



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



НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 21(3)

The Art and Science of Television



Институт кино и телевидения (ГИТР)

Наука телевидения

2025. 21 (3)

Научный журнал

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

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.3

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), 2025

The Art and Science of Television

Volume 21, Issue 3, 2025

Quarterly Journal

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

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.3

Founder & publisher: GITR Film and Television School

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

Published quarterly.

The Art and Science of Television journal addresses current issues in the history, theory, and practice of digital media art.

It publishes the results of scientific research in the following disciplines: Cinema, TV, and Other Screen Arts; Theory and History of Culture; and the Sociology of Culture and Spiritual Life. The articles feature academic work by leading researchers from the State Institute for Art Studies, GITR Film and Television School, and other Russian and international universities. The journal is intended for scholars of screen arts and practicing professionals in television, cinema, radio, and new media.

Established in 2004.

Our mission is

- to study the art of television within the context of related arts and sciences;
- to analyze concurrent changes in society and television;
- to forecast the development in the media industry and scientific knowledge pertaining to 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.

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
- Алина Геннадьевна Степанова — начальник отдела научно-технической информации, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва, Россия
- Мария Анатольевна Казачкова — дизайнер, Documentat, Москва, Россия
- Марина Фролова-Уокер — PhD, профессор, Кембриджский университет, Кембридж, Великобритания

Редактор и переводчик

- Анна Петровна Евстропова — переводчик, Самара, Россия

Члены редакционно-экспертного совета

- 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
- Александр Юрьевич Нестеров — д-р филос. наук, доцент, заведующий кафедрой философии — директор социально-гуманитарного института Самарского национального исследовательского университета им. академика С.П. Королева, Самара, Россия
- Алексей Юрьевич Овچارенко — 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
- Maria A. Kazachkova—Designer, Documentat, Moscow, Russia
- Alina G. Stepanova—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

- 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
- Alexander Yu. Nesterov—Dr. Sci. (Philosophy), Associate Professor, Head of the Department of Philosophy—Director of the Social and Humanitarian Institute of the Samara State Aerospace University named after academician S.P. Korolev (National Research University), Samara, Russia
- 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. Stroeve—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 интересантов о том, что:

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

- ▶ <https://minjust.gov.ru/ru/pages/reestr-inostryannykh-agentov/>;

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 т. ч. 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://blocklist.rkn.gov.ru/>.

***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/ru/pages/reestr-inostryannykh-agentov/>;

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 Rosfinmonitoring 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://blocklist.rkn.gov.ru/>.

ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРА: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ

ГРИГОРИЙ ЛЬВОВИЧ ТУЛЬЧИНСКИЙ

Прагмасемантика кинотекста похищения:
субъектность и апофатический семиозис
от немого авантюрного кино до современности.....15

РОМАН ЛЕОНИДОВИЧ КОЧНЕВ

Переписывая страх: Опыт диалога с книгой Александра Павлова
об исследованиях хоррор-фильмов.....43

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

ОЛЬГА ВИКТОРОВНА КОЛГАНОВА

Классификация отечественных светозвуковых инструментов
первой трети XX века: от хромотропа до кинемахрома61

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ

НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ ПОДОСОКОРСКИЙ

Образ Наполеона в экранизациях романа Ф.М. Достоевского
«Преступление и наказание»: версии Дж. фон Штернберга,
Ж. Лампена, Дж. Сарджента, В.В. Мирзоева121

ЯЗЫК ЭКРАННЫХ МЕДИА

ИВАН АНДРЕЕВИЧ ГОЛОВНЕВ

Визуализация народной (анти)религиозности в советском
кинематографе: «Священная роща» (Чувашкино, 1931).....149

ЦИФРОВОЙ ОБРАЗ БУДУЩЕГО

АНТОН ВАЛЕНТИНОВИЧ ДОЖДИКОВ

Российский кинематограф: пределы роста и направления развития....197

МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ

ЮЛИЯ ВЛАДИМИРОВНА СЛОЖЕНИКИНА, ДАРЬЯ АНДРЕЕВНА ШАЛЬНОВА

Литературная кинематографичность повести Виктора Некрасова
«В окопах Сталинграда».....251

VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE: METHODOLOGICAL APPROACHES

GRIGORII L. TULCHINSKII

The pragmasemantics of the abduction narrative in cinema:
Subjectivity and apophatic semiosis from silent adventure film
to the present.....15

ROMAN L. KOCHNEV

Rewriting fear: A dialogue with Alexander Pavlov's book
on horror film studies43

TIME AND SPACE IN VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE

OLGA V. KOLGANOVA

Russian light-sound instruments in the first third of the 20th century:
From chromotrope to kinemachrome.....61

SCREEN IMAGE OF A HERO

NIKOLAY N. PODOSOKORSKY

The image of Napoleon in film adaptations of Dostoevsky's
Crime and Punishment: Versions by Josef von Sternberg,
Georges Lampin, Joseph Sargent, and Vladimir Mirzoyev121

THE LANGUAGE OF SCREEN MEDIA

IVAN A. GOLOVNEV

Visualizing folk (anti)religiosity in Soviet cinema:
Sacred Grove (Chuvashkino, 1931).....149

DIGITAL FUTURE: IMAGES AND VISIONS

ANTON V. DOZHDIKOV

Russian cinema: Growth constraints and strategic directions197

MEDIA EDUCATION

YULIA V. SLOZHENIKINA, DARIA A. SHALNOVA

Literary cinematicity in Viktor Nekrasov's novel
In the Trenches of Stalingrad251

**ЭКРАННЫЕ
ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРА:
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ
ПОДХОДЫ**

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

UDC 791.43 + 81'22

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.3-15-42

EDN: BAETUJ

Received 04.07.2025, revised 03.08.2025, accepted 26.09.2025

GRIGORII L. TULCHINSKII

HSE University—Saint Petersburg
Room 215, 17a, Promyshlennaya, Saint Petersburg 198099, Russia

ResearcherID: B-8509-2016

ORCID: 0000-0002-5820-7333

e-mail: gtul@mail.ru

For citation

Tulchinskii, G.L. (2025). The pragmasemantics of the abduction narrative in cinema: Subjectivity and apophatic semiosis from silent adventure film to the present. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (3), 15–42. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.3-15-42>, <https://elibrary.ru/BAETUJ>

The pragmasemantics of the abduction narrative in cinema: Subjectivity and apophatic semiosis from silent adventure film to the present*

Abstract. Soviet silent cinema was an era of spectacular experimentation, burlesque, and grotesque, where the adventure genre intersected with revolutionary rhetoric, satire, and critiques of capitalism. The theme of abduction—of people, ideas, and property—appears more frequently than one might assume, particularly within genres like agitprop adventure, crime drama, and satirical dystopia. This study addresses two interconnected objectives. The first is to identify, as comprehensively as possible, the specific ways in which cinematic texts contribute to the construction of a semantic worldview. The second is to systematize these

Published by
Наука
телевидения



* Translated by Anna P. Evstropova.

forms and reveal the semiotic foundations of their operation. Crucially, this inquiry is grounded not in abstract theory, but in the analysis of specific film material.

The corpus for this analysis comprises a selection of 37 Soviet silent adventure films (primarily from the 1920s) that feature abduction, either explicitly or allegorically, alongside over 20 contemporary sound films. Focusing the analysis on the theme of abduction—defined as the seizure of something significant, the ensuing struggle for its return, and its ultimate reclamation—facilitates the second objective.

The methodological framework is a pragmasemantic approach, which allows for the precise specification of meaning-making contexts within the layered interplay of value-regulatory systems that constitute socio-cultural practices. This is done with a focus on the role of subjectivity as a universal interface that combines and shifts these contexts of meaning.

An abduction creates precisely this kind of dynamic. Consequently, the cinematic narrative of abduction provides an exceptionally rich and productive material for clarifying the pragmasemantics of apophatic semiosis and the role of subjectivity within it.

Keywords: apophatic semiosis, cinematic text, narration, abduction, pragmasemantics

Acknowledgments. This study was supported by a grant from the Russian Science Foundation for small research groups, No. 24-28-01484, *Anthropological Ideals in Adventure Films of Russian Silent Cinema of the 1910s–1920s*.

