Luther's gaze, as his eyes gleamed with a devilish fire (S. Soloviev, 2013, p. 441). Nevertheless, Luther's stance prevailed, as the Papal authorization for the sale of indulgences was granted only on November 9, 1518, following Luther's confrontation with Cajetan a month earlier (October 14, 1518), where Luther notably *pointed out to the Cardinal the absence of such authorization*. And the Holy Trade in indulgences was shielded primarily by curial directives and somewhat fragile scholastic theories, and it was these that Luther targeted (E. Soloviev, 1984, p. 86).

---

<sup>27</sup> Tommaso de Vio, known as Cajetan, an Italian Dominican and expert in Thomas Aquinas' theology, held roles within the Catholic Church and in politics. Notably, he opposed Martin Luther and other prominent figures of European Protestantism.

Smirnov, D.V. (2018, April 11). Kaetan [Cajetan]. In *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox encyclopedia]. Retrieved March 16, 2024, from <https://www.pravenc.ru/text/1683993.html>

<sup>28</sup> Smirnov, D.V. (2018, April 11). Kaetan [Cajetan]. In *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox encyclopedia]. Retrieved March 16, 2024, from <https://www.pravenc.ru/text/1683993.html> (authors' translation).

<sup>29</sup> Marshall, T. (n.d.). *Indulgences and the treasury of merit*. Retrieved June, 23, 2024, from <https://taylormarshall.com/2006/06/indulgences-and-treasury-of-merit.html>

Conversely, in the film, the notion of establishing a new confession remains notably absent. The scene depicting Martin's debate on his anti-Roman stance is brief, lasting approximately three minutes, yet brimming with intense emotion. Their dialogue-duel is structured around the concept of direct *pathetic composition*, capturing the essence of *coming out of oneself at the peak of emotional intensity*, as outlined by Sergei Eisenstein. As the action in this scene delves into the psychological realm, we witness the subtle undercurrents of conflict between Luther and the Catholic Church, transitioning from "peaceful negotiations" to a complete rupture of relations. This transformation serves as a climactic turning point (apogee) in the film's dramatic narrative.

**Cardinal Cajetan's Debate with Luther** (slightly abridged, Fig. 12):

Cardinal Cajetan (with a nearly paternal smile): "My son, I know you desire to be a faithful servant of Christ and His church. I am here to help you. (...) You have erred by teaching new doctrines."

Luther (with meek astonishment, but defiantly shaking his head): "Which of my teachings is offensive to Rome?"

Cajetan: "For one, indulgences. Pope Clement's decree, Unigenitus, clearly states that the merits of Christ are a treasure of indulgences."

Luther (correcting the Cardinal): "Acquire. (Luther then offers the Cardinal valuable advice to help him correct the mistake.) I'm sorry, Your Grace. I think you'll find it says... "The merits of Christ *acquire* the treasure of indulgences." (The emphasis on "acquired" transforms Martin's advice into a reprimand.)

Cajetan (with a heavy sigh): "I am not here to wrangle with you."

Luther (eyes lighting up): "No, Your Grace. But Unigenitus was issued 175 years ago. (The Cardinal, surprised by Luther's detailed knowledge, instinctively brings his hand to his mouth—a reflexive gesture signaling a defense against a mild shock.) And were this decree not so embarrassing to our church, perhaps it would not be commonly called Exnavigante and (pause) left out of most collections of canon law."

(...)

Cardinal (adopting an authoritative tone): "The Pope interprets Scripture."

Luther (correcting the Cardinal): "He may interpret it... (Pause, Martin, glowering sternly.) But he is not above it. (A shift to open enthusiasm and with a smile.) We both know the selling of indulgences have no Scriptural support."

(...)

The Cardinal (interrupting the Augustinian angrily): "That is outrageous! (...) Indulgences are an established tradition which give comfort to millions of



simple Christians. (...) So you consider your discomfort more important than the survival of Christianity?"

Luther: "I'm interested in the truth."

Cajetan (flying into a rage): "The truth? The Turks are building armies on our eastern borders. We are on the brink of war. (...) and just when we need unity most, you create confusion! (...) (Shouting and pointing a finger at Luther in frustration, storms out of the hall in impotent anger.) I refuse to argue with that monk."

The dialogue reveals that the evil embodied by the Roman Viceroy in Germany, lacking a thorough understanding of theology to the letter of the law, not only lost to Luther in this instance but also to himself.



**Fig. 12. The dispute between Thomas Cajetan (Mathieu Carrière) and Martin Luther in Augsburg, 1518. Still from *Luther*<sup>30</sup>**

### **Girolamo Aleandro (Hieronymus Aleander), the future Cardinal<sup>31</sup>**

In history, Girolamo Aleandro stands out as one of the most learned individuals of his time, proficient in Latin and Greek. In his youth, he associated

<sup>30</sup> See the image source: <https://www.filmpro.ru/movies/17396/shot> (25.01.2024).

<sup>31</sup> In 1520, Aleandro arrived in Germany to lead the opposition against Martin Luther. While in Brussels, his initiatives led to the emergence of the first Protestant martyrs (1523), who were ultimately put to death at his behest. Recognized for his contributions to the Roman Church, he was later appointed as a cardinal in 1538.

Britannica. (2024, February 12). Girolamo Aleandro. In *Encyclopedia Britannica*. Retrieved January 25, 2024, from <https://www.britannica.com/biography/Girolamo-Aleandro>

with Erasmus of Rotterdam, lectured in Venice, Orleans, and Paris, where he was appointed as the university's rector. However, contrary to Socrates' belief that ignorance breeds evil, this young man became a personification of malevolence.

In the film, during their initial encounter, Martin notices on Aleandro's face the traces of inner turmoil. Guido Dieckmann, in his novel *Luther*, vividly portrays the sensations Martin experiences at this moment, likening it to a lightning strike. Luther vaguely feels that this Roman is familiar with the passions and doubts that deeply perturbed Martin—however, far more profoundly than Aleandro had ever acknowledged to himself (Dieckmann, 2006, p. 116). Dieckmann later explains that these passions stemmed from demons.

The film creatively portrays Aleandro's association with the bestiary world through associative montage. This technique sets the stage for Luther's preparation for the meeting with Cardinal Cajetan. Aleandro emerges to meet Martin and Staupitz in the austere reception room, donning a black headpiece (the nuncio's rigid hat) and a dark cherry robe, symbolically contrasting with the illuminated wall relief of Christ. Before Luther's audience, the prelate instructs him to speak just one word: "revoco" ("I renounce"). This instruction showcases Girolamo's triumph over himself, concealing his fear behind a facade of anger. Not always, however, does he manage himself. During the burning of Luther's books in 1520, he, the leader of this act, narrowly escapes being stoned by the protesting crowd (Fig. 13). Hermann-Josef Braun recounts how the nuncio barely avoided a riot. It was only the following day in Mainz that he could peacefully carry out the cremation [of the books—G.K. & I.K.] (Braun, 2010). In the movie, on the first day of the auto-da-fé, the papal legate's eyes reflect frozen hatred, amplified by the presence of crossbowmen whose attire emits a blood-red glow.





**Fig. 13. Luther's books being publicly burned under the direction of Girolamo Aleandro (Jonathan Firth) in the town square.**  
Still from *Luther*<sup>32</sup>

Yet, fear also grips him, prompting a momentary pause, his hand clenched into a fist, before he retreats. Thus, *the plenipotentiary representative of the Roman Church, a seasoned politician adept at masking his actions with professed love for God, is associated here with a concealed auratic evil.*

### **Johann Tetzel, merchant of indulgences**

Indulgences in the film carry a dual negative implication: as a form of profit for the Roman Church through levies and as a representation of diabolical power. Anton Nikitin points out that money within religious traditions was viewed as an evil force competing with divine power, fostering an illusion of omnipotence (Nikitin, 2017, p. 73). Consequently, in the cinematic realm, indulgences assume an autonomous audio-visual identity, albeit *with varying voices.*

This narrative intertwines most closely with a character who, despite operating under the auspices of Archbishop Albert of Brandenburg, embodies a devilish persona—Johann Tetzel, a North German Dominican friar, an inquisitor and skilled orator renowned for his scandalous role as a quite successful indulgence vendor. Their pricing scheme was meticulously outlined in the renowned document, *The Sacred Taxes of the Chancery* (The Bank, 1846), which could be implemented not solely for the living but also for the deceased, a responsibility entrusted to their kin (Martin Lyuter i Iogann Tetsel', 2011, p. 1).

<sup>32</sup> See the image source: <https://www.kinopoisk.ru/picture/174296/> (16.01.2024).

In response to Tetzel's practices, Luther penned the *95 Theses* in 1517. Unwavering, Tetzel retaliated by issuing *106 Theses* against Luther, condemning his actions as opposition to the successor of the Apostle Peter and the representative of Christ, the Roman Pope (Martin Lyuter i Iogann Tetsel', 2011, p. 2). Consequently, the inception of the Reformation, as Braun cogently argues, *did not stem from a profound confessional rift, but rather from monetary concerns* (Braun, 2010).

In the context of Tetzel (portrayed by Alfred Molina, with piercing dark eyes and ebony hair), whose arrival on horseback with a retinue is accompanied by the thunderous clamor of percussion instruments, the grotesque culmination of the indulgence theme unfolds. His sudden appearance following the Pope's mention creates the impression of a visitor from the Underworld. This episode, reminiscent of street theater, presents a macabre spectacle where the entire facade of infernal manipulation is put up for sale: flags bearing images of the fiery Gehenna, a hand-burning trick, and reference to the sufferings of deceased kin.

Tetzel's performance unfolds in two distinct parts. Initially, he is staged in the square, mirroring the dynamic reenactments of popular plays depicting demons, scenes that Luther himself witnessed in his lifetime.



**Fig. 14. Tetzel (Alfred Molina) promoting indulgences. Still from *Luther*<sup>33</sup>**

The second part continues in the church, where Tetzel speaks with honeyed words, locking eyes with each individual, emphasizing that true access to Paradise in the afterlife is only attainable through indulgences. The haunting

<sup>33</sup> See the image source: <https://www.filmtourismus.de/luther/> (16.01.2024).

music that accompanies his impassioned speech possesses profound semantic depth, aiding the viewer in the exploration of the human psyche, in this case—the deceiver’s intentions. The sinister “theme of evil” emerges in the orchestra’s lower registers, gradually ascending to the chilling heights of the flute, ultimately transforming into a haunting “werewolf”—a powerful female chorus-chorale accompanied by the orchestra. This musical metamorphosis, functioning as an associative montage, unveils the essence of the intertwined malevolent soundscapes of Tetzl and money, a depiction where the filmmakers stayed true to the unsettling truth.

This musical metamorphosis, serving as an associative montage, reveals the essence of the intertwined malevolent audio-visual images of Tetzl and money, a depiction where the filmmakers remained faithful to the unsettling reality.

### **Pope Leo X (Giovanni Medici)**

However, the primary source of the indulgence trade lay in the actions of Pope Leo X. Nurtured in the spirit of Greco-Roman culture and serving as a prominent benefactor of Renaissance art, he was driven by the ambitious vision of constructing the grand Saint Peter’s Cathedral to bolster his authority. (While seeking funds for the Cathedral’s construction is understandable, the means of acquisition involved deceiving the impoverished, with only a portion of the proceeds going towards the building while the rest lined the pontiff’s coffers.) Consequently, his aesthetic pursuits clashed with ethical considerations.

In the film, Leo X, symbolizing absolute spiritual and political supremacy in Europe, is portrayed in a satirical light: either reveling in hunting or exhibiting authoritarian traits in his chambers during discussions about Luther. As a result, our analysis is confined to the visual depiction of the Pope, which emphasizes his exaggerated traits. Let us focus on a commonplace scene where the ruler of the Christian world, engulfed in the opulence of his palace, unexpectedly appears in a humble and mundane guise: clad in a simple, grey, tunic-like shirt that drapes down to his feet. Layered over this garment are two equally lengthy white shirts, one adorned with golden stitching resembling a cassock, the other reminiscent of a sticharion with billowing sleeves and intricate appliqué. Draped atop the latter is a crimson velvet cape trimmed with white fur (mozzetta). Completing the portrait are two caps: a white one with ties underneath and a red one (camauro) perched on top (see Fig. 15a). This domestic ritual of dressing the Roman pontiff, revealing his undergarments, or showcasing him in hunting attire or golden knightly armor, evokes incongruous associations unsuitable for a global sovereign’s stature. These manifestations embody the tenets of grassroots or folk art, rooted in portraying the ordinary facets of human existence (further information on this topic can be found

in Rees, 2005). Overall, the ruler of the world appears unassuming, his round countenance devoid of concerns, with his predatory schemes being rudimentary: bribing Albert of Brandenburg with a bishopric in exchange for financial gain, sourced initially from loans procured from the Augsburg Banking house of the Fuggers, and subsequently repaid over eight years (!) through the sale of indulgences.



**Fig. 15a. Pope Leo X of Rome (Uwe Ochsenknecht) alongside a model of the dome of Saint Peter's Basilica. Still from *Luther*<sup>34</sup>**

To unravel the discord present in the historical and artistic depictions of the pontiff, let us juxtapose it with Raphael's painting *Portrait of Pope Leo X and his cousins* (Fig. 15b). This work stands as a verified artifact capturing Pope Leo in 1518, three years prior to his death, during his stand against Lutheran accusations. The somber palette of black and red accentuates his drooping visage, furrowed brows, discontentedly pursed lips, the whimsical line of which nearly merges with pronounced nasolabial creases. With a secretive gaze fixed upon a corner of the room, the solemn pontiff seems to watch his perceived adversary. This oppressive stillness is palpable even in his cousin on the left. Despite the vivacity of the other cousin, all three figures are portrayed as if attending a funeral.

<sup>34</sup> See the image source: [https://www.geeksundergrace.com/movies/retro-review-luther-2003/\(11.01.2024\)](https://www.geeksundergrace.com/movies/retro-review-luther-2003/(11.01.2024)).



**Fig. 15b. Raphael Santi. (1518–1519). *Portrait of Pope Leo X and his cousins, cardinals Giulio de' Medici and Luigi de' Rossi* [Oil on wood]. Uffizi Gallery, Florence<sup>35</sup>**

Turning back to the film, we observe the theme of buying and selling God's grace evolving from a near anecdotal reference to "dead souls" into *an autonomous monstrosity, symbolizing a socio-economic system of evil*. Considering the global renown of the sanctioned The Sacred Taxes of the Chancery, this concept takes on a universally significant dimension. Consequently, by focusing intensely on a single scandal against Pope Leo X, the filmmakers, in defiance of historical objectivity, thoroughly undermined his portrayal as Luther's primary antagonist, thereby fortifying the elevation of the Protestant reformer.

---

<sup>35</sup> See the image source: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait\\_of\\_Pope\\_Leo\\_X\\_and\\_his\\_cousins,\\_cardinals\\_Giulio\\_de%27\\_Medici\\_and\\_Luigi\\_de%27\\_Rossi\\_\(by\\_Raphael\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_Pope_Leo_X_and_his_cousins,_cardinals_Giulio_de%27_Medici_and_Luigi_de%27_Rossi_(by_Raphael).jpg) (11.01.2024).

## SECULAR NOBLES

### Luther's Patron: Frederick III "the Wise," Elector of Saxony

In contrast to Luther's overt enemies, the movie also portrays relatively positive characters. One of the most significant figures is his powerful patron, Elector Frederick the Wise of Saxony, who founded the University of Wittenberg in 1502, the birthplace of Reformation ideas. Frederick spared no effort in aiding Luther throughout his life, even going so far as to orchestrate his abduction on the return journey from Worms to shield him from the Pope's retribution, hiding him in Wartburg Castle. Frederick of Saxony was a shrewd statesman known for being "obliging with his allies but cunning with foes or betrayers; cherishing tradition while pushing for various educational reforms in Saxony" (E. Soloviev, 1984, p. 96; authors' translation). Yet, his ultimate desire was to leave a lasting legacy. Therefore, despite Frederick's elusive nature, he regarded Luther as *his* theologian and supported him as his patron (E. Soloviev, 1984, p. 6). This behavioral logic is vividly captured in the film through the masterful acting of Sir Peter Ustinov (Fig. 16), who embodied "the Fox of Saxony," as contemporaries dubbed him. Ustinov's skill lies in seamlessly transitioning between the semantic and visual aspects of his performance, expressing a polyphony of emotions. His acute intuition shines in the scene where he meets a young emissary from the pontiff, Karl von Miltitz, canon of Saint Martin's Cathedral in Mainz. Miltitz is tasked with presenting Frederick the Golden Rose as a token of the Pope's favor (in reality, a crude bribe to abandon Luther). Ustinov's subtle acting here reveals Frederick's hidden victory over Leo X. Without uttering a word, Ustinov conveys Frederick's disdain by slightly curling his lips, exuding a sense of revulsion. Even as he nods in acceptance, a flick of his head betrays his true feelings. To nullify the bribe, Frederick pays double its worth—600 ducats instead of 300. After the nuncio's departure, the Elector, looking at the rose with evident disgust, orders its removal and sends word to Rome that Luther will not be handed over. However, the insult leaves him shaken: "I am appalled... by how easy they thought it was to bribe me."<sup>36</sup> At the last word, he weeps quietly. And yet, the intrusion of the papal hunting episode (symbolically mirroring Luther's curial persecution) into Frederick's weeping muddles the interpretation of his confession: did genuine sorrow grip him, or was he, in jest with Roman dignitaries, staging a farce for the secretary? This ambiguity is further compounded by the juxtaposition of the hunting scene with a disquieting portrait of Martin, illustrating the intricacies of cross-cut editing as an organizing principle.

---

<sup>36</sup> In truth, the bribe for Frederick the Wise was not cheap. Erich Soloviev highlights a substantial array of offerings: "These included gifts for the Wittenberg relic collection, positions for papal notaries and prelates, honors for ten poets, degrees for ten theology doctors, and notably, two authorizations allowing the illegitimate sons of Elector Frederick to hold significant positions" (E. Soloviev, 1984, p. 107; authors' translation).





Fig. 16. Frederick the Wise, Prince-elector of Saxony (Sir Peter Ustinov). Still from *Luther*<sup>37</sup>

### Charles V, Emperor of the Holy Roman Empire

The pinnacle of malevolence unfolds in the depiction of the Catholic trial at Worms, portrayed as a procession of infernal forces. Leading this procession is the 20-year-old Holy Roman Emperor, Charles V, who doubles as the recently elected King of Germany. Beside the Emperor stands Aleandro, urging him to eliminate Luther. This Worms “parade of evil forces” culminates with an accuser from the Dominicans—the papal censor, inquisitor, and theologian Sylvester Mazzolini (also known as Sylvester Prierias). Following the events at the Diet of Worms, the Emperor, not aligned with the ideals of the Reformation, stripped Luther of all civil rights.<sup>38</sup> Despite the regal stature of young Charles V in the film, he exudes the aura of a covert predator, his vigilant eyes tracking individuals (though the peculiar left edge of his headpiece comically resembles a mouse ear) (Fig. 17). This perception intensifies during the trial, where Charles remains almost motionless in his seat until, in response to the Lutheran accusations against the papacy, he abruptly interjects a resounding “No!” amidst the sepulchral silence of the courtroom.

<sup>37</sup> See the image source: <https://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/euro/58736/foto/m30235/770420/> (30.01.2024).

<sup>38</sup> Rummyantsev, V. (Ed.). (n.d.) Karl V Gabsburg [Charles V of Habsburg]. In *Khronos: Vsemirnyaya istoriya v internete* [Chronos: Online world history]. Retrieved January 30, 2024, from [http://www.hrono.ru/biograf/bio\\_k/karl5gabsb1.php](http://www.hrono.ru/biograf/bio_k/karl5gabsb1.php)



**Fig. 17. Charles V, Holy Roman Emperor (Torben Liebrecht).  
Still from *Luther*<sup>39</sup>**

By the conclusion of Luther's presentation, however, Charles V seems dejected and visibly perturbed as he begins nervously biting his nails or fingers. (To illustrate the oscillations of his unchecked temperament, the filmmakers employed *direct* and *reversal* pathetic composition techniques.) His lack of restraint becomes particularly evident in his interactions with Frederick III, who persistently taunts him. The Saxon Fox first refuses to hand Luther over to Rome, then shifts the trial to Germany and even arranges for his imperial protection. At the same time, Frederick's outwardly comical antics (to the audience) inadvertently unveils a seasoned politician, juxtaposing Charles as a novice youth (Fig. 18).

---

<sup>39</sup> See the image source: <https://www.filmpro.ru/movies/17396/shot> (25.01.2024).





**Fig. 18. From left to right: the papal nuncio Aleandro, Holy Roman Emperor and King of Germany, Charles V, and Elector of Saxony, Frederick III. Still from *Luther*<sup>40</sup>**

This tapestry of malevolence stands in stark contrast to a disconcerted Luther. Though struggling to speak, his discourse triumphs over evil through its inherent humanity (making this scene the film’s quiet culmination—*perigee*). In this revelation, the filmmakers articulate a facet of the German national character defined by Thomas Mann as *Innerlichkeit* (*inwardness*). This nuanced concept encapsulates sincerity of thought and conscience, and all the characteristics of high lyricism (Mann, 2009, p. 272). These virtues, as perceived by the writer, are embodied in the Lutheran Reformation, which Mann characterized as “a mighty deed of liberation,” believing that “it was obviously something good” (Mann, 2009, p. 273).

In the film, by capturing Luther’s sincere reluctance to renounce his beliefs, the creators ensured that Joseph Fiennes impresses not with external beauty, but with internal depth. Through the director’s interpretation, the many faces of evil surrounding Luther were presented within the imagery of *evilistics* [my term—G.K.<sup>41</sup>]. To vividly depict their character traits and negative actions, we will enumerate them within brackets, thereby assigning them a distinctive evil index.

**1. Bearers of metaphysical evil:**

- The audio-visual image of the Devil. Crafted through a dense psychological atmosphere, this depiction holds the lowest rank in our hierarchy with a negative index of <sup>-1</sup>.

<sup>40</sup> See the image source: <https://www.filmpro.ru/movies/17396/shot> (25.01.2024).

<sup>41</sup> In our view, a common thread among these individuals is a profound ultra evil (originating in the human psyche). We identify this as a conceptual notion of *evilistics*, which gives rise to various manifestations of evil on different scales—ranging from significant to moderate to minor *evilisms* [Alexander Zinoviev’s term].

- Indulgences, akin to the stairway to the Gates of Heaven, represent a concealed evil. Defined by musical elements (genres of chorus lament, chorale, instrumental themes of malevolence), these components, in conjunction with the visual narrative, contribute to the formation of a new—denunciatory—concept. Consequently, the index for these inanimate concepts comprises two indicators: negative (the essence of *evilism*) and positive (its exposure through music, serving as the author’s voice denoted by the + sign):  $^{-1(+1)}$ .

**2.** Evil within the ecclesiastical and secular leadership, depicted through grotesque means sourced from lower artistry, is characterized by a complex negative index.

- In the representation of the Pope, his array of evilisms encompasses deceit (1) and exploitation of the populace (2), a thirst for absolute power (3), wealth (4), and fame (5), the elimination of adversaries (6), schemes involving bankers (7), a life of opulence and revelry (8), and unrestrained fury (9). Cumulatively, these transgressions culminate in some sort of colapsar (a breach of Christ’s commandments *by the Vicar of God*, quantified by a negative infinity  $^{(-\infty)}$ , indicative of moral and societal collapse. Consequently, his evil index stands at  $^{-9(-\infty)}$ . (However, the film overlooks the positive historical role of the Pope, for which we should give him a big plus.)
- The Holy Roman Emperor Charles V is, essentially, depicted as an inexperienced youth with substantial potential for malevolence. Throughout the film, we see his character evolving—transitioning from a compromising young ruler to an authoritarian figure. As we know from history, Charles’ narrative arc includes the perpetuation of negative traits alongside the acquisition of characteristic vices such as malice, deceit, and betrayal of allies. Hence, he merits a negative infinity index of  $^{-\infty}$ .