ГРИГОРИЙ ЛЬВОВИЧ ТУЛЬЧИНСКИЙ

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург
198099, Санкт-Петербург, ул. Промышленная, 17а, к. 215

ResearcherID: B-8509-2016

ORCID: 0000-0002-5820-7333

e-mail: gtul@mail.ru

Для цитирования

Тулчинский Г.Л. Прагмасемантика кинотекста похищения: Субъектность и апофатический семиозис от немого авантюрного кино до современности // Наука телевидения. 2025. 21 (3). С. 15–42. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.3-15-42. EDN: BAETUJ

Прагмасемантика кинотекста похищения: Субъектность и апофатический семиозис от немого авантюрного кино до современности

Аннотация. Немое советское кино — время зрелищных экспериментов, бурлеска и гротеска, в которой авантюрный жанр пересекался с революционной риторикой, сатирой и критикой капитализма. Тема похищения — людей, идей, собственности — встречается чаще, чем кажется, особенно в жанрах агитприключения, криминальной драмы, сатирической антиутопии. Работа содержит попытку решения двух взаимосвязанных задач: по возможности, наиболее объемно выявить конкретные формы участия кинотекста в выстраивании смысловой картины мира и систематизировать эти формы, раскрыв семиотические основания их действия. При этом решение здесь должно носить

не отвлеченно абстрактный характер, а опираться на конкретные художественные артефакты.

Материалом для такого рассмотрения является подборка 37 советских немых (снятых в основном в 1920-е годы) авантюрных фильмов, в которых явно или аллегорически присутствуют похищения, а также свыше 20 современных звуковых фильмов. Фокусировка аналитики на теме похищения, как изъятия, лишения чего-то значимого и ценного, борьбы за него, за его возврат и воплощение облегчает решение второй указанной задачи.

Для этого используется прагмасемантический подход, позволяющий конкретизировать контексты смыслообразования в каскаде интерфейсов ценностно-регулятивных систем социально-культурных практик с учетом роли субъектности в качестве универсального интерфейса, позволяющего совмещать и менять контексты смыслообразования.

Именно такая ситуация при похищении и создается. Поэтому кинотекст наррации похищения представляет исключительно удачный и содержательный материал для уточнения прагмасемантики апофатического семиозиса и роли субъектности.

Ключевые слова: апофатический семиозис, кинотекст, нарация, похищение, прагмасемантика

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».

PRELIMINARY CONSIDERATIONS

In our time, at all levels of social life, there is an acute demand for identifying practices that consolidate society not only, and not so much, in the face of danger, but on a positive, constructive basis. In this regard, discussions about socio-cultural engineering, “architects,” and “engineers of meaning” are not accidental. This implies the need to identify specific processes of meaning-generation and the possibilities for influencing them.

The formation of meaning within culture is driven by semiosis—the process of turning cultural phenomena into texts (Lotman, 1992, pp. 25–33, 129–132)—with

narration serving as a key mechanism for generating a worldview and shaping self-consciousness, or subjectivity (Boyd, 2010; Ryan, 2015; Tulchinskii, 2023b, p. 15–42). In this process, the cinematic text plays a significant part, actively contributing to the formation of historical memory, visions of the future, and the identities that characterize modern mass society.

This work addresses two interrelated tasks. First, to identify, as comprehensively as possible, the specific forms of the cinematic text's participation in building the semantic picture of the world. Second, to systematize these forms and reveal the semiotic foundations of their operation. The solution to these tasks should not be abstract but must rely on specific cinematic material.

To solve the first task, it is useful to examine how these forms developed by looking at the origins of cinema itself: the pre-sound (silent) film era. Even at this early stage, the potential of the new art form was recognized: cinema could profoundly shape the consciousness of the emerging mass society by providing typical reference points for understanding the world, while at the same time playing a significant role in the socio-cultural economy. This was especially important during the formation of the young Soviet state. Following its victory in the Civil War, the Soviet government needed to forge a unifying worldview for the vast and diverse population, one that would reinterpret the past and chart a course for a shared future. It is no coincidence that Lenin's famous remark to Anatoly Lunacharsky—"Of all the arts, the cinema is the most important for us," made while discussing the economic state of the arts—is so often cited to highlight film's propaganda value. Notably, he was referring specifically to silent cinema.

Within this context, the adventure genre is of particular interest, as it has always played—and still plays—a dominant role in cinema as a mass society entertainment industry. There are solid reasons for this. First, adventure films have consistently proven to be highly attractive to audiences (thanks to their content) and commercially successful. Second, the genre blends easily with others—like comedy, tragedy, detective stories, and melodrama—especially through adaptations, giving filmmakers a wealth of literary material to draw from (Salnikova, 2023; Salnikova, 2024). Third, its dynamic style is perfectly suited for vividly portraying specific character types, their motivations, and how those motivations drive their actions.

Previous research has detailed the role of Soviet adventure silent cinema in forming and promoting the anthropological ideal of the "New Soviet person" (Tulchinskii, 2024). This study continues that analysis by further exploring manifestations of this anthropological Soviet ideal, focusing on abduction as the seizure or deprivation of something significant and valuable, the struggle to get it back, and its eventual recovery or embodiment. Abduction is a timeless and

powerful motif in cultural narratives. The rescue of abducted girls, brides, or wives, as well as the punishment of snatchers is a classic plot driver for the adventures of their husbands, fathers, and lovers—a staple not just in world cinema, but also in folklore and fairy tales. Similarly appealing are stories about young people who are abducted, spend years in captivity, and then seek revenge upon their release, altering not only their own lives—like in *The Count of Monte Cristo* or *Oldboy*. This is without even mentioning the genre's centrality to detective and crime stories. By focusing on the theme of abduction, this analysis also helps to accomplish the second task outlined earlier.

To analyze how cinematic texts generate meanings, this study develops a pragmasemantic approach, incorporating deep semiotics (Zolyan & Tulchinskii, 2024; Zolyan et al., 2024). This framework helps pinpoint the specific contexts where meaning is formed, particularly at the intersection of various social and cultural value systems. A key element here is subjectivity, which acts as a universal interface that allows different contexts of meaning to be combined and shifted.

This capacity of subjectivity stems from its semiotic nature as a form of reflective self-description—one that is inherently contradictory, incomplete, and open to change. This quality of subjectivity stems from its semiotic nature as a form of reflective self-description—one that is contradictory and incomplete, open to additions and changes through the process of apophatic semiosis. Apophatic semiosis is concerned with the role of voids and gaps in the creation of meaning (for context, see Neoplatonism, Leonardo da Vinci; the early 20th-century Orthodox Imiaslavie movement, Sergei N. Bulgakov, Aleksei F. Losev, Pavel A. Florensky, Vasily V. Nalimov, Alain Badiou, Mikhail N. Epstein, Stanislav V. Shuripa) (Tulchinskii, 2023a). From this perspective, subjectivity (a purely semiotic construct) serves as the operationalization of the transcendental subject. It is akin to the blind spot in the eye: though itself unperceivable, it enables the very possibility of perception. Similarly, subjectivity (a “strange loop,” as described by Douglas Hofstadter (2022)), while not a physical entity, enables the creation of meaning through its intentionality—a focus that highlights the thingness of comprehension against the semantic uncertainty, a “semantic vacuum” (Nalimov, 2011). The situation of abduction creates precisely this kind of semantic vacuum. Furthermore, cinematic narratives about abduction provide exceptionally rich material for exploring the pragmasemantics of apophatic semiosis. Any narrative is built on a set of circumstances: spatial (the setting), temporal (the sequence of events), causal (cause-and-effect), and mental (involving conscious individuals) (Ryan, 2015). In an abduction narrative, every one of these elements is brought into sharp and vivid relief.

ABDUCTION IN THE ADVENTURE SILENT CINEMA OF THE 1920S

At first glance, the theme of abduction—of people, ideas, or property—seems uncommon in the films of this period. There are few Soviet silent films that focus explicitly on kidnappings. However, abductions appear much more frequently than it seems, especially in genres like agit-adventure, crime drama, satire, and even science fiction. In one way or another, explicitly or allegorically, abductions are present in almost the entire spectrum of adventure films from this era. We can therefore state that silent cinema presents a wide palette of pragmasemantic contexts for abduction.

Within this broad spectrum, abductions feature in films addressing the history of the Russian Empire and in adaptations of literary classics. For example, one of the first Russian feature films is *Stenka Razin* (Russian: *Стенька Разин*, also known as *Free Men of the Volga*), shot by Vasily Goncharov in 1908 but later reworked in the USSR. It tells the story of a Cossack rebellion leader for whom the abduction of government and noble figures served as a form of protest. Vyacheslav Viskovsky's 1925 historical-revolutionary drama *The Ninth of January* (Russian: *Девятое января*, also known as *Bloody Sunday*), while dedicated to the events of 1905, contains adventure elements related to the abduction and persecution of activists. Film adaptations such as Yakov Protazanov's *The Queen of Spades* (Russian: *Пиковая дама*, 1916) and Grigory Kozintsev and Leonid Trauberg's *The Overcoat* (Russian: *Шинель*, 1926) raise the question of the illusory nature of desires in deceived individuals, who are deprived of the opportunity to realize their aspirations. In the 1928 adaptation of Alexander Pushkin's story *The Captain's Daughter* (Russian: *Капитанская дочка*) by Yuri Tarich, one of the key plot lines is the abduction of Masha Mironova by rebels. This plays a decisive role in the development and resolution of the conflict between other characters. And in Fyodor Otsep's 1928 *The Yellow Ticket* ((Russian: *Земля в плену*, translated as "Land in captivity"), the wife of a retired soldier, having taken a job in the household of a landowner who has seized peasant land, becomes not only the wet nurse of the master's child but also the master's concubine.

Films of the 1920s often experimented with elements of abduction. They were a staple in movies dedicated to the recent history of the Civil War and pre-revolutionary Russia, where abductions were used in the conflict between revolutionaries and the tsarist police, the Red Army and the White Guards, and in class struggles abroad, as seen in the 1928 films *The Provocateur* (Russian: *Провокатор*) by Viktor Turin, *The Moon on the Left* (Russian: *Луна слева*) by Alexander Ivanov, and *The Seventh Companion* (Russian: *Седьмой спутник*) by Vladimir Kasyanov (Macheret, 1961).

In *The Marriage of the Bear* (Russian: *Медвежья свадьба*, 1925)—one of the most commercially successful films of its time, a mystical drama by Konstantin Eggert and Vladimir Gardin based on Prosper Mérimée's novella—the narrative is built around a story of inheritance, abductions, and murders. In one of the first Soviet social and domestic crime dramas with adventure elements, *Katka's Reinette Apples* (Russian: *Катка—бумажный ранет*, 1926) by Eduard Ioganson and Fridrikh Ermler, the story follows a young woman drawn into the criminal world, featuring motifs of abduction and crimes of greed.

In *The Death Ray* (Russian: *Луч смерти*) by Lev Kuleshov and Vsevolod Pudovkin, the action takes place in an unspecified capitalist country and centers on a “death ray” device exploding gunpowder and fuel mixtures at a distance. Agents of an enemy intelligence service steal this invention of a Soviet engineer and use it to suppress a strike in their own country. However, the device, once seized by the workers, is used to blow up the planes sent against them.

Similar enemy intrigues involving the theft of a gas formula were thwarted in the 1924 film *An Eye for an Eye, a Gas for a Gas* (Russian: *Око за око, газ за газ*) by Alexander Litvinov. In Pyotr Chardynin's 1923 film *Innocent Until Proven Guilty* (Russian: *He пойман—не вор*, also known as *Candidate for President* and *The President-Thief*), the abduction of a large sum of money and an aristocrat's wife helps a scoundrel become the country's president. In *The Merchants of Glory* (Russian: *Торговцы славой*, also known as *The Dead Do Not Return*), a 1929 film by Leonid Obolensky, a soldier declared dead in the First World War is proclaimed a national hero, and the fact of his death is actively used to fight communism. However, the hero turns out to have only been shell-shocked and uses his newfound fame to call for an end to the imperialist war.

Standing somewhat apart from this rather conventional series is Fridrikh Ermler's “existential drama” *The House in the Snow-Drifts* (Russian: *Дом в сугробах*, 1928), based on Yevgeny Zamyatin's story *The Cave*. A musician, driven to desperation over his own helplessness and the perceived uselessness of his art, steals firewood from the speculator and a parrot from Red Army soldier's children to warm and feed his sick wife. He is saved from the shame of exposure and thoughts of suicide by an invitation to perform at a concert for Red Army soldiers on leave. Seeing their enthusiastic reaction to his performance, he overcomes his personal emptiness with the hope of becoming an active participant in the new life.

As Soviet power consolidated, plots centered on the fight against crime and theft (both adventurous and otherwise) came to the fore. The lost films by Grigori Kozintsev and Leonid Trauberg—*The Adventures of Oktyabrina* (Russian: *Похождения Октябрины*, 1924) and *Mishki versus Yudenich* (Russian: *Мишки*

против Юденича, 1925)—contained the maximum possible array of adventure film tricks for the time, including eccentric forms of fighting theft and using them against the enemies (Lebedev, 1965). These films exhibit elements of burlesque and parody of foreign adventure reels, which depicted villainous schemes involving the abduction of people and important documents. For instance, the heroine of the 1926 adventure detective *Miss Mend* (Russian: *Мисс Менд*) by Boris Barnet and Fyodor Otsep investigates crimes related to industrial espionage, kidnapping, and the theft of important inventions. Sergei Yutkevich's *The Black Sail* (Russian: *Черный парус*, 1929) tells the story of Komsomol members fighting against the private speculators stealing fish and ensuring the catch is delivered to the state. In the romantic story *The Girl with the Hatbox* (Russian: *Девушка с коробкой*, 1927) by Boris Barnet, a young match factory worker becomes an unwitting participant in a scam involving the major theft.

The plot of Alexander Dovzhenko's *The Diplomatic Pouch* (Russian: *Сумка дипломатического курьера*, 1927) is based on the well-known murder of Soviet diplomatic courier Theodor Nette. British spies steal the Soviet diplomat's pouch, which is later retrieved by the sailors of a ship sailing to Leningrad and delivered to the authorities. The main conflict in the film is the struggle of the brave sailors against foreign agents attempting to seize the pouch. Along the way, the film exposes the life and customs of the international colonial fleet, where ship crews consist of sailors virtually abducted from colonies and forced to participate in the criminal activities of their masters, including robbery and kidnapping women for tavern brothels.

In *Prisoners of the Sea* (Russian: *Пленники моря*, also known as *Drama on a Submarine*, 1928) by Mikhail Verner, the son of a submariner, who has become a Red commander, intends to hand his father's secret papers over to the British. However, he steals the wrong documents, and after a series of adventures, the father rescues him at sea. The son later faces a Soviet court. In *Aero NT-54* (Russian: *Аэро НТ-54*, 1925) directed by Nikolai Petrov, the subject is not merely the theft of others' ideas but also an ironic take on scientific plagiarism, which remains relevant today. The theme of patent theft would also persist—like, for example, in the 1972 television series *Engineer Pronchatov* (Russian: *Инженер Прончатов*).

What is stolen can become an acquisition that creates problems for its new owners, as seen in Alexander Dovzhenko's *Love's Berries* (Russian: *Ягодка любви*, 1926). At times, the protagonist's fight against saboteurs provokes in him a temptation to commit theft himself. Succumbing to this temptation backfires, damaging his reputation and destroying his previously stable social status, as seen in Ivan Puryev's *The Civil Servant* (Russian: *Государственный чиновник*). And in Yefim Dzigan's *The Court Must Proceed* (Russian: *Суд должен продолжаться*,

1930), the abduction of a woman's honor by a group of hooligans and their subsequent trial launch a process that harshly confronts the remnants of the past in the minds of those around her—including her husband, colleagues, and lawyer—to establish new views on family, love, and the status of women.