**3.** High ranking malefactors in power.

- Papal nuncio Aleandro is a cunning Jesuit (1), whose enlightenment is channeled towards fostering evil; or rather, a political devil (2), with a mind torn between the real and the infernal (3). Consequently, he is depicted as a paradoxical embodiment of malevolence, earning a rating of  $^{-3}$ .
- Cardinal Cajetan, a learned Thomist scholar, obstructed the Church’s peaceful renewal (1) and Luther’s salvation (2). His knowledge revealed a flaw (3), after which he demonstrated his timidity (4). The evil aura exuding from Cajetan’s persona aligns with a rating of  $^{-4}$ .
- Papal inquisitor Sylvester Mazzolini, who burdens Luther’s conscience, epitomizes a primitive malevolent figure. In essence, his malevolence

of being an immediate accuser (1), who brought the case into the public eye for judgment (2), can be assigned a score of <sup>2</sup>.

**4.** Evil figures among scholarly theologians and ecclesiastical fraudsters, sketched through low artistry techniques. Their nature is revealed through deceiving the masses on a grand scale.

- Dr. Andreas Karlstadt, a theologian, exudes intellect and charm. Yet, his portrayal is twofold: while his calls for student rebellion may seem naive and comical, the impact of the downtrodden influenced by him casts Karlstadt as a dramatic pseudo-hero. His malevolence is evident in his radical anti-Catholic propaganda (1) and incitement of widespread unrest (2), thus earning him a personal evil index of <sup>-2</sup>.
- Inquisitor Tetzl embodies evil as a personified image of the cunning one from a street performance (1), transformed into a “sacred sermon” in the church scene (2). Considering that he not only extracts money from the populace (3) by any means possible (4) but does so on a grand scale (5), he is assigned an index of <sup>-5</sup>.

**5.** Reformer Luther in the movie, as envisioned by the director, is a “multifaceted” figure, yet solely in a *positive* realm: humane (1); devout Christian (2); unwavering victor in theological debates (3), advocate of peace (4); audacious queller of rebels (Luther’s return from Wartburg in a wig and on a spirited horse echoes a motif from a contemporary blockbuster) (5); compassionate with the sick, the impoverished, and victims of social conflicts (6); personally, defying the church’s prohibition, fearlessly burying a suicidal boy in the ground (7); persuading the mother of a crippled girl to forsake her indulgence, compensating her for the spent money (8); engagingly clever with students (9); overcoming his inner demons (the monk’s temptation by a demon being a traditional theme in films about theologians) (10); imparting his wisdom to others (11); a profound recluse philosopher (12); translated the Bible into German (13); composed under pressure in court (14); boldly faced his destiny during a forest abduction—akin to a motif from the adventure film genre (15); an exemplary family man and a sagacious educator of children (16). Luther’s array of outstanding qualities ventures into the expanse of infinity: <sup>∞</sup>. Nonetheless, there remains a single “blemish”: to the Papal See, he is a heretic devil: <sup>-1</sup>. Overall, his contributions to Germany depicted in the film necessitate recognition in the index of virtue: <sup>+16 (-1)</sup>.

However, in history, Luther, for a substantial portion of the populace in the German territories, shackled the will and spirit of Christians (1) and was also deemed the Antichrist (2). This transformation unfolded during the Peasants’ War, where Luther sided with the princes against the despairing insurgent peasants (3),

the urban underprivileged (4), and even the knights (5). It is not coincidental that Thomas Mann believed that, alongside the good, the Devil also had a hand in the Reformation, for it “brought about the religious schism of the Occident, a definite misfortune (6),<sup>42</sup> and for Germany it brought the Thirty Years’ War (7), that depopulated it (8), fatally retarded its culture” (9) (Mann, 2009, p. 273). Consequently, it transpires that “the venerable Lout of Wittenberg (...) was no pacifist (10); he was filled with true German acceptance of the tragic, and declared himself ready to take the blood that would flow, ‘on his neck’” (Mann, 2009, p. 273). Thus, Luther’s historical index of evil, by the most conservative estimations, amounts to <sup>-10</sup>, yet aspires towards infinity. Hence, in actuality, it emerges that the goodness in Luther, contrary to its inherent concept, manifests solely incidentally.

On the whole, the malefactors we have identified in the film, corresponding only partially to their historical archetypes, coalesce into the following ethical and philosophical concept of evil.

<p><b>I. Existential and Metaphysical Evil</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. The Devil (in an auratic presence)</li> <li>2. The human malefactor as a marker of the Devil</li> </ol>
<p><b>II. The Duality of Existential Evil</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Catholicism in the eyes of Protestantism and vice versa</li> <li>2. Moderate Protestantism in contrast to radical Protestantism and vice versa</li> </ol>
<p><b>III. Legalized Evil Facilitating the Plunder of the Populace</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ecclesiastical-State Evil: <ul style="list-style-type: none"> <li>– the Pope, Cardinal Thomas Cajetan, papal nuncio Girolamo Aleandro, Papal Censor and Inquisitor Sylvester Mazzolini</li> </ul> </li> <li>2. State Evil: <ul style="list-style-type: none"> <li>– Holy Roman Emperor Charles V</li> </ul> </li> <li>3. Local Church Evil: <ul style="list-style-type: none"> <li>– the practice of indulgences</li> <li>– inquisitor Johann Tetzel</li> </ul> </li> </ol>
<p><b>IV. “Enlightened” Evil</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Doctors of Theology Andreas Karlstadt and Cardinal Thomas Cajetan, former Rector of the University of Paris Girolamo Aleandro, theologian and inquisitor Sylvester Mazzolini, and Doctor of Theology Martin Luther branded as a heretic by his Catholic adversaries</li> </ul>
<p><b>V. Evil Masked by Protestant-Reformation Virtue</b></p> <p>The potential evil within Martin Luther’s ideology</p>

<sup>42</sup> Here and throughout Tomas Mann’s quote, the numbers in brackets, as indicated earlier, represent the quantity of elements comprising the index of evil in the individual’s actions.

## CONCLUSION

Despite the moral victory over evil in the movie, the words of Charles V to Frederick the Wise after the Worms trial linger: “Luther’s not a man but a demon, clothed in his religious habit, the better to deceive us.” In essence, the film could have concluded with this verdict, yet its creators chose to extend Martin’s narrative, culminating in the triumph of Protestantism. However, in 1530 (the movie’s endpoint), such a resolution was neither present nor feasible, as the enduring conflict between Catholics and Protestants persisted to such an extent that two councils (Augsburg in 1530 and Regensburg in 1541) were unable to resolve it. It was during this period that the cult of Luther’s persona flourished, with this alter ego diligently developed by him: “I do not admit that my doctrine can be judged by anyone, even by the angels. He who does not receive my doctrine cannot be saved” (as cited in Porozovskaya, 1998, p. 184). Erasmus, in response to Luther’s obstinacy, wrote to Melanchthon in 1528, “Would that Luther had avoided opportunities for sedition and had called for good morals with a manner equally vehement as what he had for the defense of his dogmas!” (as cited in Hutchinson, 2018, p. 216).

In the film, however, the optimistic conclusion fails to counterbalance the prevailing existential evil depicted within it. As for the notion proposed by Cajetan and Aleandro, portraying Luther as *a potent leader for the Catholic throne (!)*, it sounds completely implausible—yet so reminiscent of Hollywood dramatization. Such a scenario could only be conceivable if one were to follow the filmmakers’ logic, which skillfully absolved the primary Protestant reformer of moral culpability for the tragic occurrences in Europe. By sidestepping an impartial evaluation of Luther’s historical significance, they constructed a myth around him, reshaping historical perceptions in his favor and perpetuating in the promotion of Lutheranism *a relentless imposition of the idea* [Sergei Eisenstein’s expression] of moral infallibility upon this eminent advocate for the spiritual and religious transformation of his era. This distorted reinterpretation of historical figures in twenty-first-century films serves as an unsettling indication of the cultural and political evolution within contemporary Western society.

## ВВЕДЕНИЕ

Фильм «Лютер» (2003, производство Германии–США; компании MGM и NFP teleart при поддержке Thrivent Financial for Lutherans), созданный в историко-биографическом жанре, не утратил своей актуальности и в наше время, отличающееся системным проявлением феномена зла<sup>1</sup>. По замыслу режиссера Эрика Тилля, его обращение к теме Лютера обусловлено проблемой личности (об этом мы упоминали ранее (Konson, Konson, 2023, p. 117, p. 139)), в связи с чем он заявил о намерении «исследовать Лютера-человека»<sup>2</sup>.

Действительно, «костюмный» фильм об эпохе раннего немецкого протестантизма посвящен поиску облика *Лютера-человека*. В картине великолепно воссоздана атмосфера средневекового быта с величественными соборами, мистическими витражами и церковными службами. Кинооператор Робер Фресс и группа художников-постановщиков (Р. Цехетбауэр, Р. Шрек и К. Шефер), передавая атмосферу того времени, ориентировались на немецко-голландскую живопись XVI–XVII веков, в частности Рембрандта и Лукаса Кранаха Старшего — современника Лютера, создавшего его прижизненные портреты. Превосходно музыкальное оформление Ричарда Харви, созданное с некой стилизацией под музыку XVI века.

Хорош и актерский состав, в котором особо выделился Питер Устинов, сыгравший курфюрста Саксонии Фридриха Мудрого (последняя работа актера за год до смерти). Образ Лютера воплотил Джозеф Файнс, заслуживший признание публики по главной роли в фильме 1998 года «Влюбленный Шекспир», а в 2017 не менее блистательно изобразивший командора Фреда Уотерфорда в телесериале «Рассказ служанки».

Однако при соответствии фильма внешней атрибутике первой половины XVI века к внутренней логике кинокартины в интерпретации образа Лютера-реформатора возникают вопросы. Не случайно отзывы о фильме весьма противоречивы. *Роджер Эберт* усматривает в кино упущение в сфере политики: «обстоятельство, что не было освещено в кинорелизе, — политический климат, в контексте которого могущественные немецкие князья посчитали целесообразным поддержать мятежного монаха [в его борьбе] против собственного их императора и власти [папского] Рима. В сценах с участием Фридриха Мудрого (Питер Устинов) мы видим, как он использует Лютера в качестве средства укрепления своей власти, и [, одновременно,]

<sup>1</sup> Под злом мы будем иметь в виду понятие нравственности, означающее «намеренное, умысленное, сознательное причинение кому-либо вреда, ущерба, страданий». Зло (10.01.2024). *Словари и энциклопедии на Академике*. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ru-wiki/25012>.

<sup>2</sup> Cit. on: Marklein, St. von. (n.d.). *Der Luther-film*. Retrieved May 30, 2024, from <https://www.rpi-loccum.de/material/pelikan/pel2-04/maluth>. (Здесь и далее перевод наш. — Г.К., И.К.)

наблюдаем кровавые сражения между сторонниками Лютера и силами, верными [католической] церкви. Но Лютер — в стороне от этих восстаний, и, будучи потрясен насилием, как мы подозреваем, дважды бы подумал, если бы ему пришлось все делать заново» (Ebert, 2003).

На тематическом сайте, посвященном медиевистике Голливуда, фильм оценивается как заурядный, поскольку, несмотря на достоверное и наглядное представление ряда исторических событий (чем достоинства его и ограничиваются), релиз напоминает 124-минутный обзор учебника, созданный без какого-либо креативного подхода со стороны как режиссера, так и сценариста. Операторская работа в целом невыразительна, хотя воплощение Джозефом Файнсом и Питером Устиновым образов Мартина Лютера и курфюрста Саксонии Фридриха можно считать образцовым<sup>3</sup>.

Р. Эберт, касаясь самой исторической фигуры Лютера, пишет, что представления о масштабе личности протестантского реформатора не оправдались (эту мысль в критическом обзоре фильма признаем основополагающей): «Мартин Лютер был моральной силой Реформации, священником, который бросил вызов Риму (...) и, по сути, создал Протестантизм. Личность, безусловно, выдающаяся. Сомневаюсь, что он был так уж похож на неуверенного, рефлексирующего человека, которого мы видим в “Лютере”, человека, который, по его признанию, часто бывает настолько подавлен, что не может подняться с постели. Так что вряд ли на этот фильм пойдут ради знакомства с объективно воссозданным историческим портретом героя; скорее, его основной аудиторией станут верующие, которые ищут вдохновения» (Ebert, 2003). В характеристике реформатора критик резюмирует: Лютер фактически должен был мотивировать на свершения, а получился довольно заурядный человек, да еще и с низкой самооценкой.

Эберт прошелся даже по артисту, сыгравшему роль Лютера: «В игре Файнса есть особенность: в его Мартине Лютере не ощущается пылкости и убежденности. Лютер кажется слабым, невротичным, полным неуверенности в себе и нежелающим осознавать последствия своего протеста» (Ebert, 2003). Поэтому критик задается вопросом: «Какие именно черты хотел раскрыть в образе Лютера Джозеф Файнс, представив столь странный его ракурс? Очевидно, он отверг возможность широкомасштабной интерпретации, которую можно увидеть в “собственно” религиозных фильмах» (Ebert, 2003).

*Тайлер Хаммель*, напротив, убежден, что фильм передал неоднозначность характера Мартина Лютера, который был «сложным

<sup>3</sup> Donahue, P. (n.d.). Luther (2003). *Medieval Hollywood*. Retrieved August 1, 2024, from <https://medievalhollywood.ace.fordham.edu/items/show/131>

человеком — меланхоличным, депрессивным, замученным, чувствовал необходимость часами исповедоваться, опасаясь проклятия. Он был одержим страхом перед Божьим гневом, и это отражалось в противоречивости его поступков» (Hummel, 2022).

*Кеннет Тарен идет дальше:* «“Мятежник. Гений. Освободитель”. Кого можно описать таким слоганом на постере? Героя нового боевика с Винном Дизелем? (...) Какого-то секретного агента? Неплохие варианты, но нет, нет и нет. Правильный ответ — Лютера»<sup>4</sup>.

Как о большом событии в кинематографе говорит о рассматриваемом явлении *Стивен Д. Грейданус:* «убедительная историческая драма, которая также является утверждением веры и серьезно рассматривает вопросы христианской доктрины» (Greydanus, 2003). Вместе с тем критик находит здесь серьезные недостатки: «безапелляционно агиографический в изображении Лютера и односторонне позитивный в своем взгляде на Реформацию, фильм искажает и концептуально-идейную основу католицизма, и репрезентацию важных исторических фактов, последовательно деформируя образы персонажей, чтобы представить Лютера в наилучшем свете, в то же время выставляя его противников максимально неразумными» (Greydanus, 2003). В этом плане особо пострадал образ Папы Льва X. Согласно Грейданусу, он, конечно, «не герой в анналах римских епископов, но в фильме выглядит еще хуже, чем был на самом деле. На человека, которого, согласно Уиллу Дьюрэнду, считали “наиболее искусным из пап”, ... нет и намек; вместо этого ... — суровый, лишенный совести, расчетливый злодей. В фильме утверждается, что Лев X назначил награду за голову Лютера, но при этом не показывается, как тот же Папа Римский отдает приказ об обеспечении безопасного отъезда Лютера с Вормсского сейма» (Greydanus, 2003).

Почти примирительным явилось высказывание *Тайлера Хаммеля:* «Говоря о наследии Мартина Лютера, мы сталкиваемся с выбором: считать его либо одним из величайших борцов за истину и свободы человека, либо одним из величайших разрушителей в истории. Сложно найти компромиссную точку зрения. Он был притягательной личностью: персонально я уважаю [его] как человека глубокого ума и высоких моральных качеств» (Hummel, 2022).

Наконец, *Фредерик и Мэри Брассет* считают, что режиссер и сценаристы фильма «Лютер», вместо того чтобы просто сфокусироваться на решающем периоде крестового похода Лютера против Рима, поставили

---

<sup>4</sup> Turan, K. (2003, Sept. 26). 'Luther,' the blockbuster theologian. *Los Angeles Times*. Retrieved Jan. 11, 2024, from <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2003-sep-26-et-kenny26-story.html>



амбициозную цель — дать полномасштабный портрет человека, который положил начало протестантской Реформации<sup>5</sup>.

Как видно из проведенного обзора, замысел создателей фильма действительно оказался амбициозным. Для прояснения степени соответствия результата воплощения исторической действительности обратимся к академическим источникам о Лютере, сравним их с его репрезентацией в кинокартине.

\* \* \*

В связи с тем, что в разные годы жизни Лютер предстал то дерзновенным героем, то загнанным сильными мира сего в тупик, начнем анализ художественного его образа с авторского замысла показать Лютера в качестве человека. Оказывается, во второй половине 1518 года признавался себе в мучительной тревоге за себя и судьбу Реформации: «Как часто, — вспомнит он в Вартбурге, — сжималось мое сердце под действием сильнейшего из аргументов: ты что же, один умный? — неужели все другие должны заблуждаться и заблуждались так долго?» (Соловьев Э., 1984, с. 99).



**Рис. 1. Образ Лютера-бунтаря, сохранившийся в памяти потомков. Антон фон Вернер. «Лютер в Вормсе. 18 апреля 1521 г.». 1877. Государственная галерея Штутгарта<sup>6</sup>.**

Подобное сомнение Лютера передано и в фильме — в кульминации Вормского сейма, где выявлено не плакатное мужество героя (которое

<sup>5</sup> Brussat, F., & Brussat, M.A. (n.d.). Luther. *Spirituality practice*. Retrieved Jan. 13, 2024, from <https://www.spiritualityandpractice.com/films/reviews/view/6609>

<sup>6</sup> Источник изображения: URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/79/Лютер\\_в\\_Вормсе.jpg/1920px-Лютер\\_в\\_Вормсе.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/79/Лютер_в_Вормсе.jpg/1920px-Лютер_в_Вормсе.jpg) (20.06.2024).

укрепилось в сознании многих поколений, показателем чего явилась картина А. фон Вернера, рис. 1), а понимание того, что идти против совести он не может. Как отмечает *Эрих Соловьев*, «Лютер в Вормсе не отказался от отречения, он лишь объявил, что *бессилен от него отказаться*, покуда не будет опровергнут и переубежден» (Соловьев Э., 1984, с. 129).



**Рис. 2. Лютер (арт. Джозеф Файнс) в Вормсе в 1521 г.  
Кадр из фильма «Лютер», 2003<sup>7</sup>**

В связи с такой позицией реформатора *Вильгельм Дильтей* считал, что Лютер как увлеченный последователь английского эмпирика Уильяма Оккама (1285–1347) отстаивал *свободу воли*, вследствие этого сняв с концепта веры метафизические ограничения и, таким образом, обеспечив появление нового — независимого типа сознания, пришедшего на смену догматизму Средневековья (Dilthey, 1988, p. 271). Однако Лютера резко критиковал лидер европейского гуманизма *Эразм Роттердамский*, который, как ни странно, в фильме отсутствует. Он вступил с ним в полемику, начав с критики понимания блж Августином свободной воли (самим Эразмом интерпретированной как силы желания, что позволяет человеку прийти к вечному спасению, либо от него отворотиться (Эразм, 1987, с. 230)). Воля эта фактически подчинена здесь Божественной благодати. На основе этой идеи Лютер, в свою очередь, сформулировал концепт спасения человека без собственного участия последнего. Однако Роттердамский считал данный

<sup>7</sup> Источник изображения: URL: <https://www.geeksundergrace.com/movies/retro-review-luther-2003/> (11.01.2024).

концепт разрушительным для морали<sup>8</sup>, ибо закон веры приказывал «любить врагов», «каждый день нести крест», «презреть жизнь» (Эразм, 1987, с. 233). Обращаясь к Лютеру, Эразм писал: «твою церковь сотрясают великие ссоры и приводят в смятение междоусобные распри» (Эразм, 1987, с. 581). Более того, *Джун-Чул Парк*, комментируя Эразма, отметил, что Роттердамец в лютеровском вызове папскому Риму распознал не только стремление улучшить церковь и просвещение, но и упразднить концептуальные основы католицизма. Поэтому во время начавшегося обскурантизма (1520-е) Эразм произнес горестную сентенцию: «там, где царит лютеранство, знание погибает» (Park, 1995, p. 3). *Сергей Пименов* же полагает, что Лютер стремился «идти по пути критики существующих порядков в Церкви — без разрушения самой Церкви», поскольку он разделял «веру и Церковь на видимые и невидимые, выводя Церковь из-под возможности ее сущностного отрицания» (Пименов, 2021, с. 116–117). Наиболее убедительным в раскрытии противоречия между Лютером и Эразмом представляется объяснение *Елены Бакеевой*: между ирреальностью и интеллектом, т.е. «принципиальной инаковостью, до конца понятой трансцендентностью и необходимостью опереться на прочный фундамент знания» (Бакеева, 2013, с. 26). Из этого явствует, что учение Лютера, находясь под воздействием сакрального авторитета, представило «своеобразный средневековый вариант “феноменологической редукции”, когда человек, абсолютно некритически принимая знание, парадоксальным образом от него освобождается, получая тем самым возможность “прорыва” к состоянию веры» (Бакеева, 2013, с. 26).

В итоге Лютер закрепостил сознание больше, чем прежде, исключив возможность добиться свободы собственными заслугами. По мнению *Игоря Евлампиева*, вследствие нововведений Лютера «человек был полностью лишен внутренней свободы, которая составляет его сущность» (Евлампиев, 2015, с. 111–112), а свобода превратилась «в метафору фатальной предопределенности поступков человека божественной волей» (Евлампиев, 2015, с. 114). Поэтому в целом, по наблюдению *Бертрана Рассела*, в средневековом мышлении развивался «постоянно углубляющийся субъективизм, проявляющийся первое время как благотворное освобождение от духовного рабства, но неуклонно ведущий к враждебной для социального здоровья изоляции личности» (Рассел Б., 2016, с. 20).

<sup>8</sup> По словам Эразма, «Святой Августин и его последователи, размышляя о том, как пагубно для истинного благочестия, когда человек полагается только на свои силы, больше ценят благодать, которую везде вдальбливает Павел. Августин отрицает, что человек, подвластный греху, может сам обратиться к исправлению своей жизни или сделать что-нибудь еще, имеющее отношение к спасению, если Бог не побудит его посредством незаслуженной им благодати к тому, чтобы он пожелал того, что ведет к вечной жизни» (Эразм, 1987, с. 235).

В фильме же тема свободы воли показана примитивно: как будто Лютер в своем вартбургском затворничестве, переводя Библию с греческого на немецкий, занят лишь лингвистической проблемой. Он дает себе труд сказать, что в немецком языке слово «воля» означает внутреннюю энергию, чтобы подчинять других. А в греческом языке оно означает страсть, пыл, любовь. Такое отношение авторов картины к фундаментальной проблеме в лютеровской теологии выглядит как пародия на одну из главных его доктрин.

Обойдено вниманием и *отношение Лютера к разуму*. С одной стороны, реформатор, как считает Пекка Кярккяйнен, в одном из наиболее ценных своих произведений восхвалял разум в качестве наиболее прекрасного дара Всевышнего людям, позволившего им воплотить в себе некую толику Божественного начала (Kärkkäinen, 2017, p. 195). С другой, — как только речь заходила о попытках христиан вдуматься в суть Библии, — Лютер в разуме видел большую опасность, ибо таковой мгновенно превращался в образ зла: «паршивая, прокаженная блудница, святой разум ... проститутка дьявола, не может ничего другого, кроме как клеветать и бесчестить то, что Бог делает и говорит» (Hutchinson, 2017). Источником раздражения Лютера долгое время также служил Аристотель. Поэтому Лютер хотел бы изъять несколько книг Аристотеля из свободного обращения (Лютер, 2013, с. 64–65). Следовательно, реформатор, как и его младший «брат во Христе» Жан Кальвин, «с самого начала, — пишет Адриен Ледансер, — отрицали разум, всякую естественную религию и мораль, они таким образом поместили человека в естественный порядок, оставив его силам и природным способностям универсальный скептицизм и моральную предвзятость» (Ledanseur, 2020).

Однако в кинообразе Лютера отрицательных черт *как объекта его этической оценки* нет, тогда как в характеристике лютеровских оппонентов авторы картины сознательно нарастили негативный смысл, который выражен двумя конфликтами. Один — в борьбе реформатора с католической церковью во главе с Папой Львом X и его приближенными — участниками многолетней торговли индульгенциями. Другой — в психологической борьбе Лютера со злым началом, которое он в себе ощущал, т. е. с дьяволом, с кем ассоциируются изображенные в кино католики и прежде всего сам Папа Римский. Показательным явилось высказывание Лютера, в котором он сравнил понтифика с Нязем тьмы: в делании Папы заместником Христа допустили, будто первый «выше ангелов небесных и повелевает ими; а это, собственно говоря, истинное деяние истинного Антихриста» (Лютер, 2013, с. 25).