Nikolai Okhlopkov's 1928 film *The Sold Appetite* (Russian: *Проданный аннемум*, also known as *The Philanthropist*) is based on a pamphlet by Paul Lafargue with a script by Anatoly Marienhof and Nikolai Erdman and whimsically exposes the monstrous contrasts of bourgeois society. A rich man suffering from overeating takes possession of the unemployed chauffeur's stomach, which digests what the banker eats, creating between them an uncomfortable and tragically ending interdependence. Today, this theme of physicality abduction has merged with the theme of doubles as substitutes and evolved into the abduction of consciousness. For example, Brandon Cronenberg's *Antiviral* (2012) and *Possessor* (2020) depict practices of taking over another's consciousness, including for criminal purposes. In his later film, *Infinity Pool* (2023), he examines how the wealthy can evade consequences by having a double executed—an act that ultimately demoralizes the original and destroys their very sense of self.

Plotlines related to abductions are also traced in political science fiction, such as in Yakov Protazanov's *Aelita* (Russian: *Эли́та*, 1924). Abduction also appears in comedic adventure films. Protazanov's *The Tailor from Torzhok* (Russian: *Закройщик из Торжка*, 1925) follows the adventures of a winning government loan bond that passes from one person to another, sometimes through the characters' cunning and sometimes by pure chance. Similarly, the farcical comedies *St. Jorgen's Day*, (Russian: *Праздник Святого Йоргена*, also known as *The Feast of St. Jorgen*, 1930), also by Protazanov, and Sergei Komarov's *The Doll with Millions* (Russian: *Кукла с миллионами*, 1925) revolve around comic misadventures involving the misappropriation of large sums of money, both abroad and within the Soviet state.

The theme, however, extended beyond the abduction of property, ideas, or people. Yuri Zhelyabuzhsky's *The Cigarette Girl from Mosselprom* (Russian: *Папиросница от Моссельпрома*, 1924)—a satire of bourgeois cinema—depicts an attractive heroine lured into the film industry, her appealing appearance effectively “abducted” to be used and transformed into a cinematic product. A more complex, multi-layered idea of abduction is embedded in the partially preserved 1918 trick film *Shackled by Film* (Russian: *Закованная фильмой*). Directed by Nikandr Turkin from a script by Vladimir Mayakovsky (who also starred alongside Lilya Brik), the film explores the repeated, “multimodal” abduction of physicality, artistic image, and what we would now call social identity. According to Brik's description of the plot (Polyanovskiy, 1940), the story concerns an artist who gains the ability

to see through people's transparent bodies, perceiving objects that represent their essence instead of their hearts. At the same time, he encounters an actress who is vanishing from the screen and posters of a film titled *The Heart of the Screen*. Bored with her life away from cinema, she eventually returns to her cinematic incarnations with the help of the film's owner.

Even classic silent films that have little to do with crime or melodramatic adventures may contain elements of abduction, if sometimes allegorically. For example, in Sergei Eisenstein's legendary 1925 film *Battleship Potemkin* (Russian: *Броненосец "Потёмкин"*), the unfolding mutiny is sparked by the sailors' freedom and lives being taken away. Similarly, Dziga Vertov's documentary masterpiece *Man with a Movie Camera* (Russian: *Человек с киноаппаратом*, 1929) allegorically portrays the "abduction" of reality itself: capturing the world with his camera, he then reinterprets and reconstructs it through editing.

These films are compelling examples from Soviet silent cinema where abduction is a significant plot driver and a tool for character development. They illustrate how early Soviet filmmakers explored this theme across diverse genres—from social critique to adventure and satire. These films constructed not only thematic frameworks, guided by the pragma-semantic contexts of meaning-making, but also the underlying value system—establishing the moral and behavioral codes within the official Soviet worldview.

ΑΠΟΦΑΤIC SEMIOSIS AND THE SUBJECTIVITY OF ABDUCTION

While not exhaustive, this overview of abduction in early Soviet cinema provides a solid foundation for analyzing and systematizing its role in meaning-making. Across the late 20th century and in the present, the theme has remained a staple in cinema, with all the classic abduction plots—involving children, women, bodies, symbols, property, and ideas—persisting in both Russian and international film.

We can categorize these narratives by several factors: the participants (abductors, victims, rescuers), their motivations, methods, and outcomes.

The objects of abduction are varied, ranging from people—children, young girls, women, parents, hostages, important figures, even corpses—to more abstract concepts like their bodies, identities, lives, or time (both future and past). Obviously, it also can be physical objects, artifacts (including magical ones), cars, money, and even storylines and genres.

The actors—abductors or instigators of the theft—are equally diverse: gangsters, maniacs (including politicians, scientists, or doctors), con artists, intelligence agencies, former victims or their accomplices, aliens, ghosts, authors, you name them. Sometimes the abductor is not a person at all, but an impersonal force or will that create a new reality, as seen in modern classics like Karen Shahknazarov's *Zero grad* (Russian: *Город Зеро*, 1988) and Harold Ramis' *Groundhog Day* (1993).

Motivations for abduction are just as broad, including revenge, ransom, coercion, exchange of goods or favors, changing someone's behavior, extracting information, uncovering a secret, preventing a threat, gaining power, or simply transforming one's life or mindset. This motivation can be stated outright or left for the characters and audience to interpret.

Finally, the outcome of an abduction can be the success or failure of the abductor's plan, their eventual punishment, or an unexpected twist that turns the entire situation on its head.

A crucial distinction must be made: abduction is not the same as robbery, assault, or murder, even though it may be part of such crimes or crude armed violence. The key difference is that, unlike these "simple takings" of property or even life, what is seized in an abduction can potentially be returned. This possibility of return is the very foundation of the kidnappers' demands. Abduction is a long game, an act of long-term strategy requiring complex calculation of possible consequences. At its core, it is a deliberate tear in the fabric of the Other's (or others') existence—the removal of something vital to them, used as a lever to force the Other to act in the abductor's interest.

This creates a classic scenario of apophatic semiosis. A gap or void opens in the Other's world, demanding the creation of new meaning—specific actions or objects—to fill the emptiness imposed by the abductors. Alternatively, the emptiness may be filled with new possibilities for both the abductors and their victims. This process of filling the semantic void inherently requires the active role of subjectivity.

Sometimes, the act of "theft" happens against the abductor's own will. In Louis Malle's *Damage* (1992), a father effectively steals his son's lover. Both he and the young woman are trying to fill a personal void—his from ennui, hers from trauma—with a destructive passion that ultimately dissolves their subjectivity and leads to another void. This theme of a consuming force that strips a person of their agency is also central to films like *The Night Porter* (1974) directed by Liliana Cavani and Bernardo Bertolucci's *Last Tango in Paris* (1972). In the Soviet context, numerous pre-revolutionary adaptations of *The Queen of Spades* or, for instance, *In the Quagmire* (Russian: *В трясине*, 1927) directed by Ivan Perestiani show

how a gambling addiction can abduct a person's socialized self. Notably, such explorations of self-destructive passion were rare in early Soviet cinema, as they conflicted with the state's idealized anthropological project.

With the advent of sound film, a new theme emerged: semantic omissions, miscommunication, and unspoken truths that themselves generate a chain of reactive "thefts," where characters steal from each other as a form of retaliation, culminating in criminal practices—a dynamic captured in Vera Storozheva's *Compensation* (Russian: *Компенсация*, 2010).

Modern cinema has further expanded the concept to explore the multifaceted abduction of corporeality. In Brandon Cronenberg's *Infinity Pool*, wealthy murderers avoid executions by having their clones killed in their place. This results in a double abduction—of the clone's body and the original's social self. Similarly, Coralie Fargeat's *The Substance* (2024) depicts the show business industry systematically abducting a woman's public image, then her humanity, until her physical body disintegrates. The interplay between pragmasemantics and meaning-making contexts became a major topic of discussion at the Kinotext-2025 conference, which took place at Saint Petersburg State University on March 27–29, 2025.

A unique case is Eldar Ryazanov's Soviet classic, *Beware of the Car* (Russian: *Берегись автомобиля*, 1966). Here, Yuri Detochkin takes on stealing cars from corrupt profiteers to restore his own idea of justice, rectifying the social harm caused by their crimes. His motivations are layered: first, to restore justice; second, to make the thieves recognize their own guilt; and, hopefully, to reposition them publicly as the true villains.

Thus, an abduction narrative typically involves (suggests) two core subjectivities, each with its own meaning-generating context: the abductor, and the Other from whom something important is taken in order to provoke a certain reaction.

The situation becomes more complex when the Other themselves, or someone they value, becomes the abductee—as seen in *Misery*, *Zerograd*, and *Groundhog Day*. In these scenarios, a third subjectivity emerges: the abductees, who evolve from passive objects into active participants. Their actions can radically reshape the entire context and story's final outcome. The result can range from the victim's triumph over their captors, as in *The Ransom of Red Chief* from Leonid Gaidai's *Strictly Business* (Russian: *Деловые люди*, 1962), or a complete transcendence of the initial conflict, as occurs in *Zerograd* and *Groundhog Day*.

ERGO

Ultimately, cinematic abductions offer a rich resource for analyzing the mechanics of apophatic semiosis and the function of subjectivity within it. These narratives demonstrate the constructive role of emptiness—including not only gaps and textual ruptures, but also other manifestations that establish the distinctions in subject matter essential for interpretation and meaning-making. As shown above, the analysis of this phenomenon provides a basis for the representative systematization of pragmasemantic contexts. A key insight is that these filmic abductions represent an experience of working with an emptiness that is deliberately engineered to produce not just difference, but *différance* in the Derridean sense—a state of simultaneous difference and perpetual deferral. This deliberate emptiness makes it clear that the crucial agent of meaning-making—including the thingness of intentions, interests, reactions, and expectations—is subjectivity itself, which provides and executes the necessary focus. Therefore, subjectivity operates not only as a meaning-generating force that acts upon a “semantic vacuum” but is also responsible for creating that very vacuum.

This leads to a fundamental question: can subjectivity itself—this primary agent and universal interface of meaning-making—be abducted? Given its non-physical, void-like essence, as opposed to the bodies, faces, identities, memories, and social circumstances that merely serve as its vessels, is such a thing possible? Or, perhaps, is *this* the ultimate form of abduction? Some of the examples above suggest that this is indeed the case, pointing toward a pragmasemantics of a higher order. This, however, opens a field of inquiry for a separate and promising study that extends beyond the boundaries of this work.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ СООБРАЖЕНИЯ

В наше время на всех уровнях социальной жизни испытывается острый запрос на выявление практик консолидации социума не только и не столько перед лицом опасности, сколько на позитивной конструктивной основе. Не случайны в этом плане разговоры о социально-культурном инжиниринге, «архитекторах» и «инженерах смысла». Это предполагает выявление конкретных процессов смыслопорождения, возможности влиять на этот процесс.

Механизм смыслообразования в культуре обусловлен семиозисом (текстуализацией явлений культуры) (Лотман, 1992, с. 25–33, 129–132), включая нарратив как ключевой фактор порождения смысловой картины мира и формирования самосознания (субъектности) (Boyd, 2010; Ryan, 2015; Tulchinskii, 2023b, p. 15–42). При этом в выстраивании смысловой картины мира, ее динамике немаловажную роль играет кинотекст, активно участвующий в формировании исторической памяти, образа будущего, культуры современного массового общества, соответствующих идентичностей.

В данной работе решаются две взаимосвязанные задачи. Во-первых, необходимо выявить, по возможности наиболее объемно, конкретные формы участия кинотекста в выстраивании смысловой картины мира; во-вторых, систематизировать эти формы и раскрыть семиотические основания их действия. При этом решение этих задач должно носить не отвлеченно абстрактный характер, а опираться на конкретный киноматериал.

Для решения первой задачи целесообразно рассмотреть становление таких форм, обратиться к истокам становления кинематографа, а именно — к звуковому кино. Еще на этой стадии были осознаны возможности нового вида искусства, одновременно оказывающего существенное влияние на формирование сознания членов нарождавшегося массового общества, предлагая типовые форматы ориентиров для такого сознания, и играющего нетривиальную роль в экономике социально-культурной сферы. Тем более это было важно в период становления нового советского государства. Завершение гражданской войны победой советской власти предполагало выработку смысловой картины мира, консолидирующей население огромной разноукладной страны, переосмысление прошлого, определение ориентиров в создании общего нового будущего. В это связи неспроста известная фраза Ленина «...из всех искусств для нас важнейшим является кино», сказанная Лениным в беседе с первым наркомом просвещения А.В. Луначарским при обсуждении экономического положения искусств, обычно приводится в контексте пропагандистского значения кинематографа. И речь тогда шла именно о немом кино.

При этом особый интерес вызывает авантюрно-приключенческий жанр, который играл и до сих пор играет доминирующую роль в кинематографе как индустрии развлечений массового общества. И этому имеются веские причины. Во-первых, приключенческий жанр играл и играет доминирующую роль в обеспечении привлекательности контента и успешности кинопроката — как привлекательности для зрителей, так и в качестве коммерческого результата. Во-вторых, авантюры, приключения легко сочетаются с комедией и трагедией, детективом и мелодрамой с помощью экранизаций — можно обращаться к широкому литературному материалу (Сальникова, 2023; Сальникова, 2024). И в этой связи, в-третьих, этот жанр, в силу своей стилистики, позволяет ярко и динамично представить определенные личностные типы, их мотивации, проявление этой мотивации в поступках.

Ранее была подробно рассмотрена роль отечественного авантюрно-приключенческого немого кино в формировании и транслировании антропологического идеала нового советского человека (Тульчинский, 2024). Данная работа продолжает такую аналитику в плане дальнейшего осмысления проявлений антропологического идеала советского человека, фокусируясь на теме похищения как изъятия, лишения чего-то значимого и ценного, борьбы за него, за его возврат и воплощение. Похищение — нетривиальная и в то же время вечная тема в нарративах культуры. Так, похищения девушек, невест, жен, поиски и спасение которых и наказание виновных становятся приключениями мужей, отцов, возлюбленных — вообще сквозная тема мирового кинематографа и не только. Достаточно вспомнить фольклор, литературные сказки. Или тема похищения молодых людей, проведение ими многих лет в заточении, чтобы после освобождения отомстить, создав новую ситуацию не только в своей жизни — вроде графа Монте-Кристо или главного персонажа «Олдбоя». Не говоря уже о детективах и криминальных историях. Кроме того, фокусировка анализа на теме похищения облегчает решение второй отмеченной выше задачи.

В качестве основы обобщающей аналитики механизмов смыслопорождения посредством кинотекста предлагается развитие применения прагмасемантического подхода, включая глубокую семиотику (Золян, Тульчинский, 2024; Золян, Тульчинский, Чернявская, 2024), позволяющего конкретизировать контексты смыслообразования в каскаде интерфейсов ценностно-регулятивных систем социально-культурных практик с учетом роли субъектности в качестве универсального интерфейса, позволяющего совмещать и менять контексты смыслообразования.

Такое качество субъектности обусловлено ее семиотической природой как рефлексивного самоописания — противоречивого и неполного, открытого

дополнениям и изменениям за счет реализации апофатического семиозиса. Таковой связан с ролью пустот, пробелов смыслообразования (см. неоплатонизм, Леонардо да Винчи; также ср. с идеями православных имяславцев начала XX века, как и С.Н. Булгакова, А.Ф. Лосева, П.А. Флоренского, В.В. Налимова, А. Бадью, М.Н. Эпштейна, С.В. Шурипы) (Тульчинский, 2023а). С этих позиций субъектность (сугубо семиотическое образование) выступает операционализацией трансцендентального субъекта. Она подобно слепому пятну в глазу, которое, будучи само по себе невидимым, обеспечивает возможность зрения. Так и субъектность («странная петля» Д. Хофштадтера) (Хофштадер, 2022), не становясь физической сущностью, обеспечивает смыслообразование за счет своей интенциональности — фокусировки, выделяющей предметность осмысления в семантической неопределенности, «семантическом вакууме» (Налимов, 2011). А именно такая ситуация и создается при похищении. Более того, именно кинотекст наррации похищения представляет исключительно удачный и содержательный материал для уточнения прагмасемантики апофатического семиозиса. Любой нарратив опирается на ряд обстоятельств: пространственное — место описываемых событий; временное — последовательность событий; формальное (причинно-следственные связи) и ментальное — в нем фигурируют наделенные сознанием индивиды (Ryan, 2015). В случае кинонаррации похищения каждый элемент этого комплекса обретает острое выражение и наглядность.