Таким образом, концепция фильма сложилась из представления о Лютере как о правильном толкователе Библии и борце с Папским Римом за будущее немецкого христианства. Однако режиссер Э. Тиль, объяснив свой видение образа Лютера как воплощения «характера человека», лукавил, потому что под предлогом этой безобидной и якобы всеобъемлющей интерпретации личности снимается ответственность за ее идеологическую позицию. Тем более что Тиль все равно затронул политическую и психологическую проблемы, в объединении которых проявилась третья — *проблема зла*. Она основана на взаимодействии двух конфликтов: внешнего — борьбы Лютера с антинародными действиями Римской церкви, и внутреннего, происходящего в душе самого реформатора. Такое воплощение образа Лютера не просто как «человека», а еще и как политического обвинителя церкви, легло в основу фильма. Следовательно, априорно «человечный» и «противоречивый» Мартин, заявленный режиссером якобы в объективной характеристике, получился одноплановым — в роли выдающегося религиозного гуманиста, противостоящего масштабно-исторической стихии зла.

Разумеется, любой художественный образ необязательно должен быть точной копией исторического героя (о чем предупреждал еще Аристотель). Но в случае с Лютером, когда авторская оптика направлена на эпохальную фигуру немецкого реформатора с фокусом на репрезентацию определенных идеологем, хотя бы частичная близость к прототипу могла бы сделать предложенный художественный результат более масштабным. В связи с этим **цель** нашего исследования — прояснить соответствие воплощенных в кино ликов Лютера и его современников их реальным прообразами, из чего вытекает **гипотеза** об идеологизированном искажении в фильме исторических событий. **Новизна** же статьи заключается в расшифровке задуманного авторами фильма концепта «человечности Лютера и его злого окружения». В ней по результатам художественного осмысления личности реформатора внешне раскрылась идеально-позитивная, а в историческом плане — ничем не подтвержденная авторская фантазия. Анализ такого явления в фильме определил **теоретическую значимость** настоящей работы.

Для репрезентации этой идеи используется авторский **метод целостного анализа художественных текстов** (Консон, 2013). Использование его позволило проследить степень *реалистичности художественных образов и их объединение в созданный авторами фильма концепт зла*. Особое внимание здесь уделено тем, входящим в целостный, аналитическим подходам, которые востребованы в соответствии с рассматриваемыми персонажами:

- историческому, касающемуся всех действующих лиц;
- философскому, связанному с выявлением роли Лютера в богословии;

– психологическому, включающему аудиоинтонационный анализ в сцене диалога Лютера с кардиналом Каэтано или раскрывающему психологическое мастерство артистов (например, гротесковая игра П. Устинова, Й. Хорста, а также трагедийная — Дж. Файнса в роли Лютера на суде);

- собственно киномонтажному — определению динамики действия;
- музыковедческому — выявлению роли музыки как обличителя сил зла;
- портретно-визуальному — сличению образно-психологического сходства киногероев с изо-артефактами, имеющими значение историко-верифицированных документов (например, Папа Лев X в фильме и на картине Рафаэля или образ Лютера в кино и в изображении, сделанном Лукасом Кранахом Старшим).

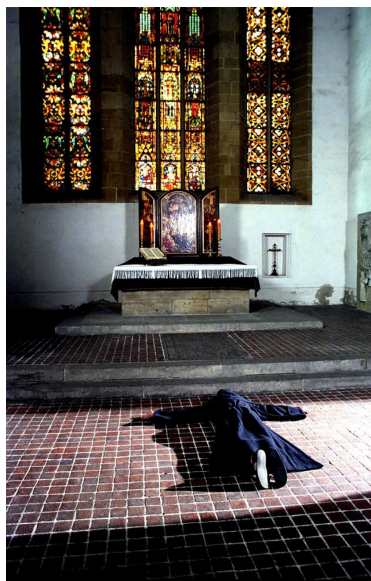
## ОБРАЗЫ ЗЛА

Идея зарождения ликов зла закладывается в Прологе картины. Молодой Мартин, возвращаясь ночью из дома в Эрфурт, взывает к св. Анне и Богу с просьбой о защите, за что обещает стать монахом<sup>9</sup>. Такое решение объясняется боязнью грозы, перерастающей в сакральный страх дьявола, который чудился ему с детства, когда он в кукольных представлениях на улице видел «настоящего» черта. Объяснение страха Мартина перед такой «естественной» его легализацией в родной Саксонии дается теологами в документальном фильме о Лютере «Возвращение благодати»<sup>10</sup>. Они считают, что в ночном следовании в Эрфурт перед ним возник именно тот inferнальный образ, который с ранних лет существовал в его сознании. Подобная ассоциативность с ликом демона нам видится в его режиссерском «ауратическом» [термин Д. Ферфакса] решении, когда образ, будучи синестезирован с нашим вербальным и зрительным рядом, формируется в результате затемненного

<sup>9</sup> В основу этого эпизода положен действительный случай, происшедший 2 июля 1505 года, когда Лютер возвращался из дома в Эрфурт, где он изучал право. На пути его застиг шторм, и молния чуть не лишила его жизни. В городском архиве Эрфурта хранится информация об обращении Мартина к покровительнице горняков святой Анне (отец его был горняком), которой он дал клятву стать монахом. Однако там же высказано предположение, что он и раньше подумывал о вступлении в духовную жизнь, но данный эпизод его жизни помог ему принять решение (Erfurt, Germany, University Records Martin Luther, 1501–1505. Retrieved June 21, 2024, from <https://www.ancestry.com/search/collections/61387/>).

<sup>10</sup> Batty, D. (Director). (2017). *Martin Luther: A Return to Grace* [Documentary film]. Retrieved May 19, 2024, from <https://www.youtube.com/watch?v=IQauUUh0IKg/> (19.05.2024).

показа движущихся контуров. В сцене грозы Э. Тиль показал Мартина буквально в грязи, чтобы потом (чисто по-американски) продемонстрировать его историческое восхождение. Из этого следует, что обещание Лютера стать монахом явилось не просто обетом, который он выполнил через две недели по возвращении в Эрфуртский университет, а *программой его жизни*, реализация коей началась через два года после ухода в монастырь.



**Рис. 3. Собор Пресвятой девы Марии в Эрфурте.**

**Лютер на полу перед алтарем выполняет данный во время грозы обет посвящения Богу, чтобы освободиться от власти дьявола. Кадр из фильма<sup>11</sup>**

Дьявол в фильме дан в своем семантическом представительстве (Лютер катается по полу в воображаемой с ним схватке). Однако в действительности проблема его взаимоотношений с нечистым гораздо серьезнее: просматривается высокая интенсивность его мысленного, — с фокусом на защите Евангелия, веры и церкви, — противостояния Сатане как протобрагу, побуждающему к аналогичным действиям своих агентов — сильных мира сего (Tappert, 1955).

Подобное отношение к Антихристу не было случайным, т. к. для средневековых христиан его «мир», разрушительно проявившийся в XV и начале XVI вв., играл принципиально значимую для них роль (подробнее об этом

<sup>11</sup> Источник изображения: <https://www.filmpro.ru/movies/17396/shot> (25.01.2024).



см.: Консон, 2021). По наблюдению *Дебры Стрикленд*, «чудовище тогда было метафорой как культурной, так и религиозной неприемлемости» (Strickland, 2003, p. 8), ведь весь воображаемый пандемониум в сознании средневекового человека был реальным: «существование подобных морализаторских установок позволяет предположить, что средневековые монстры функционировали и материально, и абстрактно, или социально и семиотически одновременно» (Strickland, 2003, p. 52).

Из этого наблюдения следует, что образ дьявола и его маркеров стал частью социального сознания. О таком его экзистенциальном «достижении» писал Робер Мюшембле(д): «Поставленный в самый центр ментальных представлений и пребывающий там на протяжении всего трагического века образ Сатаны использовался для построения объяснений, почему мир исполнен стольких тревог и бедствий. Придавая смысл тому, что, казалось, уже навсегда его утратило, дьявол превратился в мощный двигатель эволюции» (Мюшембле(д), 2005, с. 294). Но в сознании Лютера дьявол, которого он считал достойным, умным оппонентом, еще более опасен, чем его символ. По мысли *Томаса Ренны*, демон разрушал «мир апологией войны, социальными бунтами, домашними ссорами, болезнями, одержимостью, стихийными бедствиями и тиранией. Главным инструментом сатаны в его проявлениях оказывается Папа Римский. Со времен Яна Гуса Дьявол усилил атаки, поскольку был встревожен возвратом к практике проповеди “Слова”» (Renna, 2018, p. 200). Более того, являясь Лютеру, лукавый пытался помешать его трудам во славу Господа: пугал его из-за печки, а в Вартбурге «хрюкал как свинья, он беседовал с Лютером в образе ученого-схоласта, иногда даже забирался ему в брюхо. В общем, Сатана был столь близко, что “провел с Лютером больше ночей, чем его жена Катарина”» (Рассел Дж. Б., 2001, с. 279–280).

Однако, несмотря на такой колоритный источник, у Лютера был еще один: его предшественники, из которых более других (Дионисия Ареопагита и Бернара Клервоского) он ценил немецкого мистика *Йоганна Таулера* (1300–1361). От него реформатор воспринял двоякую идею — самоунижения перед Богом и убежденность в том, что «суетное благочестие “добрых дел” порождает лишь тщеславие и самодовольство и уводит прочь от Бога... [ассоциация с Августином Блаженным. — Г.К., И.К.]» (цит. по: Кюнг, 2000, с. 219). А чтобы возвратиться ко Всевышнему, необходимо погрузиться в бездну, когда ничто уже не может отвлечь от страшного переживания нахождения «нигде», вплоть до отказа от ощущения реального бытия и своего «Я». Таулер полагал, что способность пребывать в таком состоянии составляет один из величайших даров Святого Духа (см.: Иванов, 2019). Однако Лютер, видимо, испытал похожие состояния, еще в годы учебы в Эрфурте пережил



приступы того, что Эрик Метаксас назвал мрачным, парализующим унынием (Anfechtungen). По его словам, «уже тогда Лютер начал с тревогой спрашивать себя, какова будет его судьба в вечности... примет ли его Бог в любящие объятия или, что куда вероятнее, вонзят в него свои когти и потащат за собой в вечный огонь безобразные черти» (Метаксас, 2019, с. 35).

*В итоге такое могущество дьяволизма и шире — мистицизма в период Средневековья и раннего протестантизма представляется сформировавшимся концептом абсолютного зла, которое овладело умами разных слоев населения Германии и других западноевропейских стран. Этот концепт определил образно-эмоциональную тональность фильма «Лютер».*

В фильме образ Лютера усердно подлакирован. Вдохновенный монах в исполнении Джозефа Файнса со страдальческим выражением лица, по сравнению с портретами, созданными Лукасом Кранахом Старшим, представлен гламурным красавцем, охарактеризованным томным взглядом «в будущее» и сильной харизмой (рис. 4 г). Поэтому с Лютером он уже внешне никак не коррелирует. Реформатор в том же возрасте (37 лет), исхудавший в идейном противоборстве с Папским Римом до состояния скелетного рельефа, производит впечатление не красотой, а её отсутствием, вернее, аскетизмом, в чём и заключается его харизма (рис. 4 а).



**Рис. 4 а. Лукас Кранах. Гравированный портрет Мартина Лютера. 1520. Галерея Альбертина, Вена<sup>12</sup>**

<sup>12</sup> Источник изображения: URL: <http://www.payer.de/fides/fidesanhang02.htm> (23.06.2024).

И уж тем более у Лютера в кино нет ничего общего с Лютером, воспроизведённым спустя 9 лет на портрете Лукаса Кранаха, где Мартин, спасённый курфюрстом Фридрихом III после Вормсского судилища, удачно женившийся и к тому времени уже отец нескольких детей, изображён как христианский Реформатор (в красивом плоском берете — признаке состоятельных людей 1510–1530 гг.; рис. 4 в). Отечественные исследователи пишут, что в этом портрете его отличает «отстраненный взгляд» и «аура благородного спокойствия» (Мойса, Ростиславлева, 2021, с. 265). Но специфика образа Лютера здесь гораздо сложнее. Его взгляд не отстранен, а сосредоточен на ком-то, кто находится поблизости от него и наискосок. Такой взгляд обычно характеризует не самого субъекта (Мартина), а скрытого, подразумеваемого субъекта, который фокусирует условный «враждебный взор» изображённого героя (Малкина, 2019, с. 37). Лютер здесь настолько внимателен, что даже слегка приподнял левую бровь. Эта деталь приоткрывает многое, поскольку асимметрия в лице, по теории Пола Экмана, помогает расшифровать эмоцию презрения (Экман, 2010, с. 225). Репрезентация же лица Лютера на картине асимметрична изначально, потому что, как было сказано выше, он смотрит не прямо перед собой, но с легким поворотом головы влево, а взгляд направлен вправо (запись портрета в цифровом архиве: «Мартин Лютер, погрудный, обращен вправо») <sup>13</sup>. Из-за этого левый глаз скошен к переносице, а другой дан горизонтально <sup>14</sup>. Такое различие особо заметно в подборке нескольких фрагментов из копийных портретов Лютера, сделанных Лукасом Кранахом Старшим (рис. 4 б).

<sup>13</sup> (n.a.). (ок. 1528–1530). Martin Luther, bust-length, facing right. *Cranach Digital Archive*. URL: [https://lucascranach.org/en/PRIVATE\\_NONE-P409](https://lucascranach.org/en/PRIVATE_NONE-P409) (24.06.2024).

<sup>14</sup> Между 1528 и 1530 годами мастерской Кранаха было создано 22 похожих портретных произведения. В дополнение к ним идентифицировали два гравюрных оттиска, которые приписываются Георгу Пенцу (Double portraits of Martin Luther as a married man and a reformer (about 1528–1530), 2024). Но они, продолжая традиции Кранаха, существенно от оригиналов отличаются. Поэтому мы рассматриваем только портреты школы первого. (Подробный перечень документов, касающийся визуальной репрезентации Лютера в 1519–1530, см.: Schubert et al., 2023.)



**Рис. 4 б. Коллаж из фрагментов кранаховских портретов Лютера (1528–1530), фото деталей четырех разных копий.**

**Слева направо: фонд замка Фриденштайн, Гота (IV.M11a), коллекции произведений искусства Весте Кобург (IV.M2a), коллекции произведений искусства Бёттхерштрассе, Бремен (IV.M14a), музей Польди Пеццоли, Милан (IV.M13a)<sup>15</sup>**

В верхнем ряду этого коллажа даны варианты правого глаза, расположенного горизонтально, в среднем — левого, «скошенного» к переносице под углом. На портрете в таком сопряжении глаз формируется испытующий взгляд, который в сочетании с «взлетающей» бровью и лёгким поднятием уголков змеевидных губ порождает здесь надменное выражение. А в довершение к портрету — неожиданно «игривая» ямочка на тяжеловесном подбородке и неуклюжая огромная ноздря, словно претендующая на часть щеки. Подобное «несбалансированное выражение» лица [определение Экмана] явилось здесь проекцией сложной эмоции. В ней *затаился уловленный художником конфликтно-взрывной характер лидера немецкого протестантизма, который в корне противоречит современному «простому» и «человечному» Лютеру в фильме Э. Тилля* (рис. 4 г).

<sup>15</sup> Источник изображения: (Double portraits of Martin Luther as a married man and a reformer (about 1528–1530), 2024).



Рис. 4 в. Лукас Кранах. Портрет Мартина Лютера. 1528. Германия. Весте Кобург<sup>16</sup>

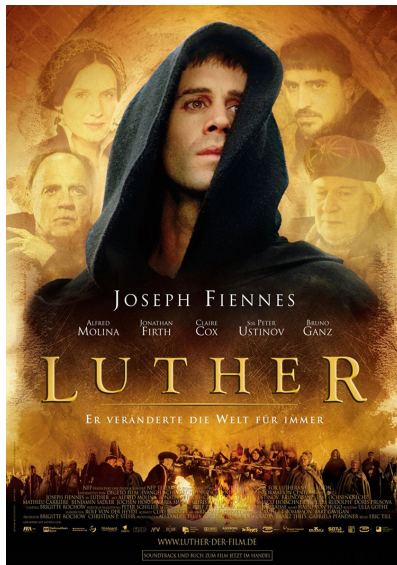


Рис. 4 г. Джозеф Файнс в роли Мартина Лютера. Постер фильма «Лютер», 2003<sup>17</sup>

## ЛЮТЕР В ГЕРМАНИИ И РИМЕ

Репрезентации Лютера в фильме посвящены *две контрастные экспозиции*: в Германии и в Риме. Первая построена по принципу накопления картин зла, в воссоздании которой режиссер для передачи нарастания напряжения в психологическом состоянии Лютера использует монтажную драматургию. Упомянутая ранее начальная картина грозы реализована в плане ассоциативного монтажа. Коллективный портрет августинцев в процедуре рукоположения Мартина в сан священника в соборе Пресвятой девы Марии в Эрфурте — удачная «типажная сюита» в дифференциации сначала мрачных, затем гротесковых образов. Они как бы заземляют Лютера,

<sup>16</sup> Источник изображения: URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Лютер,\\_Мартин#/media/Файл:Lucas\\_Cranach\\_d.Ä.\\_-Martin\\_Luther,\\_1528\\_\(Veste\\_Coburg\).jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Лютер,_Мартин#/media/Файл:Lucas_Cranach_d.Ä._-Martin_Luther,_1528_(Veste_Coburg).jpg) (14.01.2024).

<sup>17</sup> Источник изображения: URL: <https://www.filmpro.ru/movies/17396/poster> (25.01.2024).

находящегося на грани реального. Его нервозность возрастает с чтением латинского текста, он запинается и дрожащими руками проливает красное вино — символ Христовой крови (рис. 5).



**Рис. 5. Обряд рукоположения. Лютер проливает вино, символизирующее кровь Христа. Кадр из фильма<sup>18</sup>**

В итоге все действие оканчивается двумя сценами зла: разрывом отношений с отцом, обвинившим сына в связи с дьяволом, и психологическими терзаниями Лютера, в которые вплетено незримое присутствие нечистого.

*Вторая экспозиция* — вначале более светлая. Лютер в Италии — в благоговении засматривается на Триумфальную арку. Но эта внешняя характеристика Рима усложнена типажной сюитой звукозрительных образов торговли, в том числе и плотских услуг для священников. Такой видеоряд увенчан кавалькадой всадников во главе с Папой Римским, сверкающим золотыми доспехами. Для Мартина вся фантазмагория — это внезапно *открывшийся церковно-греховный код Рима*.

<sup>18</sup> Источник изображения: URL: <https://www.kinopoisk.ru/picture/174294/> (16.01.2024).



**Рис. 6. Рим. Лютер покупает индульгенцию для облегчения мучений своего дедушки в аду. Кадр из фильма<sup>19</sup>**

В картину массового обмана народа вступают два *обличителя*: безмолвный — Лютер, который в своем прозрении относительно папской курии комкает и выбрасывает денежную квитанцию, а также громогласный — символический образ скорби — хоровая музыка в жанре народного плача. В столкновении противоположностей (обмана, с одной стороны, и прозрения со скорбью — с другой) возникает новая обобщающая мысль. В ней ранее разрозненные мотивы сходятся не как параллельные, а как пронизывающие друг друга, в чем проявляется интеллектуальный монтаж. Визуально он объединен лестницей, ведущей к «Воротам Рая», которая для паломников имеет магическое значение, а для Лютера превращается в символ зла (рис. 7).

<sup>19</sup> Источник изображения: URL: [https://www.imdb.com/title/tt0309820/mediaviewer/rm2881183232?ref\\_=ttmi\\_mi\\_all\\_sf\\_6](https://www.imdb.com/title/tt0309820/mediaviewer/rm2881183232?ref_=ttmi_mi_all_sf_6) (16.01.2024).





Рис. 7. Рим. Паломники с купленными индульгенциями взбираются к «Воротам Рая». Кадр из фильма<sup>20</sup>

## РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ОБРАЗОВ

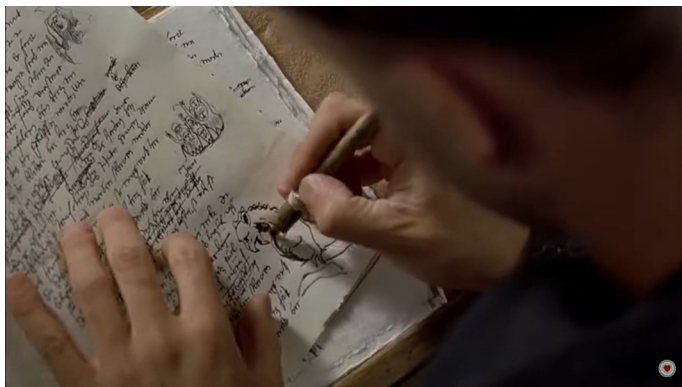
### Сподвижник Лютера Андреас Карлштадт

Андреас Карлштадт (обаятельный артист Йохен Хорст с открытым заразительным смехом) в истории — блестящий религиозный писатель, полемичный диспутант, проповедник и выдающийся деятель Реформации, католический философ и теолог, поддержал Лютера, который впоследствии, однако, борясь за влияние на население немецких земель и претендуя на одно из главных мест, разорвал с ним отношения (1522–1524). Причиной оказалось разное понимание роли светской власти в реформировании церковной жизни. *Дмитрий Смирнов* считает, что для мистика Карлштадта, видевшего в реформаторской деятельности проявление Божьей воли, попытки светских властей оказать ей сопротивление были незаконными. А для Лютера (на наш взгляд, и мистика, и прагматика) защита могущественным покровителем Фридрихом III была необычайно важна, ради чего он допускал идеологические уступки. Поэтому из Виттенберга своего коллегу Мартин стремился убрать, тем более что последствия ряда действий Карлштадта носили весьма разрушительный

<sup>20</sup> Источник изображения: URL: <https://www.geeksundergrace.com/movies/retro-review-luther-2003/> (11.01.2024).

характер<sup>21</sup>. Но поскольку с последним в определенной мере солидаризировались другие влиятельные протестанты (в том числе и лидер цюрихских реформаторов *Ульрих Цвингли*), взбешенный Лютер назвал его «преданным сатане», заявив, что сочинения профессора явились «лишь доказательством его неумного тщеславия, по причине которого он служит диаволу»<sup>22</sup>. Таким образом, *проблема зла закралась и в сердцевину Реформации, а сам Лютер в глазах Римской церкви превратился в явленного к ним Антихриста*.

В кино два начальных периода (неприятия и дружбы) объединены в сцене лекции для студентов, и, думается, она удалась. Лютер, «прилежно» слушая профессора, рисует в конспектах химеру, подобную тем, что нередко нависали с фасадов немецких церквей (рис. 8).



**Рис. 8. Лютер рисует химеру во время лекции А. Карлштадта.**  
Кадр из фильма<sup>23</sup>

Создавая этот «шедевр», Мартин делает Карлштадту публичные замечания и, как выясняется, не зря. Возражения направлены против ключевого тезиса лекции о невозможности спасения вне Святой Римской церкви. Лютер в такой максиме видит опасность для греческих святых и заявляет Карлштадту, что тот не понял (!) сути традиционного религиозного учения.

<sup>21</sup> Так, в частности, согласно У. Бубенхаймеру, под влиянием иконоборческих его выступлений в начале 1522 года жители Виттенберга уничтожили почти все изображения в городской церкви (подробнее об этом см.: Смирнов, Д.В. (2018, 11 апреля). Карлштадт. Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/1681095.html> (16.03.2024)).

<sup>22</sup> Цит. по: Смирнов, Д.В. (2018, 11 апреля). Карлштадт. Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/1681095.html> (16.03.2024).

<sup>23</sup> Источник изображения: URL: [https://www.youtube.com/watch?v=kS\\_gXdXaHes&t=1097s](https://www.youtube.com/watch?v=kS_gXdXaHes&t=1097s) (14.04.2024).



Карлштадт, уйдя от ответа и потому с агрессией: «Вы ставите под сомнение авторитет Церковного Собора?».

Мартин: «Ничуть, хотя в 1215 году Четвертый Церковный Собор допустил, что ... спасение возможно и вне церкви, но не вне Христа».