ПОХИЩЕНИЕ В НЕМОМ АВАНТЮРНО-ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1920-Х

На первый взгляд, тема похищения — людей, идей, собственности — не свойственна кинофильмам того периода; конкретных фильмов, сфокусированных именно на похищениях, в немом советском кино довольно мало. Похищения, однако, встречаются гораздо чаще, чем кажется, особенно в таких жанрах, как агитприключения, криминальная драма, сатира и т. д., вплоть до фантастики. Так или иначе, но практически во всем многообразии авантюрных фильмов в них явно или аллегорически присутствуют похищения. Поэтому можно утверждать, что в немом кино представлена широкая палитра прагмасемантических контекстов похищения.

В этом широком спектре фигурируют похищения при обращении к истории Российской империи, экранизации литературной классики. Так, один из первых российских художественных фильмов «Стенька Разин»,

снятый Василием Гончаровым еще в 1908 году, но переработанный в СССР, рассказывает о лидере восстания казаков, в котором похищения представителей власти и знати выступают частью протеста. Историко-революционная драма «Девятое января» («Кровавое воскресенье» Вячеслава Вискоского (1925)), хотя и посвящена событиям 1905-го, содержит элементы авантюры, связанные с похищениями и преследованиями активистов. Экранизации Яковом Протазановым «Пиковой дамы» (1916), Григорием Козинцевым и Леонидом Траубергом «Шинели» (1926) поднимают вопрос об иллюзорности желаний обманутых людей, лишенных возможности реализации их чаяний. В экранизации Юрием Таричем повести А.С. Пушкина «Капитанская дочка» (1928) одной из ключевых сюжетных линий является похищение бунтовщиками Марии Мироновой. Оно играет определяющую роль в развитии и разрешении конфликта между другими персонажами. А в фильме Федора Оцепа «Земля в плену» жена отставного солдата, пойдя на службу в дом помещика, присвоившего крестьянскую землю, становится не только кормилицей господского ребенка, но и наложницей барина.

В фильмах 1920-х часто экспериментировали с элементами похищений. Без них не обходились кинофильмы, посвященные недавней истории Гражданской войны, предреволюционной России, где похищения используются в противостоянии революционеров и царской полиции, Красной армии и белогвардейцев, классовой борьбе за рубежом, как в фильмах 1928 года «Провокатор» Виктора Турина, «Луна слева» Александра Иванова, «Седьмой спутник» Владимира Касьянова (Мачерет, 1961).

В «Медвежьей свадьбе» (1925), одном из наиболее коммерчески успешных фильмов того времени — мистической драме Константина Эггерта и Владимира Гардина по мотивам повести Мериме, в основе нарратива — история о наследстве, похищениях и убийствах. В одном из первых опытов советской социально-бытовой криминальной драмы с авантурными элементами «Катка — Бумажный Ранет» (1926) Эдуарда Иогансона и Фридриха Эрмлера рассказывается история девушки, втянутой в преступный мир, где есть мотивы похищений и корыстных преступлений.

В «Луче смерти» Льва Кулешова и Всеволода Пудовкина действие происходит уже в одной из капиталистических стран и сосредоточивается вокруг «луча смерти» — аппарата, взрывающего горючие смеси на расстоянии. Агенты вражеской разведки выкрадывают это изобретение советского инженера, используя его для подавления забастовки в их стране. Но захваченный рабочими аппарат взрывает самолеты, посланные против рабочих.

Подобные же вражеские происки с хищением формулы газа были сорваны в фильме Александра Литвинова «Око за око, газ за газ» (1924).

В фильме 1923 года Петра Чардынина «Не пойман — не вор» («Кандидат в президенты», «Президент-вор») похищение крупной суммы и жены аристократа помогает проходимцу стать президентом страны. В «Торговцах славой» («Мертвые не возвращаются») — фильме 1929 года Леонида Оболенского объявленный погибшим на Первой мировой войне солдат провозглашается национальным героем, а факт его гибели активно используется для борьбы с коммунизмом. Однако герой оказывается только контуженным и использует свою известность для призыва прекратить империалистическую войну.

Несколько выпадает из этого достаточно ординарного ряда «экзистенциальная драма» «Дом в сугробах» (1928) Фридриха Эрмлера, по рассказу Евгения Замятина «Пещера». Музыкант в отчаянном состоянии собственной беспомощности и ненужности его творчества, чтобы согреть и накормить больную жену, крадет у спекулянта дрова, а у детей красноармейца попугая. Пережить позор разоблачения и мыслей о самоубийстве ему помогает приглашение на концерт для пришедших на отдых красноармейцев. И, видя их восторженную реакцию на его игру, он преодолевает личностную опустошенность надеждой стать активным участником новой жизни.

По мере укрепления советской власти на первый план стали выходить сюжеты борьбы (авантюрной и не очень) с преступностью и хищениями. Утраченная лента «Похождения Октябрины» (1924), «Мишки против Юденича» (1925) Григория Козинцева и Леонида Трауберга содержат максимально возможный тогда набор трюков авантюрного кино, включая эксцентричные форматы борьбы с хищениями, использования их в противостоянии с врагами (Лебедев, 1965). В этих фильмах проявляются элементы бурлеска и пародии на зарубежные авантюрные ленты, где представлены злодейские замыслы похищений людей и важных документов. Так, связанные с промышленным шпионажем, похищениями важных изобретений и людей преступления расследует главная героиня авантюрного детектива Бориса Барнета и Федора Оцуца «Мисс Менд» (1926). «Черный парус» (1929) Сергея Юткевича рассказывает о борьбе комсомольцев с хищениями частниками-спекулянтами улова рыбы за сдачу этого улова государству. В романтической истории «Девушка с коробкой» (1927) Бориса Барнета молодая работница спичечной фабрики оказывается невольной участницей аферы вокруг похищения крупной суммы денег.

Содержание фильма Александра Довженко «Сумка дипкурьера» (1927) построен на известном убийстве за рубежом советского дипломатического курьера Теодора Нетте. Его сумку, похищенную английскими шпионами, отбирают моряки корабля и доставляют органам власти в Ленинград.

А основная коллизия ленты — борьба славных моряков с иностранными агентами, пытающимися завладеть сумкой. Попутно в фильме разоблачаются быт и нравы международного колониального флота, где команды судов состоят из фактически похищенных в колониях матросов, вынужденных участвовать в преступных деяниях своих хозяев, включая похищения женщин для кабацких притонов, а также и собственно грабеж их посетителей..

В «Пленниках моря» («Драма на подводной лодке») Михаила Вернера (1928) сын ставшего красным командиром подводника крадет у отца секретные документы для передачи англичанам. Но похищенными оказываются не те документы, и в результате ряда приключений отец спасает сына в море и тот предстает перед советским судом. В «Аэро НТ-54» (1925) Николая Петрова фактически речь идет не просто о похищении чужих идей, но и об ироничном отношении к актуальной в наши дни теме научного плагиата; сохранится и тема похищения патентов — например, в телесериале «Инженер Прончатов» (1972).

Похищенное может стать обретением, создающим проблемы для новых владельцев, как в «Ягодке любви» (1926) Александра Довженко. Иногда борьба героя с вредителями провоцирует у него искушение похищения, которое оборачивается против него, против его репутации и ранее относительно благополучного социального статуса, как в «Государственном чиновнике» Ивана Пырьева. А в кинокартине «Суд должен продолжаться» (1930) Ефима Дзигана похищение (лишение) женской чести группой хулиганов и суд над ними запускают процесс жесткого обличения пережитков прошлого в сознании окружающих (включая мужа, сотрудников, адвоката) для утверждения новых взглядов на семью, любовь, на отношение к женщине.