В этом диалоге авторы фильма, выявляя победу малоизвестного в то время монаха в споре с авторитетным ученым, показали неприятие Лютером устаревшего богословского мышления, вследствие чего профессор фактически уступил студенту (рис. 9). Тем не менее, несмотря на поражение, Карлштадт, этот авторитетный доктор светского и церковного права, уже на следующей встрече отнесся к Мартину с симпатией.



**Рис. 9. Профессор Андреас Карлштадт (арт. Йохен Хорст) в споре с Лютером. Кадр из фильма<sup>24</sup>**

Однако подготовка Карлштадтом крестьянского бунта непонятна. За время отсутствия Лютера в Вартбурге он появился лишь в двух кратких эпизодах: на лекции перед студентами с призывом к уничтожению всех католиков и в сцене сожжения их реликвий. Сохранившаяся гравюра XVII века изобличает Карлштадта в его кровавых действиях. На первом плане изображен профессор, на втором — сцена из крестьянского бунта (рис. 10).

<sup>24</sup> Источник изображения: URL: [https://www.youtube.com/watch?v=kS\\_gXdXaHes&t=1097s](https://www.youtube.com/watch?v=kS_gXdXaHes&t=1097s) (14.04.2024).

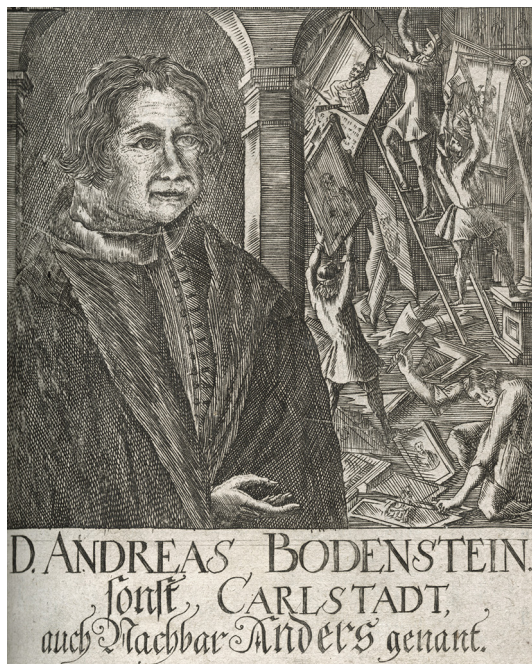


Рис. 10. Андреас Карлштадт. Гравюра середины XVII в. Германский национальный музей в Нюрнберге<sup>25</sup>

Ведущим в характеристике этого соратника Лютера является принцип интеллектуального монтажа, порождаемый здесь в результате столкновения двух несовместимых образов: Карлштадта — уважаемого академического деятеля и Карлштадта — жаждущего крови бунтовщика. В итоге возникает пародия на *свихнувшегося* ученого-католика и такого же спятившего протестанта. На лекции перед студентами профессор делает эпатажные заявления, в связи с чем его монолог выглядит как «неформальная саморепрезентация», которая в силу своей экстравагантной выходки (снятия нательного крестика с одного из обучающихся) носит характер низового фарса: «Папа, священник и даже профессор должен раскаяться или он будет казнен! Вы называли меня профессором Карлштадтом. Его большего нет. С этого дня есть брат Андреас!». А затем этот «брат» переходит к угрозам: «присоединяйтесь к праведным или будете казнены!». Такой призыв к студенческой

<sup>25</sup> Источник изображения: URL: <https://www.worldhistory.org/image/15686/andreas-bodenstein-von-karlstadt> (16.03.2024).

аудитории оканчивается расстегиванием верхней части одежды, что символизирует решительный разрыв с профессорским прошлым.

В другой сцене, где Лютер изгоняет Карлштадта из Виттенберга, Андреас после жестокого подавления крестьянского бунта (в чем, напомним, в качестве идеолога участвовал и Лютер) сталкивается с Мартином, который до этого узнает о совершенном якобы под его началом разбое. Защищаясь от лютеровских обвинений, Андреас восклицает: «Я поддерживал тебя, я продолжаю твое дело!». И тут же всю вину сваливает на народ: «Это дело народа!». При этом одного простолюдина он отталкивает в сторону, а другому демонстрирует пугающий жест ниже пояса.



**Рис. 11. Лютер выясняет отношения с Карлштадтом (повернут к нам вполборота) и вместе с немецким гуманистом Ульрихом фон Гуттенем умирят бунтовщиков. Кадр из фильма<sup>26</sup>**

Низовая характеристика профессора выставлена здесь на грани приличия. В принципе, Карлштадт как один из ведущих реформаторов и выдающихся ученых изображен в кино однобоко: в качестве ущербного протестантского лидера, искажившего взгляды «мудрого» идеолога.

<sup>26</sup> Источник изображения: URL: <https://www.moviepilot.de/movies/luther/bilder/621619> (16.06.2024).

## ПРЕДСТАВИТЕЛИ КАТОЛИЧЕСКОЙ ЦЕРКВИ

### Кардинал Фома Каэтан<sup>27</sup>

Непосредственное столкновение Лютера с представителями католической церкви произошло в Аугсбурге, куда для выяснения его «еретизма» вызвал папский легат в Германии кардинал Фома Каэтан (арт. Матье Каррьер). Из истории известно, что уполномоченный Папой Львом X на свободу действий, кардинал заверил курфюрста Фридриха в том, что он рассмотрит дело Лютера «беспристрастно и благожелательно, не применяя к монаху жестких мер, “по-отечески, а не как судья”»<sup>28</sup>. (Поразительно, что Каэтан почти одновременно с Лютером написал работу о торговле индульгенциями, в которой возмущался ее святотатством, акцентируя «отпущение» грехов умершим, правда, без всякой критики т. н. церковной «сокровищницы заслуг» (Соловьев Э., 1984, с. 101), во многом составлявшей условный «фонд» для обсуждаемого бизнес-проекта<sup>29</sup>.)

Однако в лютеровском обвинении церкви Каэтан уловил, что *немецкий реформатор отвергал старое схоластическое учение и стремился учредить новую Церковь*. Поэтому желанием Каэтана было противостоять Лютеру, в связи с чем в нем сработал «куриальный кретинизм» [Эрих Соловьев]. Его «прозрение» проявилось в раздражении, перешедшем в ярость: «Кардинал сначала уговаривал Лютера, чтобы отрекся от своих мнений, потом грозил, наконец стал кричать на монаха, повелительно требуя отречения» (Соловьев С., 2013, с. 441). Лютер же, вспоминая об этом, писал, что, видя горячность кардинала, и сам стал кричать. Но и Каэтан запомнил, что он «едва мог смотреть этому человеку в глаза: такой светился в них дьявольский огонь» (Соловьев С., 2013, с. 441). Однако у Лютера позиция оказалась более сильной, потому что продажа индульгенций была разрешена Папой только 9 ноября 1518 года, то есть после того, как Лютер за месяц до этого (14 октября 1518) «*ткнул носом Каэтана в отсутствие такового*». А «Священная торговля» индульгенциями охранялась «только куриальными инструкциями и достаточно шаткими схоластическими теориями. Их-то Лютер и сделал своей мишенью» (Соловьев Э., 1984, с. 86).

<sup>27</sup> Настоящее имя — де Вио Фома Гаэта; итальянский доминиканец, специалист по теологии Фомы Аквинского, католический церковный и политический деятель, оппонент Мартина Лютера и других представителей европейского протестантизма (Смирнов, Д.В. (2018, 11 апреля). Каэтан. Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/1683993.html> (16.03.2024)).

<sup>28</sup> Смирнов, Д.В. (2018, 11 апреля). Каэтан. Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/1683993.html> (16.03.2024).

<sup>29</sup> Marshall, T. (n.d.). *Indulgences and the Treasury of Merit*. Retrieved June, 23, 2024, from <https://taylormarshall.com/2006/06/indulgences-and-treasury-of-merit.html>

В фильме же идея утверждения новой конфессии явно не звучит, а сцена обсуждения антиримской позиции Мартина сведена к минимуму и длится примерно три минуты, хотя исполнена большого напряжения. Их диалог-поединок построен по принципу прямой «патетической композиции», передающей состояние «выхода из себя» в «точке высшего взлета» эмоций [термины С. Эйзенштейна]. В связи с тем, что действие в этой сцене уведено в психологическую сферу, проследим «подводное течение» конфликта между Лютером и католической церковью, направленное от «мирных» переговоров к полному разрыву отношений, который в драматургии фильма несет функцию громкой кульминации (апогея).

**Диспут кардинала Каэтана с Лютером** (с небольшим сокращением, рис. 12)

Кардинал Каэтан (почти с отеческой улыбкой): «Сын мой, я знаю, что ты желаешь быть верным слугой Христа и церкви его, и я готов помочь тебе... Ты заблуждался, проповедуя новые доктрины».

Лютер (с кротким изумлением, но с непокорным движением головы): «Что в моих рассуждениях так оскорбило Рим?».

Каэтан: «Прежде всего индульгенции. В булле папы Климента Unigenitus ясно сказано, что добродетели Христа есть сокровища индульгенции».

Лютер (поправляя кардинала): «Обретаются. Простите, Ваша светлость (далее Лютер дает кардиналу ценный совет, который поможет тому исправить ошибку): «Прочтите и Вы увидите, что добродетелями Христа обретается ценность индульгенций». (Сделанное ударение на слове «обретается» превращает совет Мартина в назидание.)

Каэтан (с тяжелым вздохом): «Я здесь не для того, чтобы спорить с тобой».

Лютер (с загорающимся взором): «Нет, Ваша светлость, но булла “Unigenitus” была выпущена 175 лет назад. (Кардинал от такой осведомленности подносит руку ко рту — невольное движение, означающее здесь защиту от легкого шока.) Не смуги она так святую Церковь, возможно, она не была бы объявлена Extravagante и (пауза) исключена из канонических сборников...».

Кардинал (переходя на авторитарный стиль): «Па́па трактует Писание».

Лютер (поправляя кардинала): «Он трактует его (пауза, Мартин, жестко смотря исподлобья), но он не превыше его (переходит в открытое воодушевление и с улыбкой): мы оба знаем, что в Писании нет ничего в поддержку индульгенции».

Кардинал злобно прерывает августинца: «Это неслыханно!.. Индульгенции — привычная часть нашей жизни, дающая успокоение миллионам простых христиан... Значит, ты считаешь беспокойство одного монаха более важным, чем выживание христианства?».

Лютер: «Я ищущу правду!».

Каэтан (войдя в раж): «Правду? Турки собирают армию на наших восточных рубежах, мы на грани войны... И когда нам больше всего нужно единство, ты сеешь смуту!» (с криком и ткнув в воздухе пальцем в Лютера, в бесильной злобе выбегает из зала): «Я не желаю спорить с этим монахом...».

Из приведенного диалога становится ясно, что зло в лице наместника Рима в Германии, незнающего в теологии досконально «букву закона», в данном случае проиграло не только Лютеру, но и самому себе.



**Рис. 12. Диспут Фомы Каэтана (арт. Матье Каррьер) и Мартина Лютера в Аугсбурге в 1518 г. Кадр из фильма<sup>30</sup>**

<sup>30</sup> Источник изображения: URL: <https://www.filmpro.ru/movies/17396/shot> (25.01.2024).

### **Будущий кардинал Джироламо Алеандр (Алеандро)<sup>31</sup>**

Джироламо Алеандр в истории — один из самых образованных людей того времени, великолепно знавший латынь и греческий. В юности общался с Эразмом Роттердамским, читал лекции в Венеции, Орлеане и Париже, где был назначен ректором университета. Но, вопреки Сократу, считавшему, что зло идет от незнания, молодой человек стал воплощением зла.

В фильме при первой встрече с ним Мартин замечает на его лице следы внутренних борений. Об этой сцене в авторском художественном произведении писал Гвидо Дикман: «Когда взгляды мужчин встретились, Мартин вздрогнул, словно его пронзила молния... какое-то неясное чувство говорило ему, что этот римлянин знаком со страстями и сомнениями, волновавшими Мартина, в гораздо большей степени, чем сам себе признавался в этом» (Дикман, 2006, с. 116). Чуть позже Дикман поясняет, что источником этих страстей явились бесы.

Идея о связи Алеандра с миром бестиария реализована здесь средствами ассоциативного монтажа. Благодаря ему создана сцена, готовящая встречу Лютера с кардиналом Каэтаном. К ожидающим в аскетичной приемной Мартину и Штаупицу Алеандр выходит в черной заколке (жесткой шапке нунция) и темно-вишневом одеянии, которые образуют символический контраст светлому настенному рельефу Христа. Напутствуя Лютера перед аудиенцией, прелат обязывает его произнести только одно слово: «gevoso» («отрекаюсь»). В этом напутствии видно, как Джироламо одержал победу над собой, спрятав в злобе свой страх. Однако справляется он с собой не всегда. Во время сожжения лютеровских книг (1520) его, руководителя данной экзекуции, протестующая толпа чуть не закидывает камнями (рис. 13). *Херман-Йозеф Браун* пишет, что «нунцию едва удалось избежать суматохи. Только на следующий день в Майнце он смог спокойно провести кремацию [книг. — Г.К., И.К.]» (Braun, 2010). В фильме в первый день аутодафе передано, как в глазах папского легата застыла ненависть, усиленная окружением арбалетчиков, одежда и головные уборы которых отливают кроваво-красным светом.

---

<sup>31</sup> В 1520-м Алеандр приехал в Германию, чтобы возглавить оппозицию против Мартина Лютера. В Брюсселе стал тем человеком, вследствие деятельности которого среди протестантов появились первые мученики, фактически отправленные будущим кардиналом на смерть (1523). За заслуги перед Римской церковью возведен в сан кардинала (1538) (Girolamo Aleandro [:] Italian cardinal, 2023. URL: <https://www.britannica.com/biography/Girolamo-Aleandro> (25.01.2024)).





Рис. 13. Под руководством Джироламо Алеандра (актер Джонатан Ферт) на площади публично сжигают книги Лютера. Кадр из фильма<sup>32</sup>

Но и страх коснулся его, из-за чего он сначала приостановился, собрав руку в кулак, а потом ретировался. Таким образом, *полномочный представитель Римской церкви — опытный политик, искусно прикрывающийся любовью к Богу, ассоциируется здесь со скрытым аурагическим злом.*

### Торговец индульгенциями Иоганн Тецель

Индульгенции в фильме имеют двойную отрицательную коннотацию: как деньги — средство наживы римской церкви на поборах и как проявление власти дьявола. *Антон Никитин* пишет, что деньги в религиозной традиции рассматривались в качестве зла, которое составляло конкуренцию божественной силе и создавало иллюзию всемогущества (Никитин, 2017, с. 73). Поэтому индульгенции в кино приобрели права самостоятельного звукозрительного образа, правда, *говорящего разными голосами.*

Наиболее тесно они связаны с персонажем, который, хотя и действовал под покровительством архиеп. Альбрехта Бранденбургского, сам был подобен черту — это инквизитор, обладавший искусством оратора *Иоганн Тецель*, северогерманский монах-доминиканец, известный своей скандальной репутацией успешного торговца индульгенциями. Прейскурант их был выработан во всемирно известной «Таксе святой апостольской канцелярии»

<sup>32</sup> Источник изображения: URL: <https://www.kinopoisk.ru/picture/174296/> (16.01.2024).



(The Bank, 1846), которая была введена не только для живых, но и мертвых, чем должны были озаботиться их близкие (Мартин Лютер и Иоганн Тецель, 2011, с. 1).

Ответом Лютера на его действия стали «95 Тезисов» (1517). Тецель тоже не стерпел и выставил против Лютера 106 тезисов, обвинив его действия против преемника Апостола Петра и наместника Христа, которым был Папа Римский (Мартин Лютер и Иоганн Тецель, 2011, с. 2). Таким образом, Реформация, как небезосновательно считает Х.-Й. Браун, *началась не из-за великого конфессионального раскола, а из-за денег* (Braun, 2010).

Именно в связи с Тецелем (арт. Альфред Молина со жгучими черными глазами и смоляными волосами), конный выход которого с кортежем сопровождается грохотом ударных инструментов, связана гротесковая кульминация темы индульгенций. Появление его сразу после упоминания Папой Римским производит впечатление визита гостя из Преисподней. В этом эпизоде, вызывающем ассоциации с уличным театром, весь внешний модуль inferнального зомбирования поставлен «на продажу»: изображение геенны огненной на «рекламных» стягах, фокус с поджогом своей руки, сообщение о муках умерших родственников. В целом действие Тецеля состоит из двух частей. В первой оно воспроизведено на площади как динамическая реприза народных постановок с изображением черта, которые Лютер видел в жизни.



Рис. 14. Тецель (арт. Альфред Молина) рекламирует индульгенции.  
Кадр из фильма<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Источник изображения: URL: <https://www.filmtourismus.de/luther/> (16.01.2024).

Вторая часть продолжена в церкви, где Тецель говорит вкрадчиво, заглядывая каждому в глаза, напоминая, что только через индульгенцию возможен на том свете реальный доступ в Рай. Поскольку его «прочувствованная» речь звучит в сопровождении зловещей музыки, то именно она, обладая большой семантической емкостью, помогает проникнуть в глубины человеческой психики, в данном случае — замысел мошенника. Тягуче-ползущая «тема зла» возникает в нижнем регистре оркестра, затем, завоевывая в мертвящем холоде флейты верхний, превращается в прекрасного «оборотня» — мощный женский хор-хорал с оркестром. Трансформация музыкальной темы в качестве ассоциативного монтажа раскрывает здесь сущность связанных воедино двух коварных звукозрительных образов Тецеля и денег, в изображении которых авторы фильма против правды не пошли.

### **Папа Римский Лев X (Джованни Медичи)**

Однако главный источник купли-продажи индульгенций лежал в деятельности Папы Льва X. Воспитанный в духе греко-римской культуры и являвшийся главным покровителем ренессансного искусства, он, к тому же, для укрепления своего могущества был одержим идеей строительства величественного Собора Святого Петра. (Конечно, в самом поиске денег на возведение Храма ничего зазорного нет. Но, как известно, они добывались путем обмана бедноты, причем на строительство шла только часть поборов, а остальные понтифик забирал себе.) Таким образом, его эстетические устремления пришли в конфликт с этическими.

В фильме Лев X, символ абсолютной духовно-политической власти в Европе, представлен в пародийном плане: развлекающимся на охоте или авторитарным в своих покоях во время разговора о Лютере. Поэтому мы вынуждены анализировать лишь визуальное представительство Папы, посредством чего проявились его шаржированные черты. Остановимся на будничной сцене, где владыка христианского мира, утопая в роскоши своего дворца, неожиданно предстает в приземисто-бытовом виде: простецкой, похожей на рубище, серой рубахе до пят. На нее надевают еще две, такие же длинные, но белые (одну с золотыми швами, похожую на сутану, другую — напоминающую стихарь с расширяющимися рукавами и нарядной аппликацией). Поверх же последней — алую бархатную накидку, подбитую белым мехом (моццетту). Портрет завершен надеванием двух шапочек: белой с завязочками и сверху — красной (камáурой) (рис. 15 а). В таком бытовом ритуале (одевании Римского папы, показывающем его исподнее белье, а в других эпизодах — появлении в охотничьем костюме или золотых рыцарских доспехах), возникают неуместные для статуса мирового владыки

ассоциации. В них проявляются принципы низового или народного искусства, основанного на демонстрации повседневной жизни человека (подробнее об этом явлении см.: Рис, 2005). В целом властитель мира прост, круглое его лицо не знает забот, хищные планы элементарны: дать взятку в виде архиепископства Альбрехту Бранденбургскому и получить деньги, которые последний сначала одолжит у аугсбургского банкирского дома Фуггеров, а потом в течение 8 лет (!) возместит продажей индульгенций.



**Рис. 15 а. Папа Римский Лев X (арт. Уве Оксенкнехт) с макетом купола базилики Святого Петра. Кадр из фильма<sup>34</sup>**

Для выяснения возникшего диссонанса в историческом и художественном образах понтифика сравним его с картиной Рафаэля «Портрет Папы Льва X с двумя кузенами» (рис. 15 б). Она имеет значение верифицированного артефакта, в котором Папа Лев запечатлен за три года до смерти (1518), когда противостоял лютеровским обвинениям. В траурной гамме чернокрасных тонов высвечено обвислое лицо с нахмуренными бровями, недовольно сложенным чувственным ртом, капризная линия которого почти упирается в резкие носогубные складки. Тайным взором, устремленным в угол кабинета, угрюмый понтифик как бы видит своего противника. Эта гнетущая обездвиженность передана даже его кузену слева. А все трое, несмотря на оживленность другого кузена, показаны как на похоронах.

<sup>34</sup> Источник изображения: URL: <https://www.geeksundergrace.com/movies/retro-review-luther-2003/> (11.01.2024).



**Рис. 15 6. Рафаэль Санти. Портрет Папы Льва X с двумя кузенами, кардиналами Джулио Медичи (будущим Папой Климентом VII) и Луиджи Росси (справа). 1518–1519. Галерея Уффици во Флоренции<sup>35</sup>**

Возвращаясь к фильму, отметим, что тема «купли-продажи божьей благодати» из почти анекдотического пункта о «мертвых душах» *перерастает в самостоятельного монстра, который предстает здесь в качестве социально-экономической системы зла*. А если учесть еще и мировую известность узаконенной «Таксы святой апостольской канцелярии», то данное явление наделяется значением всеобщего характера. Таким образом, создатели фильма, сосредоточившись на одном-единственном компромате против Папы Льва X, максимально, вопреки исторической объективности, дискредитировали его как главного антагониста Лютера, усилив тем самым возвышение протестантского реформатора.

<sup>35</sup> Источник изображения: URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait\\_of\\_Pope\\_Leo\\_X\\_and\\_his\\_cousins,\\_cardinals\\_Giulio\\_de%27\\_Medici\\_and\\_Luigi\\_de%27\\_Rossi\\_\(by\\_Raphael\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_Pope_Leo_X_and_his_cousins,_cardinals_Giulio_de%27_Medici_and_Luigi_de%27_Rossi_(by_Raphael).jpg) (11.01.2024).

## СВЕТСКИЕ ВЕЛЬМОЖИ

### Покровитель Лютера — саксонский курфюрст Фридрих III (Мудрый)

В противоположность открытым врагам Лютера в фильме даны и относительно положительные персонажи. Один из наиболее значимых — могущественный его покровитель, курфюрст Саксонский Фридрих Мудрый, основатель Виттенбергского университета (1502), откуда затем идеи Реформации и распространились. Всеми дозволенными способами он помогал Лютеру в жизни и даже похитил его на обратном пути из Вормса, чтобы уберечь от мести Папы в своем Вартбургском замке. Сам Фридрих Саксонский был хитрым государственным деятелем, «обязательным в отношениях со “своими”, но коварным с врагами или предателями; любящим старину и вместе с тем заботящимся о введении в Саксонии разного рода образовательных новшеств» (Соловьев Э., 1984, с. 96). Однако больше всего ему хотелось увековечить свое имя. Поэтому Лютера, притом, что Фридрих был необычайно скрытным, расценивал как *своего* богослова, за что тому и покровительствовал (Соловьев Э., 1984, с. 6). Такая логика поведения передана в кино виртуозным актерским мастерством Питера Устинова (рис. 16), который создал образ Саксонского Лиса (как его называли современники). Техника артиста состоит в многократном переключении внимания со смысловой стороны текста на изобразительную, выраженную полифонией разнородных эмоций. Чувство интуиции у него наиболее рельефно выявлено в сцене встречи с молодым посланцем от понтифика — каноником собора Св. Мартина в Майнце Карлом Мильтицем. Тот уполномочен подарить Фридриху Золотую розу добродетели как высшего благоволения к нему Папы (а в действительности — дешевой взятки за отказ от Лютера). Игра Устинова здесь выявляет скрытую победу Фридриха над Львом X. Не произнося ни слова, актер лишь опускает уголки капризно изогнутого рта, благодаря чему на лице сквозит чувство брезгливости. Да и на розу смотрит с отвращением. Фридрих кивает и в то же время успевает движением головы выказать неприязнь. А для этого он за розу заплатит вдвое больше ее стоимости — не 300 дукатов, а 600, чем подкуп аннулирует. Уже после ухода нунция курфюрст поручает секретарю убрать розу с глаз долой, а Риму передать, что Лютера он туда не отправит. Но нанесенная обида выводит его из строя: «Я потрясен. Неужели они думают (не в силах говорить), что меня можно так легко подкупить?»<sup>36</sup>. И все же на последнем слове начинает

<sup>36</sup> В действительности такой подход стоил недешево. Э. Соловьев обращает внимание на список подношений: «Здесь были подарки для виттенбергского собрания реликвий, назначения для папских нотариусов и прелатов, венки для десяти поэтов, дипломы для десяти докторов теологии, а главное — две грамоты, разрешающие вступать в ответственные должности незаконнорожденным сыновьям курфюрста Фридриха» (Соловьев Э., 1984, с. 107).

тихо плакать. Однако вторжение в его плач эпизода папской охоты (символический параллелизм в курialsном преследовании Лютера) усложняет понимание подобной исповеди: действительно ли он так сильно распереживался или, смеясь над римскими вельможами, разыграл перед секретарем комедию? Тем более что картина охоты еще и перемежается с тревожным портретом Мартина, в чем организующим явился принцип перекрестного монтажа.



**Рис. 16. Курфюрст Саксонский Фридрих Мудрый (арт. сэр Питер Устинов). Кадр из фильма<sup>37</sup>**

### **Император Священной римской империи Карл V**

Наибольшая концентрация сил зла дана в сцене католического суда в Вормсе, представленном как парад адских сил. Парад этот возглавил 20-летний Император Священной римской империи Карл V и он же — новоизбранный король Германии. Рядом с императором — Алеандр, настойчиво предлагающий Императору покончить с Лютером. Завершает «парад злых сил» в Вормсе обвинитель от доминиканцев — папский цензор и инквизитор, ученый-теолог Сильвестр Маццолини (также известный как Сильвестр Приерий). Не будучи сторонником идей Реформации, император после Вормского сейма лишил Лютера всех гражданских прав<sup>38</sup>. В кино, несмотря на импозантную внешность молодого человека, юный Карл V производит впечатление затаенного хищника, следящего своими бегающими глазками

<sup>37</sup> Источник изображения: URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/euro/58736/foto/m30235/770420/> (30.01.2024).

<sup>38</sup> Румянцев, В. (ред.) (б.д.). Карл V Габсбург. Хронос. URL: [http://www.hrono.ru/biograf/bio\\_k/karl5gabsb1.php](http://www.hrono.ru/biograf/bio_k/karl5gabsb1.php)

за людьми (правда, левый край его головного убора до смешного напоминает мышиное ухо) (рис. 17). Такое впечатление усиливается на суде, где Карл, почти все время неподвижно сидящий в кресле, вдруг на лютеровские обвинения римских пап вскрикивает в гробовой тишине зала «Нет!».



**Рис. 17. Император Священной римской империи Карл V (арт. Торбен Либрехт). Кадр из фильма<sup>39</sup>**

А к концу выступления Мартина «скисает» и начинает от досады кусать то ли ногти, то ли пальцы. (Для показа перепадов его необузданного нрава здесь применены приемы «прямой патетической композиции» и «обратной».) Его несамостоятельность особо проявляется в отношениях с Фридрихом III, который его постоянно «троллит». «Саксонский Лис» сначала отказывает Карлу в выдаче Лютера в Рим, а затем переносит суд над ним в Германию, да еще обеспечивает ему императорскую охрану. При этом внешняя (для зрителей) мимическая клоунада Фридриха в действительности выявляет искусственного политика, рядом с которым Карл предстает неопытным юнцом (рис. 18).

<sup>39</sup> Источник изображения: URL: <https://www.filmpro.ru/movies/17396/shot> (25.01.2024).





**Рис. 18. Слева направо: апостольский нунций Алеандр, император Священной Римской империи и король Германии Карл V, курфюрст Саксонский Фридрих III. Кадр из фильма<sup>40</sup>**

Такой панораме зла противостоит растерянный Лютер. Он говорит с трудом, но его речь побеждает зло своей человечностью (в чем проявилась тихая кульминация фильма — *perigei*). В ее выявлении авторы фильма выразили одну из сторон немецкого национального характера, которую *Томас Манн* определил как «Innerlichkeit». Это многозначное понятие содержит и честность мысли, и совесть, и все черты высокого лиризма (Манн, 2009, с. 272). Такие качества писатель видел в лютеровской реформации, которую назвал «могучим освободительным деянием», небезосновательно полагая, что «ей было свойственно некое доброе начало» (Манн, 2009, с. 273).

В фильме авторы, запечатлев Мартина в искреннем нежелании отречься от своих убеждений, добились того, что артист Файнс производит впечатление не внешней красотой, а внутренней. Окружавшие же Лютера лики зла на основе режиссерской трактовки предстали в *образной системе «злоистики»* [термин мой. — Г.К.<sup>41</sup>]. Для наглядности их черты характера и негативные действия мы пронумеровали в скобках, в результате чего приобрели им своеобразный индекс зла.

<sup>40</sup> Источник изображения: URL: <https://www.filmpro.ru/movies/17396/shot> (25.01.2024).

<sup>41</sup> Многих из этих персонажей, на наш взгляд, объединяет свержзло (то, что рождается в человеческом разуме), которое мы определяем как виртуальный концепт злоистики, порождающей реальные крупные, средние и мелкие «злоизмы» [термин А. Зиновьева].



### 1. Носители метафизического зла.

- Звукозрительный образ дьявола. Воссоздается сгущенно-психологической атмосферой и занимает в нашей табели о рангах низшую позицию с отрицательным индексом  $\leftarrow^{-1}$ .
- Индульгенции, как и лестница к Воротам Рая, — скрытое зло. Характеризуются музыкальными средствами (жанры хорового плача, хорала, инструментальные темы зла), которые в сочетании с видео-рядом участвуют в создании новой — обличительной идеи. Поэтому индекс данных неодушевленных понятий состоит из двух показателей: отрицательного (самого злоизма) и положительного (его обличения средствами музыки, которая выполняет здесь функцию «от автора», обозначенную нами знаком +):  $\leftarrow^{-1(+1)}$ .

2. Зло, переданное в характеристике глав церковной и светской власти гротесковыми средствами, исходящими из низового искусства. Их отрицательный индекс многосоставен.

- В воспроизведении Папы Римского массив его злоизмов состоит из обмана (1) и грабежа населения (2), жадности абсолютной власти (3), богатства (4) и славы (5), устранения оппонентов (6), махинаций с банкирами (7), жизни в роскоши и развлечениях (8), гневной нескрежденности (9). Все это складывается в некий коллапсар (нарушение *наместником Бога заповедей Христа*), измерение которого выходит в негативную бесконечность  $(\infty)$ , что означает моральную и социальную катастрофу. В итоге индекс его зла равен  $\leftarrow^{-9(-\infty)}$ . (Однако в кино проигнорирована позитивная роль Папы в истории, за которую мы ставим ему большой плюс.)
- Император Священной римской империи Карл V выведен, по сути, неопытным юнцом, но с большими перспективами злостного характера. В фильме он дан «в развитии»: от идущего на компромиссы молодого правителя — к авторитарному политику, у которого, как известно, будут развиты отрицательные качества и прибавятся характерные для него злонамеренность, коварство, обман и предательство партнеров. Поэтому он заслуживает индекс отрицательной бесконечности  $\leftarrow^{-\infty}$ .

### 3. Высокопоставленные злоисты во власти.

- апостольский нунций Алеандр — изощренный иезуит (1), просвещенность которого направлена на творение зла, иначе — политик-дьявол (2), но с расколотым сознанием на реальное и инфернальное

(3), а потому показан как противоречивое зло, получающее здесь индекс «-3».

- Кардинал Каэтан — ученый-томист, который воспрепятствовал мирному обновлению церкви (1) и спасению Лютера (2). Но в его знаниях оказался изъян (3), а сам он проявил себя малодушным (4). Излучение зла, исходящее из его личности, укладывается в показатель «-4».
- Папский инквизитор Сильвестр Приерий, давящий на сознание Лютера, — цельный примитивный злоист. В сущности, его зло как непосредственного обвинителя (1), вынесшего дело на суд широкой общественности (2), оценивается нами в «-2» балла.

**4.** Злоисты из сферы ученых богословов и околоцерковных мошенников, обрисованных приемами низового искусства. Их характеристика выявилась в обмане населения, проведенного в особо крупных масштабах:

- Доктор теологии Андреас Карлштадт — образованный и обаятельный. Но его портрет раздвоен: в своих призывах студенчества к бунту он наивен и смешон, а в действиях спровоцированной им бедноты — псевдогерой декоративной киноэпопеи. Его злоизм проявился в *радикальной* антикатолической пропаганде (1) и провокации массового бунта (2). Поэтому его личное зло определяется индексом «-2».
- В инквизиторе Тецеле зло выступает в качестве персонифицированного образа лукавого из уличного театра (1), преобразенного в «сакральную проповедь» в церкви (2). Учитывая еще выбивание денег из народа (3) любыми средствами (4) и в особо крупных размерах (5), его индекс равен «-5».

**5.** Реформатор Лютер в фильме, как и задумывал режиссер, — «разносторонний» человек, но только в одной — *позитивной* сфере: человечный (1), истовый христианин (2), неизменный победитель богословских диспутов (3), пацифист (4), дерзновенный усмиритель бунтовщиков (возвращение Лютера из Вартбурга в парике и на лихом коне — мотив из блокбастера (5)); сострадающий больным, нищим и жертвам социальных конфликтов (6); лично, вопреки запрету церкви, бесстрашно хоронит в земле мальчика-самоубийцу (7), убеждает мать девочки-калеки выбросить индulgенцию, возмещая ей потраченные деньги (8); остроумный со студентами (9); поборовший в себе нечистого (искушение монаха бесом — традиционная тема для фильмов о богословах (10)) и передающий свой опыт другим (11); великий мыслитель-затворник (12); перевел Библию на немецкий язык (13); стóик на суде (14); смело идет навстречу судьбе во время похищения

в лесу — мотив из жанра приключенческого фильма (15); прекрасный семьянин и мудрый воспитатель детей (16). Набор превосходных качеств Лютера выходит в просторы бесконечности «<sup>+∞</sup>». Правда, один «изъян» все же есть: для Папского престола он — дьявол-еретик «<sup>-1</sup>». В целом же его заслуги перед Германией, показанные в фильме, мы обязаны фиксировать в индексе добра: «<sup>+16 (-1)</sup>».

Однако в истории Лютер для значительной части населения немецких земель закрепостил у христиан волю и душу (1) и тоже стал Антихристом (2). Такое оборотничество проявилось во время Крестьянской войны, когда Лютер выступил на стороне князей против доведенных до отчаяния оставших крестьян (3), городской бедноты (4) и даже рыцарей (5). Не случайно Томас Манн считал, что, наряду с добром, дьявол тоже приложил к Реформации руку, потому как она «привела к религиозному расколу Запада (6)<sup>42</sup>, то есть к явной беде; накликала на Германию Тридцатилетнюю войну (7), которая опустошила страну (8) и в культурном развитии роковым образом отбросила ее назад» (9) (Манн, 2009, с. 273). Таким образом, оказывается, что «самоуглубленный виттенбергский грубиян не был пацифистом» (10); «как истый немец преклонялся перед трагической судьбой и заявил, что всю кровь, которая прольется, он готов “взять на себя”» (Манн, 2009, с. 273). В результате лютеровский исторический индекс зла по самым скромным подсчетам равен «<sup>-10</sup>», но устремлен к бесконечности. Поэтому в действительности выходит, что добро в Лютере, вопреки своему родовому понятию, проявлено лишь акцидентно.

В целом выявленные нами в фильме злоисты, соответствующие своим историческим прототипам лишь частично, выстраиваются в этико-философский концепт зла:

#### **I. Экзистенциально-метафизическое зло**

1. Дьявол (в ауратическом присутствии)
2. Человек-злоист, маркер дьявола

#### **II. Экзистенциальное двустороннее зло**

1. Католицизм для протестантизма и наоборот
2. Протестантизм «умеренный» для протестантизма радикального и напротив

<sup>42</sup> Здесь и далее в цитате Т. Манна цифры в скобках, как и выше, обозначают количество единиц, составляющих индекс зла в манифестации действий конкретной персоны.

<p><b>III. Правовое зло, узаконивающее грабеж населения</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Церковно-государственное зло: <ul style="list-style-type: none"> <li>– Папа Римский, кардинал Фома Каэтан, апостольский нунций Джироламо Алеандр, папский цензор и инквизитор Сильвестр Приерий</li> </ul> </li> <li>2. Государственное зло: <ul style="list-style-type: none"> <li>– Император Священной римской империи Карл V</li> </ul> </li> <li>3. Церковно-бытовое зло <ul style="list-style-type: none"> <li>– Практика индульгенций</li> <li>– Инквизитор Иоганн Тецель</li> </ul> </li> </ol>
<p><b>IV. «Просвещенное» зло</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Доктора теологии Андреас Карлштадт и кардинал Фома Каэтан, бывший ректор Парижского университета Джироламо Алеандр, теолог-инквизитор Сильвестр Приерий, а также доктор теологии Мартин Лютер как еретик для католических оппонентов</li> </ul>
<p><b>V. Зло, скрытое под личиной протестантско-реформаторской добродетели</b></p> <p>Потенциальное зло в идеологии Мартина Лютера</p>

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Несмотря на то, что зло в фильме морально побеждено, в памяти остаются слова Карла V, сказанные Фридриху Мудрому после Вормсского суда: «Лютер не человек, а демон, скрывающийся под монашеским одеянием, чтобы обмануть нас». В сущности, на этом приговоре фильм можно было бы и закончить, но его создатели продолжили рассказ о Мартине, завершив победой протестантизма. Однако в 1530 году (на событиях которого оканчивается фильм) ее не было и быть не могло, потому что конфликт между католиками и протестантами длился так долго, что два собора (Аугсбургский в 1530-м и Регенсбургский в 1541-м) не могли еще его разрешить. Зато именно в то время сложился культ личности Лютера, и это alter ego разрабатывалось им самим: «Я, Лютер, не подчиню своего учения ничьему суду, даже ангелов. Кто не принимает его, тот не может спастись» (цит. по: Порозовская, 1998, с. 184). По поводу такого упрямства Эразм писал Меланхтону (1528): «Лучше бы Лютер избегал возможностей для мятежа и призывал

к правильной морали с такой же яростью, с какой он призывал к защите своих догм!» (cit. on: Hutchinson, 2018, p. 216).

В фильме же радужное окончание не уравнивает все представленное в нем экзистенциальное зло. И уж тем более неправдоподобно (но вполне по-голливудски) выглядит рассуждение кардиналов Каэтана и Алеандра о Лютере как... *о сильном лидере для католического престола (!)*. Разумеется, это было бы возможно, если следовать логике авторов картины, которые довольно ловко вывели главного протестантского реформатора из-под моральной ответственности за трагические события в Европе. Обойдя молчанием объективную оценку исторической роли Лютера, создали о нем миф, скорректировав восприятие истории в его пользу и осуществив в пропаганде лютеранства «беспощадное внушение идеи» [выражение Сергея Эйзенштейна] моральной непогрешимости выдающегося борца за обновление духовно-религиозной константы своего времени. Такой тип искаженного осмысления исторической личности в фильмах начала XXI века является тревожным симптомом в культурно-политической эволюции современного Запада.

## REFERENCES

1. Bakeeva, E.V. (2013). Paradox razuma: Lyuter, Erazm i spor o svobode voli [Paradox of mind: Luther, Erasmus and dispute about free will]. *Istoricheskie, Filosofskie, Politicheskie i Yuridicheskie Nauki, Kul'turologiya i Iskusstvovedenie. Voprosy Teorii i Praktiki*, (11, Part 2), 26–29. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/rncmyl>
2. Braun, H.-J. (2010, January 2). Albrecht von Brandenburg (1490–1545): Erzbischof und Kurfürst in einer Epoche des Umbruchs. In *regionalgeschichte.net*. Retrieved June 21, 2024, from <https://www.regionalgeschichte.net/bibliothek/aufsae-tze/braun-albrecht-von-brandenburg-kurfuerst-mainz-rheinessen.html>
3. Dieckmann, G. (2006). *Lyuter* [Luther] (I. Alekseeva, Trans.). Moscow: Amfora.
4. Dilthey, W. (1988). *Introduction to the human sciences: An attempt to lay a foundation for the study of society and history* (R.J. Bentanzos, Trans.). Detroit: Wayne State University Press.
5. *Double portraits of Martin Luther as a married man and a reformer (about 1528–1530)*. (2024). Cranach Digital Archive: The research resource. Retrieved May 19, 2024, from <https://lucascranach.org/index.php/Home/luther/portrait-4>
6. Ebert, R. (2003, September 26). *Luther: Review*. rogerebert.com. <https://www.rogerebert.com/reviews/luther-2003>

7. Ekman, P. (2010). *Psikhologiya emotsiy: Ya znayu, chto ty chuvstvuesh'* [The psychology of emotions: I know how you feel] (V. Kuzin, Trans.). Saint Petersburg: Piter. (In Russ.)
8. Erasmus. (1987). *Filosofskie proizvedeniya* [Philosophical works]. Moscow: Nauka. (In Russ.)
9. Evlampiev, I.I. (2015, April 16–17). O roli Reformatsii v razvitii politicheskoy mysli Novogo vremeni (na materiale rabot B.N. Chicherina) [On the role of the Reformation in the development of political thought of Modern era (based on the works of B.N. Chicherin)] [Conference presentation]. *500 let Reformatsii i Novogo vremeni 1517–2017* [500 years of the Reformation and the Modern era] (pp. 109–118). Peter the Great Saint Petersburg Polytechnic University, Saint Petersburg (In Russ.)
10. Greydanus, S.D. (2003, October 3). *Luther: Well made, but flawed*. Catholic Exchange. Retrieved January 11, 2024, from <https://catholicexchange.com/luther-well-made-but-flawed/>
11. Hummel, T. (2022, October 31). *Retro Review—Luther (2003)*. Geeks Under Grace. Retrieved January 11, 2024, from <https://www.geeksundergrace.com/movies/retro-review-luther-2003/>
12. Hutchinson, E.J. (2017, December 20). Reason diabolical, reason divine: Melanchthon on philosophy, humanism and scripture. *Ad Fontes*, II, (4). Retrieved June 1, 2024, from <https://adfontesjournal.com/church-history/reason-diabolical-reason-divine-melanchthon-philosophy-humanism-scripture/>
13. Hutchinson, E.J. (2018). Reason diabolical, Reason divine: Philosophy, classical humanism, and the scripture principle in Philip Melanchthon and Niels Hemmingsen. In J. Minich (Ed.), *Philosophy and the Christian: The quest for wisdom in the light of Christ* (pp. 214–249).
14. Ivanov, O.E. (2019). Znachenie individual'nosti v mistike Iohanna Taulera [The meaning of individuality in the mystic of Johann Tauler]. *Nachalo: Zhurnal Instituta Bogosloviya i Istorii*, 36. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/vlito>
15. Kärkkäinen, P.A. (2017). Philosophy among and in the wake of the reformers: Luther, Melanchthon, Zwingli, and Calvin. In H. Lagerlund & B. Hill (Eds.), *The Routledge companion to sixteenth century philosophy* (pp. 189–202). Routledge.
16. Konson, G.R. (2013). *Metod tselostnogo analiza khudozhestvennykh tekstov* [A method for holistic analysis of artistic texts]. Moscow: Nobel-Press.
17. Konson, G.R. (2021). Evrey kak Antikhrist v sovremennoy Boskhiane: V dialoge s knigoy Mikhaila Mayzul'sa "Mezhdu Khristom i Antikhristom: 'Poklonenie volkhvov' Ieronima Boskha" [Jew as the Antichrist in modern Boschiana: In dialogue with the book by Mikhail Maizuls, Between Christ and Antichrist: Hieronymus Bosch's "The adoration of the Magi"]. *Gosudarstvo, Religiya, Tserkov v Rossii i za Rubezhom*, 39 (3), 316–333. (In Russ.) Retrieved February 11, 2024, from <https://www.elibrary.ru/jbxxhq>
18. Konson, G.R., & Konson, I.A. (2023). On true and supposed humanity in foreign historical cinema of the 21st century. *Nauka Televideniya—The Art and Science*

of *Television*, 19 (2), 111–167. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.2-111-167>, <https://www.elibrary.ru/ehqshp>

19. Küng, H. (2000). Martin Lyuter: Vozvrashchenie k Evangeliyu kak klassicheskii primer smeny paradigm [Martin Luther: Return to the Gospel as the classical instance of a paradigm shift]. In H. Küng, *Velikie khristianskie mysliteli* [Great Christian thinkers] (pp. 209–258). Saint Petersburg: Aletheia. (In Russ.)

20. Ledanseur, H. (2020, April 24). Raison diabolique, raison divine: Mélanchthon sur la philosophie, l'humanisme et l'Écriture (1/2). *Par La Foi*. Retrieved May 15, 2024, from <https://parlafoi.fr/2020/04/24/raison-diabolique-raison-divine-melanchthon-sur-la-philosophie-lhumanisme-et-lecriture-1-2/>

21. Luther, M. (2013). K khristianskomu dvoryanstvu nemetskoj natsii ob uluchshenii khristianskogo sostoyaniya (1520) [Address to the Christian nobility of the German nation on the improvement of the Christian state (1520)]. In I. Fokin (Ed.), *Martin Lyuter: O svobode khristianina* [Martin Luther: On the freedom of a Christian] (pp. 13–76). Ufa: ARS. (In Russ.)

22. Malkina, V.Ya. (2019). Fantasticheskoe v rannikh stikhotvoreniyakh N.S. Gumileva [Fantastic in the early poems of N.S. Gumilev]. In V.B. Zuseva-Ozkan & V.Ya. Malkina (Eds.), *Dinamicheskaya poetika / Poeticheskaya dinamika* [Dynamic poetics / Poetic dynamics] (pp. 30–39). Moscow: IMLI RAS. (In Russ.)

23. Mann, T. (2009). Germaniya i nemtsy [Germany and the Germans]. In S. Apt (Ed.), *Sobranie sochineniy* [Collected works] (Vol. 8, pp. 258–278). Moscow: Terra—Book Club. (In Russ.)

24. Martin Lyuter i Iogann Tetsel' [Martin Luther and Johann Tetzel]. (2011, June 26). *St. Peter-und-Paul Gemeindeblatt*, (45), 1–3. (In Russ.)

25. Metaxas, E. (2019). *Martin Lyuter: Chelovek, kotoryy zanovo otkryl Boga i izmenil mir* [Martin Luther: The man who rediscovered God and changed the world] (N. Kholmogorov, Trans.). Moscow: Eksmo. (In Russ.)

26. Mojsa, A.A., & Rostislavleva, N.V. (2021). Lyuter i Kranakh: Izobrazitel'noe iskusstvo v ramkakh nemetskoj Reformatsii [Luther and Cranach: The visual arts in the framework of the German Reformation]. *Prepodavatel' XXI Vek*, (1–2), 257–269. (In Russ.) <https://doi.org/10.31862/2073-9613-2021-1-257-269>, <https://www.elibrary.ru/jnxtrc>

27. Muchembled, R. (2005). *Ocherki po istorii d'yavola: XII–XX vv.* [A history of the Devil: From the Middle Ages to the present] (E.V. Morozova, Trans.). Moscow: NLO. (In Russ.)

28. Nikitin, A.P. (2017). Svyaz' deneg s d'yavolom v religiozno-mifologicheskikh predstavleniyakh [Relation of money and the Devil in the religious mythological ideas]. *Vestnik Khakasskogo Gosudarstvennogo Universiteta im. N.F. Katanova*, (19), 72–74. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/zvkvsj>

29. Park, J.-Ch. (1995). *Philip Melanchthon's reform of German Universities and its significance: A study on the relationship between Renaissance humanism and the*

*Reformation*. [Doctoral dissertation, Ohio State University]. Retrieved March 23, 2024, from [https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb\\_etd/ws/send\\_file/send?accession=osu1302881319&disposition=inline](https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/ws/send_file/send?accession=osu1302881319&disposition=inline)

30. Pimenov, S.S. (2021). Lyuterova teologiya Kresta [Luther's theology of the cross]. *Khristianskoe Chtenie*, (2), 94–118. (In Russ.) [https://doi.org/10.47132/1814-5574\\_2021\\_2\\_94](https://doi.org/10.47132/1814-5574_2021_2_94), <https://www.elibrary.ru/yrxiiwr>

31. Porozovskaya, B.D. (1998). Martin Lyuter: Ego zhizn' i reformatorskaya deyatelnost' [Martin Luther: His life and reformist activity]. In N.F. Boldyrev (Ed.), *Jan Gus, Lyuter, Kal'vin, Tsvingli, Patriarkh Nikon: Biograficheskie povestvovaniya* [Jan Hus, Luther, Calvin, Zwingli, Patriarch Nikon: Biographical stories] (pp. 69–194). Chelyabinsk: Ural. (In Russ.)