В фильме Николая Охлопкова 1928 года «Проданный аппетит» («Филантроп») по сценарию Анатолия Мариенгофа и Николая Эрдмана на основе памфлета Поля Лафарга в эксцентричной форме разоблачаются чудовищные контрасты буржуазного общества, где богатч, страдающий от переедания, завладевает желудком безработного шофера, переваривающего то, что ест банкир, что создает заканчивающуюся трагически их дискомфортную взаимозависимость. В наше время тема подобного похищения телесности или части тела слилась с темой двойничества как подмены и переросла в похищение сознания. Так, в фильмах Брэндона Кроненберга «Антивирус» (2012), «В чужой шкуре (2020) показаны практики завладения сознанием другого, в том числе — для совершения преступлений, а в «Бескрайнем бассейне» (2023) — возможности богатых откупаться от преступлений с помощью казни своего двойника, следствием чего становится деморализация оригинала, разрушение и утрата им субъектности.

Сюжетные линии, связанные с похищениями, прослеживаются и в политической фантастике, как, например, в «Аэлите» (1924) Якова Протазанова. Фигурирует тема похищения и в комических авантюрно-приключенческих лентах. В протазановском «Закройщике из Торжка» (1925) сюжет развивается вокруг приключений выигрышной облигации государственного займа, переходящей из рук в руки в результате иногда хитрости персонажей, иногда в силу обстоятельств. С похождениями вокруг присвоения крупных сумм за рубежом и в советской стране связаны сюжеты фарсовых комедий Якова Протазанова «Праздник святого Йоргена» (1930) и Сергея Комарова «Кукла с миллионами» (1925).

Дело не ограничивалось похищениями собственности, идей, людей. В «Папироснице от Моссельпрома» (1924) Юрия Желябужского — сатире на буржуазное кино — симпатичную героиню пытаются переманить в кинобизнес, «похищая» привлекательную женскую внешность для использования и превращения в кинопродукт. Близкая к этому нетривиальная идея неоднократного, многоуровневого и «мультимодального» (многоаспектного) похищения телесности, художественного образа и, как сейчас сказали бы, социального имиджа, заложена в частично сохранившемся трюковом фильме Никандра Туркина «Закованная фильмой» (1918) по сценарию Владимира Маяковского, с ним и Лилей Брик в главных ролях. Фабула ленты была подробно изложена Брик (Поляновский, 1940). Речь идет об открывшейся способности художника видеть сквозь ставшими прозрачными тела людей вместо их сердца — вещи, характеризующие их сущность. И одновременно ему является актриса, исчезающая с экрана и афиш фильма «Сердце экрана». Однако ей быстро надоедает жизнь без кино, и с помощью хозяина фильма она возвращается в свои киноипостаси.

Даже в киноклассике дозвучиваемого периода, довольно далекой от криминальных и мелодраматических приключений, пусть даже с натяжками и в аллегорической форме, но присутствуют элементы похищений. Так, в фильме «Броненосец Потемкин» (1925) Сергея Эйзенштейна в развертывании восстания на корабле и последовавших событий фигурирует тема похищения свободы и жизни. А в такой классике документалистики, как «Человек с киноаппаратом» (1929) Дзиги Вертова в аллегорической форме демонстрируется «похищение реальности» посредством возможностей киноаппаратуры и монтажа с последующим конструированием переосмысленной действительности.

Упомянутые в этом обзоре фильмы представляют собой интересные примеры советского немого кино, где тема похищения играет значимую роль в сюжете и развивает характеры героев. Они являются яркими примерами

того, как советская киноклассика первой половины XX века обращалась к теме похищений в самых разных контекстах — от социально-критических до приключенческих и даже сатирических историй. Тем самым активно выстраивалась не только описанная система тематизаций, задаваемых прагматическими контекстами смыслообразования, но и ценностно-нормативное его содержание, ориентиры морали и поведения в смысловой картине мира, декларируемой и транслируемой в СССР.

АПОФАТИЧЕСКИЙ СЕМИОЗИС И СУБЪЕКТНОСТЬ ПОХИЩЕНИЯ

Приведенное выше далеко не полное рассмотрение тематики похищения в отечественном немом кинематографе дает, тем не менее, достаточно содержательный материал для попытки систематизации и обобщения роли похищения в смыслообразовании. И во второй половине XX века, и в наше время тема похищения занимает важное место в кинематографе. Все характерные для немого авантюрного кино сюжеты похищения детей и женщин, телесности и символов, собственности и идей сохраняются в отечественном и зарубежном кинематографе.

Прежде всего, виды такой наррации поддаются систематизации по различным основаниям, связанным с участниками (актерами — похитителями, их жертвами, спасителями), их мотивациями, образом действия, результатами. Так, объектами похищения могут быть как люди (дети, девушки и женщины, родители, заложники, важные персоны и даже трупы), так и их тела, лица, жизни, время (будущее и прошлое), не говоря уж о предметах, вещах, артефактах (включая магические), автомобилях, деньгах и даже сюжетах и жанрах.

Совершаться и организовываться похищения могут бандитами, маньяками (включая политиков, ученых и врачей), аферистами, спецслужбами, бывшими жертвами или их помощниками, инопланетянами, призраками, авторами... Похититель может не персонифицироваться, но выступать в качестве некоей воли, силы, порождающей качественно новую ситуацию, как это было показано в новейшей киноклассике такой стилистики «Город Зеро», «День сурка».

Мотивацией, целью похищения могут быть расправа, выкуп, уступки, обмен (благами, действиями), изменение решения, поведения, получение важной информации, выяснение тайны, пресечение опасных для похитителей

действий, намерений, обретение неких способностей, изменение жизни, отношения к ней. Мотивация может быть представлена эксплицитно, или может стать предметом интерпретации участников действия или зрителей.

Результатом похищения могут быть реализация или крах планов похитителей, их наказание, или неожиданный итог, переворачивающий всю ситуацию. При этом принципиально важно, что похищение не следует путать с ограблением, разбоем, убийством, хотя оно и может совершаться в результате этих действий, просто вооруженного насилия. В отличие от таких «простых изъятий» из собственности или даже жизни, похищенное не обязательно, но может быть возвращено, что, собственно, и закладывается в транслируемые похитителями условия. Похищение фокусирует на «длинных мыслях», замысле «вдолгую», может предполагать довольно сложный расчет последствий реализации этого замысла. По сути, похищение представляет собой искусственный разрыв целостной ткани бытия Другого (других), изъятие из нее компонента, важного для этого Другого с целью побуждения к совершению каких-то действий, важных для похитителя(ей).

Тем самым создается ситуация апофатического семиозиса, когда возникший разрыв («пробел») в целостности бытия Другого, от которого требуется порождение нового смысла (значимых действий, вещей, предметов), становящегося условием восполнения созданной похитителями пустотности. Или — заполнение образовавшейся пустотности бытия новыми возможностями для похитителей и их жертв. И такое восполнение возникшей пустотности смысловой ткани бытия предполагает активную роль субъектности.

Похищения могут совершаться и помимо воли похитителя, как в фильме Луи Маля «Ущерб» (1992), где отец похищает любовь своего сына. А сам он и невеста наполняют свою личностную пустоту (он от пресыщенной усталости, она от жестоких травм детства и юности) безудержной страстью, приводящей к трагедии и новой опустошенности. Фактически речь идет об эмоциональной стихии страсти, лишаящей человека субъектности, расплавляющейся в этой стихии. Яркими примерами могут служить «Ночной портье» (1974) Лилианы Кавани, «Последнее танго в Париже» (1972) Бернардо Бертолуччи, как, впрочем, и многочисленные отечественные дореволюционные экранизации «Пиковой дамы», фильм Ивана Перестигани «В трясине» (1927) о страсти картежного азарта, способной похитить социализированную субъектность. Однако характерно, что такая тематика в советском немом и звуковом кино в довоенный период поднималась не часто — скорее всего, потому что противоречила декларируемому антропологическому проекту.