32. Renna, Th. (2018). Martin Luther, the Devil, and the true church. *Quidditas*, 39, Article 9, 190–206.

33. Ries, N. (2005). “*Russkie razgovory*”: *Kul'tura i rechevaya povsednevnost' epokhi perestroyki* [Russian talk: Culture and conversation during perestroika] (N.N. Kulakova & V.B. Gulida, Trans.). Moscow: NLO. (In Russ.)

34. Russell, B. (2016). *Istoriya zapadnoy filosofii* [A history of Western philosophy] (V. Tselishev, Trans.). Moscow: AST. (In Russ.)

35. Russell, J.B. (2001). *Knyaz' t'my: Dobro i zlo v istorii chelovechestva* [The Prince of Darkness: Radical evil and the power of good in history] (I.Yu. Larionov, Trans.). Saint Petersburg: Eurasia. (In Russ.)

36. Schubert, A., Hess, D., Heydenreich, G., Mack, O., & Maier, A. (Eds.). (2023). Critical Catalogue of Luther portraits (1519–1530) [:] Concordance and Bibliography. Retrieved June 11, 2024, from [https://lucascranach.org/application/files/1716/8026/2572/Konkordanz\\_LitVZ\\_zumDownload\\_EN\\_2023-03-31.pdf](https://lucascranach.org/application/files/1716/8026/2572/Konkordanz_LitVZ_zumDownload_EN_2023-03-31.pdf)

37. Soloviev, E.Yu. (1984). *Nepobezhdennyi eretik: Martin Lyuter i ego vremya* [The undefeated heretic: Martin Luther and his time]. Moscow: Molodaya gvardiya. (In Russ.)

38. Soloviev, S.M. (2013). Reformatsiya (1871) [Reformation (1871)]. In I. Fokin (Ed.), *Martin Lyuter: O svobode khristianina* [Martin Luther: On the freedom of a Christian] (pp. 437–453). Ufa: ARS. (In Russ.)

39. Strickland, D.H. (2003). *Saracens, demons, & Jews: Making monsters in Medieval Art*. Princeton.

40. Tappert, Th.G. (Ed.). (1955). *Luther's works* (Vol. 54). Fortress Press. Retrieved April 23, 2024, from <https://archive.org/details/luthersworks0054luth/mode/2up>

41. *The bank of the Pope, Or, The sacred taxes of the chancery, and of the penitentiary, of Rome, as established by Pope John XXII in 1316, and published by Pope Leo X in 1514*. (1846). Barrett & Jones.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Бакеева, Е.В. (2013). Парадокс разума: Лютер, Эразм и спор о свободе воли. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*, (11–2), 26–29. <https://www.elibrary.ru/RNCMYL>
2. Дикман, Гв. (2006). *Лютер* (И. Алексеева, пер.). Москва: Амфора.
3. Евлампиев, И.И. (2015). О роли Реформации в развитии политической мысли Нового времени (на материале работ Б.Н. Чичерина). *500 лет Реформации и Нового времени 1517–2017* [сборник материалов конференции] (вып. 1, с. 109–118). Санкт-Петербург: Издательство Политехнического университета.
4. Иванов, О.Е. (2019). Значение индивидуальности в мистике Иоганна Таулера. *Начало: журнал института богословия и истории*, 36, 17–30. <https://www.elibrary.ru/VLILTO>
5. Консон, Г.Р. (2013). *Метод целостного анализа художественных текстов*. Москва: Нобель-Пресс.
6. Консон, Г.Р. (2021). *Еврей как Антихрист в современной Босхиане. В диалоге с книгой Михаила Майзульса «Между Христом и Антихристом: “Поклонение волхвов” Иеронима Босха». Государство, религия, церковь в России и за рубежом*, 9 (3), 316–333. Retrieved February 11, 2024, from <https://www.elibrary.ru/JVXXHQ>
7. Кюнг, Г. (2000). Мартин Лютер. Возвращение к Евангелию как классический пример смены парадигм. Г. Кюнг, *Великие христианские мыслители* (с. 210–258). Санкт-Петербург: Алетейя.
8. Лютер, М. (2013). К христианскому дворянству немецкой нации об улучшении христианского состояния (1520). И. Фокин (сост. и пер.), *Мартин Лютер. О свободе христианина* (с. 13–76). Уфа: АРС.
9. Малкина, В.Я. (2019). Фантастическое в ранних стихотворениях Н.С. Гумилева. В.Б. Зусева-Озкан, & В.Я. Малкина (сост. и ред.), *Динамическая поэтика/поэтическая динамика: сб. ст. к юбилею Дины Махмудовны Магомедовой* (с. 30–39). Москва: ИМЛИ РАН.
10. Манн, Т. (2009). Германия и немцы. С. Апт, (сост.), *Собрание сочинений* (Т. 8: Статьи, критика и публицистика, с. 258–278). Москва: Терра-Книжный клуб.
11. Мартин Лютер и Иоганн Тецель (2011). *St. Peter-und-Paul Gemeindeblatt*, (45), 1–3.
12. Метаксас, Э. (2019). *Мартин Лютер. Человек, который заново открыл Бога и изменил мир* (Н. Холмогорова, пер.) Москва: Эксмо.
13. Мойса, А.А., & Ростиславлева, Н.В. (2021). Лютер и Кранах: изобразительное искусство в рамках немецкой Реформации. *Преподаватель XXI век*, (1–2), 257–269. <https://www.elibrary.ru/JNXTRC>, <https://doi.org/10.31862/2073-9613-2021-1-257-269>

14. Мюшембле(д), Р. (2005). *Очерки по истории дьявола: XII–XX вв.* (Е.В. Морозова, пер с франц.). Москва: Новое литературное обозрение.
15. Никитин, А.П. (2017). Связь денег с дьяволом в религиозно-мифологических представлениях. *Вестник Хакасского государственного университета им. Н.Ф. Катанова*, (19), 72–74. <https://www.elibrary.ru/ZVKVSJ>
16. Пименов, С.С. (2021). Лютерова теология Креста. *Христианское чтение*, (2), 94–118. <https://www.elibrary.ru/YRXIWR>, [https://doi.org/10.47132/1814-5574\\_2021\\_2\\_94](https://doi.org/10.47132/1814-5574_2021_2_94)
17. Порозовская, Б.Д. (1998). Мартин Лютер: его жизнь и реформаторская деятельность. Н.Ф. Болдырев (ред.-сост.), Ян Гус. *Лютер. Кальвин. Цвингли. Патриарх Никон: биографические повествования* (с. 69–194). Челябинск: Урал.
18. Рассел, Б. (2016). *История западной философии* (В.В. Целищев, пер.). Москва: АСТ.
19. Рассел, Дж. Б. (2001). *Князь тьмы: добро и зло в истории человечества* (И.Ю. Ларионов, пер.; Т.В. Антонов, науч. ред.). Санкт-Петербург: Евразия.
20. Рис, Н. (2005). «Русские разговоры»: *Культура и речевая повседневность эпохи перестройки* (пер. с англ. Н.Н. Кулаковой и В.Б. Гулиды, предисл. И. Утехина). Москва: Новое литературное обозрение.
21. Соловьев, С.М. (2013). Реформация (1871). И. Фокин (сост. и пер.), *Мартин Лютер. О свободе христианина* (с. 437–453). Уфа: АРС.
22. Соловьев, Э.Ю. (1984). *Непобежденный еретик: Мартин Лютер и его время*. Москва: Молодая гвардия.
23. Экман, П. (2010). *Психология эмоций: я знаю, что ты чувствуешь* (В. Кузин, пер.). Москва: Питер.
24. Эразм Роттердамский. (1987). *Философские произведения* (В.В. Соколов, отв. ред., вступ. ст.; Ю.М. Каган, пер. и коммент.). Москва: Наука.
25. Braun, H.-J. (2010, January 2). *Albrecht von Brandenburg (1490–1545) Erzbischof und Kurfürst in einer Epoche des Umbruchs*. Retrieved June 21, 2024, from <https://www.regionalgeschichte.net/bibliothek/aufsaeetze/braun-albrecht-von-brandenburg-kurfuerst-mainz-rheinhausen.html>
26. Dilthey, W. (1988). *Introduction to the Human Sciences: An Attempt to Lay a Foundation for the Study of Society and History* (R.J. Bentanzos, Trans.). Detroit: Wayne State University Press.
27. *Double portraits of Martin Luther as a married man and a reformer (about 1528–1530)*. (2024). Cranach Digital Archive: The research resource. Retrieved May 19, 2024, from <https://lucascranach.org/index.php/Home/luther/portrait-4>
28. Ebert, R. (2003, September 26). *Luther: Review*. Retrieved February 11, 2024, from <https://www.rogerebert.com/reviews/luther-2003>
29. Greydanus, S.D. (2003, October 3). *Luther: Well made, but flawed*. *Catholic Exchange*. Retrieved January 11, 2024, from <https://catholicexchange.com/luther-well-made-but-flawed/>

30. Hummel, T. (2022, October 31). Retro Review—Luther (2003). *Geeks Under Grace*. Retrieved January 11, 2024, from <https://www.geeksundergrace.com/movies/retro-review-luther-2003/>

31. Hutchinson, E.J. (2017, Dec 20). Reason diabolical, reason divine: Melanchthon on philosophy, humanism and scripture. *Ad Fontes, II*, (4). Retrieved June 1, 2024, from <https://adfontesjournal.com/church-history/reason-diabolical-reason-divine-melanchthon-philosophy-humanism-scripture/>

32. Hutchinson, E.J. (2018). Reason Diabolical, Reason Divine: Philosophy, Classical Humanism, and the Scripture Principle in Philip Melanchthon and Niels Hemmingsen. In J. Minich (Ed.), *Philosophy and the Christian: The Quest for Wisdom in the Light of Christ* (pp. 214–249). The Davenant Press.

33. Kärkkäinen, P.A. (2017). Philosophy among and in the wake of the reformers: Luther, Melanchthon, Zwingli, and Calvin. In H. Lagerlund & B. Hill (Eds.), *The Routledge companion to sixteenth century philosophy* (pp. 189–202). Routledge.

34. Konson, G.R., & Konson, I.A. (2023). On True and Supposed Humanity in Foreign Historical Cinema of the 21st Century. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (2), 111–167. <https://www.elibrary.ru/EHQSH>, <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.2-111-167>

35. Ledanseur, H. (2020, April 24). Raison diabolique, raison divine: Mélancthon sur la philosophie, l'humanisme et l'Écriture (1/2). *Par La Foi*. Retrieved May 15, 2024, from <https://parlafoi.fr/2020/04/24/raison-diabolique-raison-divine-melanchthon-sur-la-philosophie-lhumanisme-et-lecriture-1-2/>

36. Park, J.-Ch. (1995). *Philip Melanchthon's Reform of German Universities and its Significance: A Study on the Relationship between Renaissance Humanism and the Reformation* [Doctoral Dissertation, The Ohio State University]. Ohio. [https://etd.ohio-link.edu/acprod/odb\\_etd/ws/send\\_file/send?accession=osu1302881319&disposition=inline](https://etd.ohio-link.edu/acprod/odb_etd/ws/send_file/send?accession=osu1302881319&disposition=inline)

37. Renna, Th. (2018). Martin Luther, the Devil, and the True Church. *Quidditas*, 39, article 9, 190–206.

38. Schubert, A., Hess, D., Heydenreich, G., Mack, O., & Maier, A. (Eds.). (2023). Critical Catalogue of Luther portraits (1519–1530) [:] Concordance and Bibliography. Retrieved June 11, 2024, from [https://lucascranach.org/application/files/1716/8026/2572/Konkordanz\\_LitVZ\\_zumDownload\\_EN\\_2023-03-31.pdf](https://lucascranach.org/application/files/1716/8026/2572/Konkordanz_LitVZ_zumDownload_EN_2023-03-31.pdf)

39. Strickland, D.H. (2003). *Saracens, Demons, & Jews: Making Monsters in Medieval Art*. Princeton.

40. Tappert, Th.G. (Ed.). (1955). *Luther's Works* (Vol. 54: Table Talk). Fortress Press. Retrieved April 23, 2024, from <https://archive.org/details/luthersworks0054luth/mode/2up>

41. *The Bank of the Pope, Or, The Sacred Taxes of the Chancery, and of the Penitentiary, of Rome, as Established by Pope John XXII in 1316, and Published by Pope Leo X in 1514. (1846)*. Barrett & Jones.

### **Authors' contributions**

Grigoriy Konson designed the research aspects and supervised the project;

Irina Konson analyzed movies and studied the academic sources;

Grigoriy Konson and Irina Konson wrote the text and edited it according to the reviewers' comments.

Both authors discussed the final version of the manuscript.

### **Авторский вклад**

Г.Р. Консон — разработка проблемы исследования, отбор методов его развертывания и общее руководство;

И.А. Консон — анализ художественных произведений, изучение академических источников;

Г.Р. Консон, И.А. Консон — написание текста, редактирование по замечаниям рецензентов.

Оба автора приняли участие в обсуждении финального варианта рукописи.

### **ABOUT THE AUTHORS**

#### **GRIGORIY R. KONSON**

Dr. Sci. (Art History), Dr. Sci. (Cultural Studies), Professor,  
Director of the Humanities & Social Sciences Center—Chairman  
of the MIPT Council for Humanities & Social Sciences Research,  
Education, and Culture,  
MIPT University,

9, Institutsky pereulok, 141701 Dolgoprudny, Moscow Oblast, Russia;  
Chief Research Fellow, Department of Scientific and Technical  
Information, GITR Film and Television School,  
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

**ResearcherID: L-7271-2017**

**ORCID: 0000-0001-7400-5072**

**e-mail: konson.gr@mipt.ru**

#### **IRINA A. KONSON**

Honorary Worker of the Union of Composers  
of the Russian Federation,  
8–10, str. 2, Brusov per., Moscow 125009, Russia

**Researcher ID: AAT-4621-2020**  
**ORCID: 0000-0002-8631-5737**  
**e-mail: irina.konson@yandex.ru**

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**ГРИГОРИЙ РАФАЭЛЬЕВИЧ КОНСОН**

доктор искусствоведения, доктор культурологии, профессор,  
директор Учебно-научного центра гуманитарных  
и социальных наук — председатель Экспертного совета  
МФТИ по гуманитарным и социальным наукам, образованию  
и культуре, Московский физико-технический институт  
(национальный исследовательский университет)  
141701, Россия, Московская область, г. Долгопрудный,  
Институтский переулок, 9;  
главный научный сотрудник отдела научно-технической  
информации,  
Институт кино и телевидения (ГИТР)

125284, Россия, Москва, Хорошевское шоссе, 32а

**ResearcherID: L-7271-2017**  
**ORCID: 0000-0001-7400-5072**  
**e-mail: konson.gr@mipt.ru**

**ИРИНА АБРАМОВНА КОНСОН**

Почетный деятель Союза композиторов России,  
125009, Россия, г. Москва, Брюсов пер. 8–10, стр. 2

**Researcher ID: AAT-4621-2020**  
**ORCID: 0000-0002-8631-5737**  
**e-mail: irina.konson@yandex.ru**



**ЯЗЫК  
ЭКРАННЫХ  
МЕДИА**

**THE LANGUAGE  
OF VISUAL  
MEDIA**





**МАРИЯ ВАЛЕНТИНОВНА ЗАБЕЛИНА**

Российский государственный университет им. А. И. Герцена  
191186, Россия, Санкт-Петербург, Наб. Реки Мойки, 48

**ResearcherID: KYO-8683-2024**

**ORCID: 0000-0002-0229-1214**

**e-mail: Zabelina1990@mail.ru**

*Для цитирования*

Забелина М.В. Визуальные метаморфозы: культурологический анализ цифровой киберэстетики // Наука телевидения. 2024. 20 (2). С. 245–269.  
DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.2-245-269. EDN: CBSEHQ

## ВИЗУАЛЬНЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЦИФРОВОЙ КИБЕРЭСТЕТИКИ

**Аннотация.** Статья посвящена новым стилям визуальной цифровой эстетики, ставшим актуальными в свете развития технологий и возникновения новых средств для создания и обработки цифровых изображений. Анализ основан на культурологическом подходе и направлен на выявление влияния современных цифровых технологий на формирование культурных ориентиров и эстетических предпочтений в искусстве и дизайне. Основное внимание уделяется исследованию характеристик современных стилей, сформировавшихся в цифровой среде на рубеже XXI века (среди них Vaporwave, Sea punk, Web punk, Psychedelica, пиксель-арт, воксель-арт др.), их художественной самости и культурным особенностям. Стиль в данном случае определяется как принцип художественного мышления и особая форма коммуникации субъектов культуры. Важной частью исследования является понимание того, как цифровые технологии воздействуют на интерпретацию современной культуры и общества в целом. Выявляются особенности современной транснациональной культуры (как типа сознания и картины мира) через призму художественной культуры первой четверти XXI века.

В работе обозначены общие тенденции, характерные для современного сетевого искусства, представлены взаимосвязи и отличия новых цифровых стилей, а также детально рассмотрены отдельные объединения стилей по различным критериям. Классификация современных визуальных стилей базируется на методах и техниках создания и имитации, контексте использования, особенностях презентации, дизайнерских элементах. Полученные результаты могут быть применены для углубленного анализа современной культуры и визуальных явлений, а также для прогнозирования будущих направлений развития в области нового визуального.

**Ключевые слова:** цифровая эстетика, киберэстетика, новая визуальность, коллаж, вапорвейв, сипанк, вебпанк, грайм, психоделия, сюрреализм, глитч, гейм-арт, лоу поли, пиксель-арт, воксель-арт

---

**UDC 7.067**

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.2-245-269

EDN: CBSEHQ

Received 25.09.2023, revised 25.06.2024, accepted 28.06.2024

**MARIIA V. ZABELINA**

Herzen University,  
48, Moika Embankment, Saint Petersburg 191186, Russia

**ResearcherID: KYO-8683-2024**

**ORCID: 0000-0002-0229-1214**

**e-mail: Zabelina1990@mail.ru**

*For citation*

Zabelina, M.V. (2024). Visual Metamorphoses: A Cultural Analysis of Digital Cyberaesthetics. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (2), 245–269. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-245-269>, <https://elibrary.ru/CBSEHQ>

# VISUAL METAMORPHOSES: A CULTURAL ANALYSIS OF DIGITAL CYBERAESTHETICS

**Abstract.** This article focuses on the emerging styles of visual digital aesthetics that have become relevant in light of technological advancements

and the introduction of innovative tools for creating and processing digital images. The analysis is based on a cultural approach and aims to identify the influence of contemporary digital technologies on the shaping of cultural benchmarks and aesthetic preferences in art and design. The primary focus is on scrutinizing the defining attributes of modern styles that have taken shape within the digital sphere at the onset of the 21st century (such as vaporwave, seapunk, webpunk, psychedelia, pixel art, voxel art, and others) and delving into their artistic autonomy and cultural nuances. Style is defined here as both a guiding principle of artistic thought and a distinctive mode of communication among cultural agents. An integral component of this study involves comprehending how digital technologies impact the interpretation of contemporary culture and society at large. The study aims to uncover the peculiarities of modern transnational culture, as a mode of consciousness and worldview, through the lens of the artistic culture of the early 21st century.

The research identifies overarching tendencies characteristic of contemporary network art, outlining the interrelations and differentiations among new digital styles. It meticulously examines distinct style clusters based on various criteria. The classification of contemporary visual styles is predicated on methods and techniques of creation and imitation, usage contexts, presentation specifics, and design elements. The results of the study can enrich the exploration of contemporary culture and visual phenomena, aiding in forecasting future trajectories within the realm of innovative visual expressions.

**Keywords:** digital aesthetics, cyberaesthetics, new visual, collage, vaporwave, seapunk, webpunk, grime, psychedelia, surrealism, glitch, game art, low poly, pixel art, voxel art

## ВВЕДЕНИЕ

Новые технологии меняют способы реализации культурной активности. Визуальная цифровая эстетика — это и коммуникативная среда, и способ коммуникации. Под данным определением предлагается понимать широкий круг феноменов, связанных с визуальными образами, существующими в цифровом пространстве и имеющими непосредственное отношение к искусству и дизайну. Различные платформы и сообщества в цифровой среде могут служить местом как для создания, так и для

репрезентации новых работ и стилей. Учитывая, что прошла уже почти четверть нового века, очевидно, что рефлексия в области нового визуального может и должна осуществляться и в отношении первых двадцати лет XXI века. В данной статье предлагается рассмотреть ряд новых визуальных (цифровых) стилей с целью выявления их сходств и различий с предшествующими художественными стилями, а также их уникальных черт, с помощью которых представляется возможным наглядно продемонстрировать общие культурные тенденции современного визуального многообразия, принципы технологических изменений в искусстве и в области визуального в целом, а также уделить внимание механизмам сохранения культурной памяти в аналоговой реальности.

Новые медиа изучало немало зарубежных и российских авторов. Более 20 лет назад, в 2001 Л. Манович пишет ключевой труд о новых формах искусства «Язык новых медиа» (Manovich, 2001). Еще одной знаковой работой является уже трижды переизданная книга «Цифровое искусство» К. Пол, где автор исследует эволюцию медиаискусства и рассматривает вопросы, касающиеся описания и трактовки новых форм искусства и самого медиапространства (Пол, 2016). В своей книге «Обновление, чтобы оставаться прежним» В. Чун также освещает влияние новых медиа на культуру и общество, затрагивая цифровую эстетику (Chun, 2016). При этом как российские, так и зарубежные ученые до сих пор уделяют мало внимания кластеризации визуальных феноменов, а также особым примерам визуального, которые имеют опосредованное отношение к искусству или являются его продолжениями в популярной культуре. Чаще всего исследователи обращаются к характеристике отдельных цифровых стилей, причем перечень их ограничен. Известен ряд работ, посвященных мем-арту — среди них не только статьи, но и объемный труд В. Танни «Мемэстетика» (Tanni, 2021). То же можно сказать о пиксель-арте — из последних исследований вызывает интерес статья «Research on the Application of Pixel Art in Game Character Design» (Zufri & Ardani, 2023). В качестве исключения можно назвать книгу Л. Подхайски (Podhajsky, 2021), посвященную новому воплощению стиля Психоделия (New Psychedelia). В российском научном поле представляются интересными статьи А. Венковой (Венкова, 2019), Е. Николаевой (Николаева, 2010) и И. Шедько (Шедько, 2021), которые отмечают в своих работах большее количество цифровых стилей, рассматривая их, однако, в контексте своего направления исследования, а не кластеризуя стили с целью анализа причин возникновения, значения и значимости самого стиля в современной культуре. В свете сказанного, данная статья представляется необходимой вехой в изучении нового визуального многообразия, реализуемого в цифровом пространстве.

Значимые изменения в области визуальной цифровой эстетики влияют не только на сферу современного искусства, науки, но и на повседневную жизнь социума. Очевидным примером может стать то, как в СМИ через дизайн и рекламу просачивается цифровая эстетика. Этот эффект наглядно демонстрирует дизайн-круг Лоррейн Уайлд<sup>1</sup>, которая в 2000 году предположила, что стиль и общепринятое понятие «хороший дизайн» переплетены: хороший дизайн создает интригу и потребляется массовым рынком, который захватывает и поверхностно распространяет форму, лишенную контекста. Это приводит к появлению клише, смущению, затем смерти направления, за которым следуют фетишизм, возрождение и снова первичная увлеченность (Sandhaus, Wild, 2000). Цифровые стили нередко проходят подобный цикл, а также демонстрируют свойство выходить за пределы аналоговой реальности, реализуясь в принтах и моделях (пример: пиксельная графика в модной индустрии (Brain, 2023)), а также возвращаясь в кинематограф, как визуальная гиперссылка. Новые выразительные техники, используемые в цифровой эстетике, могут также играть важную роль в раскрытии общей ситуации в мире. Художники нередко используют свои работы, чтобы вызвать определенную реакцию и привлечь общественное внимание к проблемам в различных сферах, таких как экология, политика и социальная справедливость.

Прежде чем демонстрировать результаты анализа современного цифрового многообразия, следует озвучить самые общие тенденции нового визуального или цифрового визуального. Следует отметить, что тенденции, которые выделяются в данной статье, не являются чем-то специфическим, однако требуется проследить, какие из них, будучи характерными для прошлого, продолжают оставаться актуальными и для цифровой эстетики. Первая из таких тенденций — *подвижность*: «в мире, в котором все элементы и структуры приведены в движение, границы не исчезают, но переходят в новое качество» (Сиднева, 2013, с. 15). Даже ухватить, казалось бы, мимолетные направления в быстро меняющейся реальности бывает сложно, отсюда вытекает важность исследования цифровых визуальных феноменов — стилей. Первый этап исследования — их называние и анализ, как подчеркивает Н. Рымарь, «изоляция — творческий акт». А далее возникают обширные возможности для исследований современной культуры вообще, в том числе в аксиологическом аспекте, «изымание предмета из функциональных связей культуры» приводит к трансформации ценностей и открывает перспективы нового смыслообразования» (Рымарь, 2006, с. 110). При этом Е. Устюгова в своей статье «Стратегии интерпретации стиля и стилизации» отмечает

<sup>1</sup> Графическое изображение дизайн-круга см.: URL: <https://www.eyemagazine.com/feature/article/reputations-lorraine-wild> (23.09.2023)

новое эстетическое чувство и функционирование стилей в постмодернистской реальности: «Судьба субъекта культуры постмодернизма — заявлять себя в процессе испытания языкового пространства, а стиль оказывается производной формой такого опыта» (Устюгова, 2022, с. 25).

Для новой визуальной эстетики характерно постоянное стремление к избыточности, и избыточность эта реализуется в комплементарности или *коллажности*, которую можно считать еще одной тенденцией нового визуального. Коллажность предстает как расчленение форм и дополнение их чем-то новым по определенным характерным для индивидуального стиля канонам (безусловно, не таким жестким, как прежде), чем достигается и динамизм, и пространственный дивизионизм. Здесь же следует упомянуть и кумулятивный (от фр. *Simulus* — «куча, груда, верх») характер современной культуры, явно проявляющийся в новых медиа, — иными словами, общим визуальным ландшафтом становятся фрагменты созданного ранее. Именно эта черта современной культуры очевидно сказывается на том, что визуальные стили часто представляют собой различные комбинаторные или коллажные техники.

Использование коллажности на первый взгляд может показаться недостаточно существенной тенденцией, однако данный феномен довольно точно отражает современную культуру, которая все более становится фрагментированной и многогранной. Коллаж как техника сочетания различных элементов может отражать это многообразие культур и точек зрения. А также сама техника создания коллажа, которая подразумевает использование старых фотографий, картинок и других материалов, нередко переработанных и использованных в новом контексте, может свидетельствовать о стремлении к сохранению или переосмыслению культурного наследия и привнесению его в современность.

Третьей тенденцией нового визуального является его *коммуникативность*. Опознание себя и мира осуществляется через акт коммуникации, которым может выступать определенный стиль. В этой парадигме акцент в искусстве нередко делается на технику создания (*как* это создано), а не на самом продукте или артефакте (*что* конкретно создано). Сам способ создания того или иного цифрового произведения уже несет в себе ряд смыслов и символов, которые считываются другими и формируют культурный ландшафт. Для культурологии же, как и для философии, важным оказывается вопрос «почему это создано?». Именно изучение специфики нового мировосприятия можно считать еще одним этапом исследования современных визуальных стилей, в результате чего открывается возможность предчувствования будущего развития культуры и формулирования значения для общества того, что уже создано.

Последней выделенной в настоящей работе общей тенденцией нового визуального можно назвать *ностальгию* (здесь также отметим ретроманию, которая трактуется нами, скорее, как результат ностальгии). Потерянность и ощущение утраты «дома», которого на самом деле никогда и не было, понижает почти все стили. Эта меланхолия по эпохам и временам давно ушедшим или недавним становится визуальным свойством и своеобразием каждого стиля в отдельности и их альянсов. Проявляется она в игре с каноническими образами и сюжетами, например, в перенесении изображений греческих статуй или Мадонн в цифровые стили. Тогда аттрактивная природа искусства реализуется в мимесисе, или подражании и узнавании, что весьма точно отражено в интерпретации Г. Гадамера, когда он говорит: «Узнавание некогда виденной вещи есть освобождение от случайностей и выход на постижение «подлинного существа вещи», т. е. к истине, как заветной цели познания» (цит. по Сиднева, 2013, с. 94). В книге «Digital Visual Culture: Theory and Practice» отмечается, что использование ностальгии может быть связано с желанием обратиться к прошлому в поисках безопасности и уверенности в настоящем (Bentkowska-Kafel et al., 2009). Кроме того, ностальгические элементы могут вызывать у зрителей чувства узнаваемости и комфорта, т. к. напоминают о прошлых временах и определенных культурных контекстах.

Для критического их осмысления, однако, могут также использоваться ностальгические элементы. С. Бойм определяет этот феномен как «рефлексирующую ностальгию» (Бойм, 2019) и показывает, как тоска и критическое мышление сосуществуют, поскольку являются эмоциональным проявлением. В. Фишер также рассматривает категорию ностальгии как способ присвоения прошлого, а не только как идеализацию утраченного пространства и времени (Fischer, 1980).

Наконец, следует отметить, что, продолжая традицию, цифровые художники нередко сами не всегда осознают значимость своего произведения и не могут предсказать его успешность или спорность. Причиной тому может быть участие в процессе творения искусства не только сознательной мыслительной работы, но и подсознания. По словам исследователя в области психологии искусства Е. Ильина: «с позиций психоаналитических взглядов творческий дар — это рок, не подвластный сознанию и воле человека» (Ильин, 2009, с. 15). Это связано с тем, что подсознание художника способно обрабатывать информацию и создавать новые связи, которые могут привести к интуитивным и неосознанным идеям. Бурдые же называет это «ненамеренным изобретением регулируемых импровизаций (...) Субъекты, строго говоря, не знают, что они делают то, что имеет большее значение,

чем они предполагают» (Bourdieu, 1977, p. 79). Тем более важной становится работа исследователя, который свежим взглядом сможет уловить стиль или направление, возникающее стихийно или по законам спроса, и запечатлеть его, изучить, трактовать.

Выяснив, что для современного цифрового многообразия является общим, следует обратиться к более частным характеристикам. В данной статье ряд описанных стилей и феноменов условно разделяются на две категории: ретро-и цифровые стили. Эта терминология не претендует на научность или авторитетность, а лишь упрощает систематизацию и ранжирование целого ряда подобного рода явлений.

## РЕТРО-СТИЛИ

Рассмотрим несколько стилей и эстетических явлений, которые несут в себе явный «ностальгический» отпечаток. К некоторым из них можно применить термин «dirty digital» — грязное цифровое (термин А. Венковой). В статье «Цифровой примитивизм и механизмы наследования в современной визуальной культуре» исследователь отмечает: «из этих “народных” депозитариев выросли первые оформившиеся цифровые субкультуры» (Венкова, 2019, с. 23). Их появление и развитие обусловлено широким распространением и доступностью программ по созданию графики и обработке изображений: Photoshop, After Effects, Blender, DaVinci и т. д. Однако подобный тезис применим только к ограниченному количеству стилей, о которых будет идти речь, поэтому в дальнейшем предлагается ориентироваться на понятие «ретро» или «ностальгические» стили.

Один из самых распространенных и ярких «ностальгических» стилей — это **Vaporwave** (вапорвейв). Данный феномен характеризуется неким сюрреалистическим видением ретрокультурной эстетики, относящейся к 1980–1990 годам. Как это характерно для данного периода в западноевропейском и русском онтогенезе, в нем ощущается связь с развлечениями, технологиями, культурой потребления и рекламой. Иными словами, именно элементы популярной культуры становятся базой и наполнением данного эстетического проявления (Vaporwave, n.d). Основными элементами стиля можно назвать «диалоговые окна ранних релизов Windows, «тормозящие» процессы визуализации данных, рендеринговые сетки и экзотические элементы — иероглифы, пальмы, космические виды» (Венкова, 2019, с. 23). Новую жизнь



в этот стиль вдохнул фильм «Кунг Фьюри» (*Kung Fury*, 2015, реж. Д. Сандберг), с помощью эффектов имитирующий картинку и монтаж, характерные для кинематографа 1980-х и обогащенный элементами Vaporwave. Еще один пример стиля — клип SKIBIDI (Romantic Edition)<sup>2</sup> группы Little Big\* который, однако, в большей степени эксплуатирует образы фильма «Кунг Фьюри», нежели самого стиля Vaporwave, при этом сохраняя его классические визуальные атрибуты: фиолетовая гамма, специфическая электронная музыка, закатное солнце, машины на «клеточной» дороге, как из фильмов «Трон» (*Tron*, 1982, реж. С. Лисбергер; *Tron: Legacy*, 2010, реж. Д. Косински) или «Газонокосильщик» (*The Lawnmower Man*, 1992, реж. Б. Леонард).

Следующий стиль, о котором пойдет речь, **Searpunk** (сипанк), использует образы уже не 80-х–90-х, а элементы киберпанковой культуры 2000-х. Этот стиль довольно сильно напоминает Vaporwave своими яркими цветами и коллажно-пейзажной структурой. Однако особым его признаком можно считать эстетику морей: дельфины, пирамиды, пляжные сцены и фантастические пейзажи (Searpunk, n.d.). В отличие от Vaporwave, стиль Searpunk характеризуется большей мягкостью и гламурностью, а также лишен бэкграунда из индустрии кино, который придает Vaporwave особый динамичный и футуристичный характер. Произведений визуального искусства, выполненных в данном стиле, не так много, в нем работает ограниченное количество авторов (чаще непрофессиональных), найти их можно на различных платформах и в художественных сообществах. Одним из самых убедительных примеров данного стиля является клип «Atlantis»<sup>3</sup> Азилии Бэнкс, где певица предстает в подчеркнуто фэнтезийном образе, с особой прической и мейкапом, на фоне хромакея, который впоследствии оживает в цифровом пространстве, насыщенный элементами Searpunk. Клип отличается яркими неоновыми цветами, создающими сказочно-анимационную атмосферу. Само название «Atlantis» отсылает к подводному миру и мифической Атлантиде: проявляется это через образы морских существ, кораллов и волшебных подводных пейзажей. Наряду с подводной темой, видео использует элементы ретро-футуризма, создавая впечатление ретроспективного взгляда на будущее, которое характерно для художественных произведений в стиле 80-х и 90-х.

Замыкает тройку ностальгических стилей конца XX века **Webpunk** (вебпанк). «В отличие от двух предыдущих тенденций, выросших из музыкальных субкультур, этот представляет собой сугубо визуальное явление и вдохновляется эстетикой гламура 90-х. Здесь преобладают розовый, сиреневый

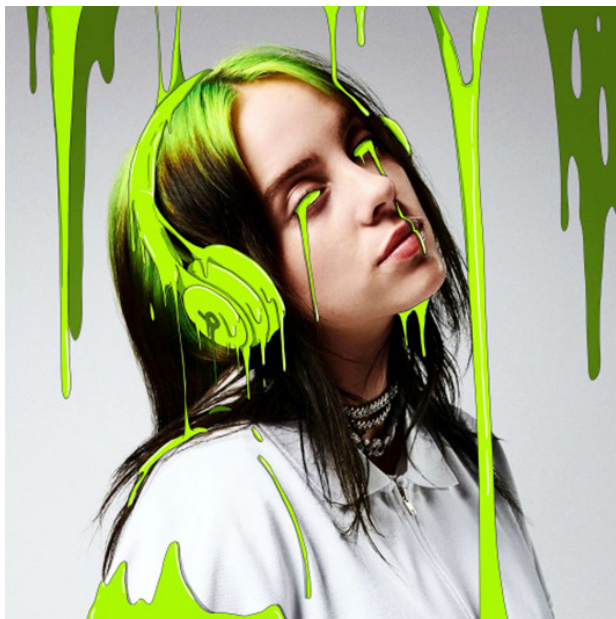
<sup>2</sup> YouTube. (2024). SKIBIDI (Romantic Edition). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EqScLlcbvCA> (23.09.2023).

<sup>3</sup> YouTube. (2012). Atlantis. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yj-xBpQ0Cl0> (23.09.2023).

и фиолетовый цвета и элементы “высокого искусства” — античные статуи, колонны, встречаются изображения мадонн» (Венкова, 2019, с. 23). Привнесение в цифровой стиль элементов классического искусства и архитектуры отражает стремление современных художников приобщиться к культурному бэкграунду, а также позволяет продемонстрировать контраст между старым и новым искусством, который неизбежно вызывает эмоциональную реакцию зрителя, т. к. узнаваемые элементы и символы являют собой устоявшиеся смысловые и ассоциативные образы. Это подчеркивает, как «элитарное и массовое измерения могут сосуществовать в пределах одного художественного произведения» (Сиднева, 2013, с. 85). Здесь же может возникнуть тема оригинальности и повторяемости в искусстве, которую современные авторы стремятся переосмыслить. При этом для Webpunk характерны те же элементы эпохи раннего Интернета, которые можно увидеть в Vaporwave и Seapunk: т. е. дискеты, VHS кассеты и др. (Венкова, 2019, с. 23), что позволяет объединить данные стили в один кластер.

Первая тройка выделенных стилей имеет гетерогенный характер: в них остро чувствуется собирательность образов и наличие характерной для постмодернизма гипертекстуальности, отсылающей зрителя к уже известным ему элементам, которые скомпонованы авторским видением в нечто новое; при этом четко связаны с породившей их культурой: развивающегося Интернета, технологий, кино, оптимистических теорий и игр.

Следующий стиль представляет собой, пожалуй, уникальный феномен и не имеет явных «родственников» среди других цифровых стилей. **Грайм** — стиль, наследующий гротеск-арту и зомби-эстетике, поэтому довольно часто он упоминается именно в словосочетании зомби-грайм (zombie grime), и именно так здесь проще всего найти работы. Грайм — это смешение фотографии и рисованной анимации. Технология создания подразумевает импорт в графический редактор изображения, по которому позднее покадрово прорисовывается стекающая жидкость (рис. 1.)



**Рис. 1. Грайм-арт. Иллюстрация с официального сайта Художника Deladoso**

***Fig. 1. Grime Art. Illustration from the official website of Deladoso<sup>4</sup>***

«Унизительные» образы, которые дарит эта эстетика, имеют гуманизирующий аспект: некоторые фотографии, запечатленные в нашем мозгу в качестве примеров универсальной красоты, могут начать казаться более близкими к реальности, соприкасаясь с грязным искусством (Displate Artists Team, 2021). В искусстве невербальном, нефигуративном, внесюжетном открывается сложное функционирование нравственной эмоции. Например, если предметом изображения в искусстве становится знаменитость вроде Барака Обамы, Мэрилин Монро или символ, такой как статуя Свободы, облитая лужей токсичных отходов, можно предположить, что данное произведение является формой иронии или критики не самого человека или символа, а работает на унижение чего-то знакового, что олицетворяет этот образ. Важной видеоработой в этой эстетике является клип «Head Splitter»<sup>5</sup> звукорежиссёра под псевдонимом Getter. В нем рисованная ядовитая слизь буквально «растекается» по лицу исполнителя, визуализируя

<sup>4</sup> Источник изображения см. / See the image source: <https://www.deladeso.com> (23.09.2023).

<sup>5</sup> YouTube. (2015). Head Splitter (Official Music Video). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2YllipGl2Is> (23.09.2023).

символичность Грайма. Клип также сочетает в себе элементы уже описанных выше ретро-стилей (Vaporwave, Searpunk, Глитч) и ряда других (антидизайн, скриббл и др). Похожие элементы дизайна можно встретить и на обложках серии детских книг Р. Стайна *Goosebumps* («Ужастики»), нарисованные американским художником Тимом Якобусом<sup>6</sup>. Как раз на них глянцевые образы кукол или садовых гномов соседствуют с грязной токсичной слизью и производными от нее монстрами. Также в эту эстетику вписывается противоречивый комикс (с явной эко-повесткой) Алана Мура 1983 года, главным героем которого является «Болотная тварь» (Swamp Thing) — гуманоидное растение «которое может путешествовать и возникать в любой точке мира» (Рашкофф, 2003, с. 234).

Следующие три стиля имеют прародителей в XX веке. Являясь их порождениями, они, однако, демонстрируют своеобразие, в первую очередь, конечно, связанное с возможностями программирования и 3D-анимации. Первый стиль — **Психоделия**, отсылает зрителя к субкультуре 1960-х и связан с широким распространением психотропных препаратов, отсюда второе название этого стиля, которое можно встретить: **триппи**. Произведения в психоделическом стиле обычно воссоздают или отражают опыт измененного сознания. Это искусство эксплуатирует сильно искаженные, сюрреалистические визуальные эффекты, яркие цвета, смещение RGB каналов и полный цветовой спектр, чтобы вызвать, передать или усилить ощущение психоделии.

Одним из истоков данного стиля является также ар-нуво — именно оттуда психоделия черпает главные свои черты: орнаментальность и декоративность. Нередко в работах в стиле триппи встречаются образы женских фигур, как на классических литографиях Альфонса Мухи, а также узорчатость, значительная детализация, разнообразные цветы, декоративные паттерны, абстрактные кривые.

Еще один стиль, имеющий известный прообраз — **Сюрреализм**. В новом воплощении его чаще всего можно увидеть благодаря доступности Photoshop и 3D-моделирования (Blender, Cinema4D). Множество талантливых художников и видеооператоров раскрывают удивительные миры своего воображения на просторах профессиональных и любительских визуальных платформ. Это наиболее разнообразный стиль с точки зрения техник, элементов и цветов. При этом парадоксальность, как художественный метод свойственная работам таких классиков сюрреализма, как Сальвадор Дали или Рене Магритт, актуальна в целом и для цифрового искусства.

---

<sup>6</sup> На русском языке серия выходила с 1992 по 1997 г. в издательстве РОСМЭН, дизайн обложек был сохранен.

Это может быть игра с размерами, формой, столкновение несовместимого и помещение объекта или самого зрителя в невозможные ситуации. Удивительные образы фантазии или сна за границей реального мира предлагает зрителю группа Coldplay в одном из самых известных клипов на песню «Up & Up» (рис. 2).



**Рис. 2. Стиль «Сюрреализм». Кадр из видео Coldplay — Up&Up, реж. Ваня Хейманн и Гал Муджиа, 2016, 14 сек., Скриншот автора**  
**Fig. 2. Surrealism. Still from Coldplay music video, Up&Up [0:14]. (2016).**  
**Directed by Vania Heymann and Gal Muggia<sup>7</sup>**

В рекламной индустрии примером подобных экспериментов является серия роликов бренда Old Spice.

Особняком стоит новое направление примитивного 3D-рендеринга, относимое, по понятным причинам, к сюрреализму. Для него характерны модели, нарушающие все границы физического мира; образы существ, реализованных в данном стиле, отличаются странным резиново-пластиковым рендером. Эти неописуемые антропоморфные создания фигурируют в различных неестественных ситуациях, которые разрушают стереотипы восприятия аудитории и подталкивают ее к размышлению о месте человека в цифровом мире и вообще о сути вещей.

Коллажность характерна для большинства современных цифровых стилей, при этом есть и современная версия отдельного стиля, который не изменил название в XXI веке, а именно — **Коллаж**. В доцифровую эпоху этот технический приём создания произведения включал определённым

<sup>7</sup> Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://youtu.be/VPNTC7uZYrI?si=DEKn8Nv9AKH0Cjpm> (23.09.2023).

образом скомпонованные и наклеенные на плоскую основу (холст, картон, бумагу) кусочки разнообразных материалов: бумаги, ткани и т. д. Соответственно, коллаж традиционно ассоциируется с художественной техникой, воплощенной в материале. В цифровой среде этот термин также обозначает сочетание различных элементов, но здесь важна сущность формы, а не материальная отраженность — материал не имеет значения, важен сам принцип комбинирования<sup>8</sup>.

Коллаж наиболее приспособлен к видеoaнимации. В новую эпоху он сначала стал частью арт-мира, например, в среде знаменитого ленинградского андеграунда конца 90-х – начала 2000-х, когда эксперименты в искусстве часто были связаны с появлением первой компьютерной графики. Коллаж также нашел яркое воплощение в признанных в арт-сообществе работах группы AES+F и художницы Ольги Тобрелутс. Главный лейтмотив произведений — соединение мифологии и новых технологий. Работы AES+F — представляют собой высококачественные фото и видео коллажи, составленные из многочисленных отсылок к истории искусства и элементам массовой культуры.

Коллажи-иллюстрации стали использовать практически все крупные российские Интернет-медиа. Несмотря на то, что коллаж мало изменился в новой эпохе, он представляет собой настолько сильный графический тренд, что начинает влиять и на веб-дизайн. Тот уходит от скучных предсказуемых прямоугольных форм и чередования блоков в виде «бутербродов». В старом качестве базовая структура страницы выглядит как набор столбцов, зажатых между горизонтальными элементами. Такое проектирование позволяет мгновенно представить любой тип контента в знакомом виде, параллельно облегчая работу дизайнера. Однако коллажирование в области веб-дизайна помогает создать тесную связь между формой и содержанием, подчеркивая второе изысканной или экспериментальной типографикой и разнотипной интерактивностью.

Еще одним, скорее, трендом, а не стилем, о котором следует упомянуть, является **Глитч-арт**. Глитч, как основополагающий элемент нового визуального, представляет собой искаженное тем или иным способом первоначальное изображение. Эта «ошибка в системе» является эстетическим акцентом и ценится особенно сильно, т. к. является отражением непредсказуемости и случайности. Причины популярности данного эффекта отсылают к истокам индустриализации, когда появляется массовое производство:

---

<sup>8</sup> Может показаться, что по отношению к цифровому искусству использование термина «коллаж» не совсем уместно — больше подошло бы понятие «монтаж», однако оно неизбежно принесет неуместные аналогии с кинематографом.

иллюстрации, литографии, чеканка монет. Возможность получить огромное количество копий заставляла людей ценить уникальность. Ошибка, опечатка, шероховатость одной из копий приводила к тому, что ее цена возрастала в среде коллекционеров в сотни, а то и в тысячи раз. И теперь, в эпоху компьютерной утопии, просчитанной симметрии глитч эстетизируется до отдельного визуального феномена, который присутствует так или иначе почти во всех стилях. При этом он не ограничивается цифровым миром, а выходит за его пределы, как в произведениях Фаига Ахмеда, художника, создающего «распадающиеся на пиксели, либо пораженные глитчем ковры, выполненные в традиционной технике азербайджанского ковроткачества» (Венкова, 2019, с. 26). Пространственный глитч представляет собой проект Бэнкси Dismaland, а также уникальные предметы мебели Ферруччо Лавиани, являющие собой материальную иллюзию. Глитч рождает даже свои собственные направления в живописном искусстве, такие как Глитч-арт.

Эстетический аспект представляет собой определяющий фактор свободы и креативности в сфере культуры. В нем проявляется настойчивое стремление к неограниченному духовно-чувственному удовольствию, некротимому проявлению творческой инновации за границами установленной обыденности, норм и стандартов, что наглядно отражается во всех представленных стилях.

## **СТИЛИ, СВЯЗАННЫЕ С ЦИФРОВОЙ ЭПОХОЙ**

Продолжая обзор новых стилей визуальной цифровой эстетики, следует отметить, что не все из них наследуют тематику своих стилей-родоначальников или демонстрируют кумулятивность. Несмотря на разумность фразы «Бывает нечто, о чем говорят: “смотри, вот это новое”; но это было уже в веках, бывших прежде нас» (Еккл. 1: 9–10), существуют стили совершенно новые, связанные с появлением и развитием компьютерных технологий, благодаря которым являются образы ранее неиспользуемые, в силу невозможности их воплощения прежними средствами.

Это, чаще всего, стили, родственно связанные с компьютерными играми и демонстрирующие иные нарративы и формы репрезентации, а именно Гейм-арт: визуальный стиль, вдохновленный видеоиграми. Их элементы присутствуют во всем медиапространстве: в рекламе, индустрии кино и любительских проектах на YouTube. Признаками игровой эстетики

являются пиксельная графика, ракурс, уровневая прогрессия и т. п. Пиксельная графика может стать частью музыкального клипа, а изначально игровой ракурс камеры от первого лица, свойственный для шутеров, — основой визуального повествования целого фильма, как в боевике Ильи Найшуллера «Хардкор» (2015). Встречается также классическая адаптация структуры прогрессии уровней игры: имитация циклов смерти-возрождения, когда участник действия каждый раз изучает новую информацию и/или совершенствует свои навыки.

Некоторые графические стили, возникшие в видеоигровой индустрии, в новом веке начали выходить за её пределы и применяться в современном искусстве повсеместно. Как отмечает Венкова, медиаархеологический импульс и ностальгическая нотка проявляются в цифровом примитивизме проектов, использующих пиксельную графику: 8-битную и 16-битную эстетику, воксельную графику и low poly (лоу поли) (Венкова, 2019). Стремление сохранить в культурной памяти момент технологической революции, проявлявшийся в несовершенных (с современной точки зрения) цифровых формах и сопровождавшийся надеждами на более совершенное будущее, является интересным примером того, как память взаимодействует с эмоциональной сферой в киберпространстве и вне его.

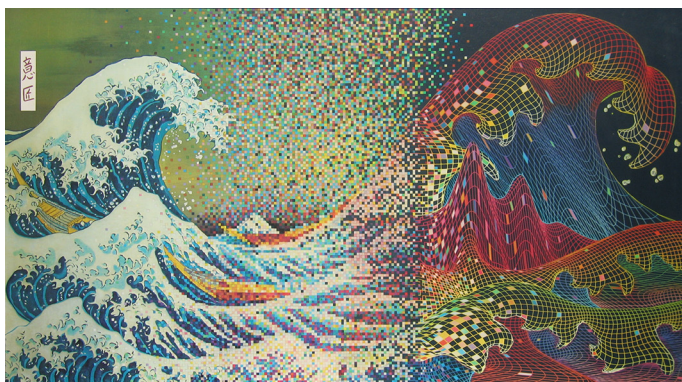
Что касается кинематографа, то наиболее популярными элементами игровой эстетики можно назвать: прогресс-бар жизни, очки в контексте достижений, маркер игрока, рейтинги. Знаковой работой с элементами гейм-арта является короткий футуристический фильм *Sight* (2012) Эрана Мэй-раза (Eran May-raz) и Даниэля Лазо (Daniel Lazo).

**Пиксель-арт.** Для поколения 80–90-х данное направление в искусстве воспринимается как проявление ностальгии по временам «цифрового детства» или времени, когда пользователи сети мало задумывались о безопасности данных. Другую, более интересную функцию пикселизации отмечает в своей статье Е. Николаева, а именно маркировку «переходного состояния или постоянного развоплощения некоего целого, его рассыпание на единичные элементы и моментальное конструирование нового целого, совершенно иного, при этом состоящего из тех же самых пикселей-квадратиков» (Николаева, 2010, с. 181).

В этой стилистике особого внимания заслуживает работа «Волна будущего» (*The Wave of the Future*) дизайнеров Джуди Крипич (Judy Kirpich) и Алекса Берри (Alex Berry). В 1981-м, выполняя заказ компании-разработчика компьютерных программ VM Software, они задумали создать уникальный постер, «символизирующий переход от аналогового к цифровому формату и отражающий то, куда начинает двигаться индустрия программного и аппаратного



обеспечения» (Kirpich, n.d.). Для этого было решено использовать знаменитую гравюру японского художника Кацусика Хокусая «Большая волна в Канагаве». Левая часть постера повторяет оригинал, в середине изображение распадается на пиксели, а в правой части формируется новая большая волна, «волна будущего», выполненная в виде цифрового «проволочного каркаса», основного элемента компьютерной 3D-графики. Интересно, что в начале 1980-х команде иллюстраторов и художников пришлось кропотливо работать «над созданием сотен крошечных квадратиков» и рисовать линии вручную (Kirpich, n.d.). Для современного дизайнера это, благодаря программам Illustrator и Photoshop, не составило бы особого труда. Так что постер буквально олицетворяет взгляд из прошлого на уже привычную современному человеку компьютерную графику.



**Рис. 3. Стиль пиксель-арт. Плакат «Волна будущего» (*The Wave of the Future*), авторы Дж. Крипич (J. Kirpich) и А. Берри (A. Berry), 1981**

***Fig. 3. Pixel art. The Wave of the Future [poster]. (1981).  
Created by Judy Kirpich and Alex Berry<sup>9</sup>***

Показательно, что люди (рыбаки в лодке), присутствующие на гравюре Хокусая, в цифровую часть постера не перемещаются. Возможно, в данном случае авторы играли с самим образом волны, которая может представлять собой временную, а не пространственную единицу. Вместе с тем, анализируя данную работу, Николаева выделяет характеристику пикселей как репрезентативную форму культурного перехода: «пиксельный “шум” между двумя волнами символизирует не только переход от традиционной живописи к компьютерной графике, но демонстрирует столкновение природного

<sup>9</sup> Источник изображения см. / See the image source: <https://vorpal.us/img/waveofthefuture.jpg?lang=en> (23.09.2023).

и человеческого» (Николаева, 2010, с. 181). Продолжая эту мысль, можно предположить, что изображение волны на традиционной гравюре выступает экспрессивной и загадочной силой природного мира, а модифицированная в компьютерную схему, упорядоченная цифровая волна отражает победу технологии и человеческого разума.

Еще один интересный художник — Invader (Захватчик) — один из представителей уличного искусства Франции, который создал по всему миру<sup>10</sup> большое количество популярных мозаичных композиций в 8-битной эстетике, посвященных компьютерной игре Space Invaders («Спэйс Инвэйдерс»). Пиксельные работы русского художника Уно Моралеса (Стас Орлов) отличаются сочетанием несочетаемого, он работает с традицией западноевропейской гравюры, применяет художественные приемы американских коллег, вдохновляется стилистикой японской манги, при этом нередко помещая героев в контекст российских реалий. Еще одной важной «визуальной площадкой» для авторского самовыражения становятся титры, например, титры к канадскому мюзиклентари Nirvana the Band the Show. Ожидаема подобная стилистика также в титрах ко всем фильмам и мультфильмам, где в основе сюжета представлены игровые миры и персонажи, например, «Лего Фильм» (*The LEGO Movie*, 2014, реж. Ф. Лорд и К. Миллер), «Пиксели» (*Pixels*, 2015, реж. К. Коламбус), «Ральф против Интернета» (*Ralph Breaks the Internet*, 2018, Walt Disney Pictures) и др.

Пиксельная графика породила еще один отдельный визуальный стиль — **Воксель-арт**. Эта форма цифрового искусства основана на использовании вокселей, которые являются трехмерными аналогами двумерных пикселей. Как пишет И. Шедько: «В трехмерной растровой графике пространство делится на колонки и строчки по трем направлениям: высоте, ширине, глубине. Каждый воксель определяется цветом и расположением» (Шедько, 2021, с. 390). Проще говоря, воксель-арт создает трехмерные изображения, состоящие из множества крошечных кубов (вокселей), каждый из которых имеет свой цвет и координаты в трехмерном пространстве. Такая интересная трансформация демонстрирует феномен компьютерной «квазиматии», упоминаемой в книге Маргарет Бодэн (Boden, 2019), когда плоский сверхдвумерный экран превращается в иллюзорно объемный<sup>11</sup>. Мечта о создании творцом своего мира, приближенного к нашему, живет до сих пор. Одним из самых известных воксель-художников является Sir Carma (Сёр Карма). Воксельная графика используется также в титрах к документальному

<sup>10</sup> Работы Захватчика можно увидеть не только в европейских городах, но и в Америке, Китае, Юго-Восточной Азии и др.

<sup>11</sup> Еще одним проявлением вышеупомянутой «квазиматии» можно считать генеративный арт, однако этот феномен требует отдельного исследования.

проекту Чарли Брукера (сценариста знаменитого британского научно-фантастического сериала «Черное зеркало») «Как видеоигры изменили мир» (*How Video Games Changed the World*, 2013), в котором он выступил не только автором сценария, но и продюсером.

Последним в данной подборке новых цифровых стилей можно назвать **Low poly** (Лоу-поли). Этот стиль эволюционировал из ранней, технически несовершенной графики трехмерных игр в художественный стиль, формирующий узнаваемую, привлекательную и в целом уникальную геометрическую эстетику изображения. Основой Low poly изображений служит полигональный метод конструирования. Полигональный метод подразумевает, что поверхность трехмерной модели состоит из множества плоских многоугольников. Когда многоугольники собираются вместе, они образуют сетку, которая определяет форму и контуры объекта. В зависимости от того, сколько полигонов используется для создания модели, внешний ее вид будет различаться. Если полигонов много, модель будет более гладкой и детализированной, в обратном случае модель станет более упрощенной и угловатой. В стиле Low poly используется небольшое число полигонов.

Само понятие low poly (от англ. *low* — «низко» и *polygon*) зародилось довольно давно, когда низкополигональные модели использовались для экономии ресурсов. Однако теперь это делается намеренно. Как отмечает Шедько: «несмотря на то, что за основу изображения в этом стиле берется простая геометрия, она обрабатывается, во-первых, в сверхвысоком разрешении, а во-вторых, используется наложение на плоский цвет сложных эффектов и текстур: с зеркальностью, преломлением, освещением и т. д.» (Шедько, 2021, с. 390).

Low poly графика привлекает внимание своим минимализмом и стилизованным внешним видом, что делает ее подходящей для различных творческих и технических задач. Уход от реалистичности в цифровом пространстве может быть связан с техническими аспектами: такие модели требуют меньше вычислительных ресурсов, что является преимуществом для мобильных игр. А в VR/AR технологиях, где необходима высокая производительность, использование Low poly моделей помогает поддерживать высокую частоту кадров. В то же время подобная прототипная стилизация выделяется среди цифровых стилей, имитирующих реальные объекты и эффекты, облегчая путь передачи нарратива. С художественной точки зрения такая нарочитая детскость отсылает к наивному искусству, предлагая аудитории новый взгляд на привычный мир (рис. 4).



Рис. 4. Стиль low poly. Кадр из заставки телепередачи «На ножах», автор SignNature 2016, 3 сек. Скриншот автора

*Fig. 4. Low poly. Still from Knife Fight TV show [0:03]. (2016). Designed by SignNature<sup>12</sup>*

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современные стили визуальной цифровой эстетики неизбежно включают размышления о влиянии технологии на культуру и общество, а также проблемы идентичности в цифровом пространстве. Художники, работающие в цифровом пространстве и/или применяющие технологические средства при создании своих работ, используют новый язык визуального, который раскрывается в возможностях цифровой среды и новых техниках воплощения, для поиска и расширения творческих границ. Они объединяют элементы из разных областей, таких как графический дизайн, фотография, живопись, видео и аудио, чтобы создать новые гибридные формы искусства. Это отражает стремление к экспериментам, инновациям и переосмыслению традиций.

При этом, так ярко проявляющаяся тенденция к ностальгическим элементам, привносимым «буквально» или только потенциально в артикулируемых нами стилях, демонстрирует, как культурная память словно стержень пронизывает самые разные области исторической, этнической и коллективной памяти. Сохраняется то, что является важным для современного

<sup>12</sup> Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://vimeo.com/181851935>

человека, будь то наследие Античности или события недавнего прошлого — революция Интернета. Каждый стиль отражает ту часть индивидуальной авторской памяти и общей культурной памяти человечества, которая преломляется в творческом воплощении каждого визуального артефакта и той идеи, что он в себе несет.

Следует отметить, что эти впечатляющие визуальные эффекты, игры с формой, цветом, текстурой и другими аспектами искусства, выступают не только способом сохранения и передачи культурной памяти и не просто преодолением традиционализма или отвержением прежних норм и стереотипов, а становятся своеобразным диалогом с современной культурой. В результате этого субъекты могут анализировать актуальную действительность, технологии или эстетику, которая отражает дух времени.

Стили, которые удалось выделить в данной работе, являются лишь небольшой частью целого пласта современной киберэстетики. Реализованное в формате видеолекций исследование уже определило ряд кластеров, включающих стили, требующие дальнейшего анализа. Культурологический подход к изучению этой области цифрового многообразия является значимым средством познания бытия и современности, а также может быть востребован для формулирования новых идей и концепций, способствующих инновациям и развитию человечества.

\* 27 января 2023 года Министерство юстиции Российской Федерации внесло создателя и фронтмена группы *Little Big* Илью Прусикина в список иностранных агентов.

\* *On January 27, 2023, Ilya Prusikin, the creator and frontman of Little Big, was designated as a foreign agent by the Ministry of Justice of the Russian Federation.*

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бойм, С. (2019). *Будущее ностальгии* (А. Стругач, пер.). Москва: Новое литературное обозрение.
2. Венкова, А.В. (2019). Цифровой примитивизм и механизмы наследования в современной визуальной культуре. *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*, (36), 22–30. <https://www.elibrary.ru/RGCWOP>, <https://doi.org/10.17223/22220836/36/3>
3. Ильин, Е.П. (2009). *Психология творчества, креативности, одаренности*. Москва: Питер.

4. Николаева, Е.В. (2010). Сквозь пиксели к образам и обратно: пиксель-арт по разные стороны экрана. *Наука телевидения*, 7, 175–198. <https://www.elibrary.ru/XBGCJN>
5. Пол, К. (2016). *Цифровое искусство* (Л. Зенкин, пер.). Москва: Ад Маргинем Пресс.
6. Рашкофф, Д. (2003). *Медиа Вирус: как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание* (Д. Борисов, пер.). Москва: Ультра-культура.
7. Рымарь, Н. (2006). Порог и язык порога. Н.Т. Рымарь (науч. ред.), *Поэтика рамы и порога: Функциональные формы границы в художественных языках* (с. 108–124). Самара: Самарский государственный университет.
8. Сиднева, Т.Б. (2013). *Искусство как метафора бытия*. Москва: Прогресс-Традиция. <https://www.elibrary.ru/TSIEJV>
9. Устюгова, Е.Н. (2021). Стратегии интерпретации стиля и стилизации. *Terra Aestheticae*, (2), 8–30. <https://www.elibrary.ru/SPGDUB>
10. Шедько, И.И. (2021). Видеоигровые изобразительные стили. *Художественная культура*, (4), 382–395. <https://www.elibrary.ru/EGQBOU>, <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-382-395>
11. Aesthetics Wiki. (n.d.). Seapunk. In *Fandom*. Retrieved June 23, 2024, from <https://aesthetics.fandom.com/wiki/Seapunk/>
12. Aesthetics Wiki. (n.d.). Vaporwave. In *Fandom*. Retrieved June 23, 2024, from <https://aesthetics.fandom.com/wiki/Vaporwave>
13. Bentkowska-Kafel, A., Cashen, T., & Gardiner, H. (2009). *Digital Visual Culture: Theory and Practice*. Intellect Books.
14. Boden, M.A. (2019). *The Aesthetics of Digital Art*. MIT Press.
15. Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice* (Richard Nice, Trans). Cambridge: Cambridge University Press.
16. Brain, E. (2023, April 11). *This Is Not a Glitch, LOEWE's SS23 'Pixel' Capsule Has Dropped*. Retrieved June 15, 2024, from <https://hypebeast.com/2023/4/loewe-spring-summer-2023-pixel-capsule-jonathan-anderson-runway-release-information>
17. Chun, W.H.K. (2016). *Updating to Remain the Same: Habitual New Media*. MIT Press.
18. Displate Artists Team. (2021, May 24). What is Grime Art? Amazing examples and the story behind it. *Displate*. Retrieved June 23, 2024, from <https://blog.displate.com/grime-art/>
19. Fischer, V. (1980). *Nostalgie. Geschichte und Kultur als Trödelmarkt*. Luzern and Frankfurt: C.J. Bucher.
20. Kirpich, J. (n.d). *Wave of the Future*. Retrieved June 25, 2024, from <https://grafik.agency/insight/waveofthefuture/>
21. Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. MIT Press.

22. Sandhaus, L., & Wild, L. (2000). Reputations: Lorraine Wild. *Eye Magazine*. Retrieved June 21, 2024, from <https://www.eyemagazine.com/feature/article/reputations-lorraine-wild>

23. Tanni, V. (2021). *Memestetica: večni september umetnosti* (M.P. Kastelic, Trans.). Aksioma - Zavod za sodobne umetnosti.

24. Zufri, T., & Ardani, N. (2023). Research on the Application of Pixel Art in Game Character Design. *Indonesian Journal of Visual Culture, Design, and Cinema (IJVDCD)*, 2 (1), 100–06. <https://doi.org/10.21512/ijvdc.v2i1.8238>

## REFERENCE

1. Aesthetics Wiki. (n.d.). Seapunk. In *Fandom*. Retrieved June 23, 2024, from <https://aesthetics.fandom.com/wiki/Seapunk/>

2. Aesthetics Wiki. (n.d.). Vaporwave. In *Fandom*. Retrieved June 23, 2024, from <https://aesthetics.fandom.com/wiki/Vaporwave>

3. Bentkowska-Kafel, A., Cashen, T., & Gardiner, H. (2009). *Digital visual culture: Theory and practice*. Intellect Books.

4. Boden, M.A. (2019). *The aesthetics of digital art*. MIT Press.

5. Bourdieu, P. (1977). *Outline of a theory of practice* (R. Nice, Trans). Cambridge: Cambridge University Press.

6. Boym, S. (2019). *Budushchee nostal'gii* [The future of nostalgia] (A. Strugach, Trans.). Moscow: NLO. (In Russ.)

7. Brain, E. (2023, April 11). *This is not a glitch, LOEWE's SS23 "pixel" capsule has dropped*. Retrieved June 15, 2024, from <https://hypebeast.com/2023/4/loewe-spring-summer-2023-pixel-capsule-jonathan-anderson-runway-release-information>

8. Chun, W.H.K. (2016). *Updating to remain the same: Habitual new media*. MIT Press.

9. Displate Artists Team. (2021, May 24). What is grime art? Amazing examples and the story behind it. *Displate*. Retrieved June 23, 2024, from <https://blog.displate.com/grime-art/>

10. Fischer, V. (1980). *Nostalgie: Geschichte und Kultur als Trödelmarkt*. Luzern and Frankfurt: C.J. Bucher.

11. Ilyin, E.P. (2009). *Psikhologiya tvorchestva, kreativnosti, odarennosti* [The psychology of creation, creativity and giftedness]. Moscow: Piter. (In Russ.)

12. Kirpich, J. (n.d). *Wave of the future*. Grafik—The Right Idea. Retrieved June 25, 2024, from <https://grafik.agency/insight/waveofthefuture/>

13. Manovich, L. (2001). *The language of new media*. MIT Press.
14. Nikolaeva, E.V. (2010). Skvoz' pikseli k obrazam i obratno: Piksel'-art po raznye storony ekrana [Through pixels to images and back: Pixel-art on different sides of the screen]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 7, 175–198. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/xbgcjn>
15. Paul, C. (2016). *Tsifrovoe iskusstvo* [Digital art] (L. Zenkin, Trans.). Moscow: Ad Marginem Press. (In Russ.)
16. Rushkoff, D. (2003). *Media Virus: Kak pop-kul'tura tayno vozdeystvuet na vashe soznanie* [Media Virus: How pop culture secretly influences your mind] (D. Borisov, Trans.). Moscow: Ultra.Kultura. (In Russ.)
17. Rymar, N.T. (2006). Porog i yazyk poroga [Threshold and threshold language]. In N.T. Rymar (Ed.), *Poetika ramy i poroga: Funktsional'nye formy granitsy v khudozhestvennykh yazykakh* [Poetics of the frame and the threshold: Functional forms of the border in artistic languages] (pp. 108–124). Samara: Samara State University. (In Russ.)
18. Sandhaus, L., & Wild, L. (2000). Reputations: Lorraine Wild. *Eye Magazine*. Retrieved June 21, 2024, from <https://www.eyemagazine.com/feature/article/reputations-lorraine-wild>
19. Shedko, I.I. (2021). Videoigrovye izobrazitel'nye stili [Video game art styles]. *Khudozhestvennaya Kul'tura*, (4), 382–395. (In Russ.) <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-382-395>, <https://www.elibrary.ru/egqbou>
20. Sidneva, T.B. (2013). *Iskusstvo kak metafora bytiya* [Art as a metaphor of being]. Moscow: Progress-Tradition. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/tsiejv>
21. Tanni, V. (2021). *Memestetica—Večni september umetnosti* [Memestetica—The eternal September of art] (M.P. Kastelic, Trans.). Aksioma—Institute for Contemporary Art.
22. Ustiugova, E.N. (2021). Strategii interpretatsii stilya i stilizatsii [Strategies for interpreting style and stylization]. *Terra Aestheticae*, (2), 8–30. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/spgdub>
23. Venkova, A.V. (2019). Tsifrovoy primitivizm i mekhanizmy nasledovaniya v sovremennoy vizual'noy kul'ture [Digital primitivism: Preservation and distribution of images in contemporary visual culture]. *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta-Kulturologiya i Iskusstvovedenie—Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, (36), 22–30. (In Russ.) <https://doi.org/10.17223/22220836/36/3>, <https://www.elibrary.ru/rgcwop>
24. Zufri, T., & Ardani, N. (2023). Research on the application of pixel art in game character design. *Indonesian Journal of Visual Culture, Design, and Cinema (IJVDCD)*, 2 (1), 100–06. <https://doi.org/10.21512/ijvcdc.v2i1.8238>



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

**МАРИЯ ВАЛЕНТИНОВНА ЗАБЕЛИНА**

магистр культурологии,  
лаборант учебной лаборатории кафедры  
теории и истории культуры,  
Российский государственный университет им. А.И. Герцена  
191186, Россия, Санкт-Петербург, Наб. Реки Мойки, 48

**ResearcherID: KYO-8683-2024**

**ORCID: 0000-0002-0229-1214**

**e-mail: Zabelina1990@mail.ru**

ABOUT THE AUTHOR

**MARIIA V. ZABELINA**

Master (Cultural Studies),  
Laboratory Assistant at the Educational Laboratory,  
Department of Theory and History of Culture,  
Herzen University,  
48, Moika Embankment, Saint Petersburg 191186, Russia

**ResearcherID: KYO-8683-2024**

**ORCID: 0000-0002-0229-1214**

**e-mail: Zabelina1990@mail.ru**

## ERRATUM

- На первой строке сноски № 1, представленной на с. 63 выпуска 1 за 2024 год журнала «Наука телевидения», следует читать: «Источник изображения: URL: ...».
- The first line of footnote No. 1, page 63, the Journal's issue 2024.1, should be read as follows: «Источник изображения: URL: ...».

**НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 20 (2), 2024. Научный журнал**

Главный редактор — Г.Р. Консон

Ответственный секретарь, редактор — О.Б. Хвоина  
Редактор — Е.С. Еркина

Компьютерная верстка — М.А. Казачкова

Подписано в печать 28.06.2024  
Усл. печ. л. 16,6. Тираж 200 экз.

Отпечатано в Издательском центре  
Института кино и телевидения (ГИТРа)

Контактная информация:  
8 (495) 787-65-11  
[www.gitr.ru](http://www.gitr.ru), e-mail: [mail@gitr.ru](mailto:mail@gitr.ru)  
125284, Россия, Москва,  
Хорошевское ш., д. 32А

**THE ART AND SCIENCE OF TELEVISION 20 (2), 2024. Journal**

Editor-in-Chief—G.R. Konson

Executive Secretary, Editor—O.B. Khvoina  
Editor—E.S. Yerkina

Desktop Publishing—M.A. Kazachkova

Signed to print on 28.06.2024  
Cond. printed sheets 16,6. Circulation 200 copies

Printed at the Publishing Centre  
of the GITR Film & Television School

Contacts:  
+7 (495) 787-65-11  
www.gitr.ru, e-mail: mail@gitr.ru  
125284, Khoroshevskoe shosse, d. 32A  
Moscow, Russia