Зато во время звукового кино получила развитие тема смысловых упущений, недоговоренностей, обрывов в коммуникации, которые порождают цепь взаимопорождающих хищений как смысловых компенсаций — вплоть до криминальных практик в духе «та, у которой я украден, в отместку тоже будет красть» в духе смысловой ткани «Компенсации» Веры Сторожевой (2010).

В современном кинематографе получила развернутое выражение и тематика многоаспектности (мультиmodalности) смыслового содержания похищения телесности. Как, например, в фантастическом триллере Брэндона Кроненберга «Бескрайний бассейн» (2023), где убийца может откупиться от казни публичным изъятием из жизни его специально для этого созданного клона. Результатом такого двойного «похищения» тел жертвы и клона становится похищение социальной личности убийцы. Еще одним ярким примером может служить боди-хоррор Корали Фаржа «Субстанция» (2024) о похищении шоу-индустрией сначала сценического образа, а затем и человеческой сущности, вплоть до распада ее воплощаемой телесности. Такое переплетение аспектов прагматосемантики и связанных с ними контекстов смыслообразования породило шквал докладов на конференции «Кинотекст-2025», проходившей в Санкт-Петербургском государственном университете 27–29 марта 2025 года.

Отдельное внимание заслуживает кейс знаменитого фильма Э. Рязанова «Берегись автомобиля» (1966), где похититель стремится восстановить нарушенную смысловую ткань справедливой гармонии бытия, т. к. кто-то до этого совершил похищение (присвоение). У похитителя (Деточкина) получается 2,5 мотивации: (1) восстановить справедливость; (2) понимание «собственником», что он вор; и возможное социальное позиционирование «жертвы» в таком качестве.

Таким образом, в похищении участвуют (предполагаются) обычно две субъектности, с которыми связаны смыслопорождающие контексты события. Во-первых, это похититель(и) и Другой(ие), для которого(ых) важен объект похищения и от которого(ых) ожидаются определенные, необходимые похитителю(ям) действия.

Ситуация усложняется, когда объектом похищения становится сам этот Другой (как в «Мизери», «Городе Зеро», «Дне сурка») или люди, ценные для него. В этом случае появляется третья субъектность — сами похищенные, которые из пассивного объекта могут превратиться в активного участника. Действия такой третьей стороны способны радикально изменить общий контекст развития событий и конечный результат всей истории. Результатом может стать как торжество жертвы над похитителями (новелла «Вождь

краснокожих» из кинокомедии Л. Гайдая «Деловые люди», 1962), так и полный выход за рамки исходного конфликта, как в упомянутых «Городе Зеро» и «Дне сурка».

Ergo

Как бы то ни было, но кейсы кинопохищений дают очень содержательный материал действия апофатического семиозиса и роли субъектности в этом процессе. Так, нарративы кинопохищений наглядно демонстрируют конструктивную роль пустотности, включая не только пробелы, разрывы в текстах, но и прочие проявления, обеспечивающие различия предметности, важные для осмысления и смыслообразования. Как было показано выше, анализ рассматриваемого явления позволяет репрезентативно систематизировать прагмасемантические контексты. При этом важно, что кинопохищения — опыт работы с пустотностью, намеренно создаваемой, обеспечивающей не просто различия (*difference*), а именно *différance* в духе Ж. Деррида — одновременно различие и отсрочку. Такая намеренная пустотность четко показывает, что решающим фактором смыслопорождения, включая предметность интенций, интересов, реакций, ожиданий, является именно субъектность, обеспечивающая и реализующая необходимую фокусировку. Тем самым субъектность оказывается не только смыслопорождающим фактором воздействия на «семантический вакуум», но и создания самого этого «вакуума».

При этом возникает вопрос: может ли стать предметом похищения сама субъектность, этот главный фактор и универсальный интерфейс смыслообразования? Хотя бы — в силу ее внеприродной сущности (пустотности) — в отличие от тел, лиц, идентичностей, памяти, социальных обстоятельств, которые выступают только ее наполнениями? Или это и есть главное похищение? Пример некоторых рассмотренных выше современных кейсов показывает, что, скорее всего — второе, за которым стоит прагмасемантика следующего уровня. Но это уже тема возможного, выходящего за рамки данной работы, отдельного исследования, которое представляется весьма перспективным.

REFERENCES

1. Boyd, B. (2010). *On the origin of stories: Evolution, cognition, and fiction*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
2. Hofstadter, D. (2022). *Ya—strannaya petlya* [I am a strange loop] (E. Konstantinova, Trans.). Moscow: AST. (In Russ.)
3. Lebedev, N.A. (1965). Grigoriy Kozintsev i Leonid Trauberg [Grigory Kozintsev and Leonid Trauberg]. In N.A. Lebedev, *Ocherk istorii kino SSSR: Nemoe kino (1918–1934 gody)* [An essay on the history of Soviet cinema: Silent films (1918–1934)]. Moscow: Iskustvo. (In Russ.) Retrieved September 27, 2025, from <https://bibliotekar.ru/kino/25.htm>
4. Lotman, Y.M. (1992). Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury [Articles on semiotics and typologies of culture]. In Y.M. Lotman, *Izbrannye stat'i* [Selected articles] (Vol. 1). Tallinn: Aleksandra. (In Russ.)
5. Macheret, A.V. (Ed.). (1961). *Sovetskije khudozhestvennye fil'my: Annotirovannyi katalog* [Soviet feature films: Annotated catalogue] (Vol. 1). Moscow: Iskustvo. (In Russ.)
6. Nalimov, V.V. (2011). *Spontannost' soznaniya: Veroyatnostnaya teoriya smyslov i smyslovaya arkhitektonika lichnosti* [Spontaneity of consciousness: Probabilistic theory of meanings and semantic architectonics of personality]. Moscow: Akademicheskii proekt. (In Russ.) <https://elibrary.ru/sukhqn>
7. Polyanovskiy, M. (1940, 13 April). "Zakovannaya fil'moy" ["Shackled by film"]. *Vechernyaya Moskva*, (85), 3. (In Russ.) Retrieved September 27, 2025, from <https://electro.nekrasovka.ru/books/6149323/pages/3>
8. Ryan, M.-L. (2015). *Narrative as virtual reality 2: Revisiting immersion and interactivity in literature and electronic media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
9. Salnikova, E.V. (2024). *Avantyrnoe prostranstvo Velikogo Nemogo: Nastroeniya i podteksty* [The adventurous space of the Great Silent: Moods and subtexts]. Moscow: KANON+. (In Russ.)
10. Salnikova, E.V. (2023). *Puteshestvie cherez nevozmozhnoe: Avantyrnost' i fantastika Velikogo Nemogo* [Journey through the impossible: The adventure and fantasy of the Great Silent]. Moscow: KANON+. (In Russ.) <https://elibrary.ru/cbuwot>
11. Tulchinskii, G.L. (2023a). Apofaticheskii semiozis: Istochniki, sodержanie i potentsial [Apophatic semiosis: Sources, content and potential]. *Nasledie*, (1), 8–28. (In Russ.) <https://doi.org/10.31119/hrtg.2023.1.1>, <https://elibrary.ru/isivva>
12. Tulchinskii, G.L. (2023b). Narration as a platform for interdisciplinarity: The inter- and cross-disciplinarity of the narrative approach. In E. Priupolina & T.D. Eckstein (Eds.), *Interdisciplinary perspectives on using narratives as a research method* (pp. 15–42). Lanham, MD; Boulder; New York; London: Lexington Books.
13. Tulchinskii, G.L. (2024). *Avantyrno-priklyuchenskoe nemoe kino i sovetskii antropologicheskii proekt* [Adventure silent cinema and the Soviet anthropological

project]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (1), 13–42. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-13-42>, <https://elibrary.ru/LPWANB>

14. Zolyan, S.T., & Tulchinskii, G.L. (2024). *Dinamika smysla: Glubokaya semiotika i stereometricheskaya semantika* [Dynamics of meaning: Deep semiotics and stereometric semantics]. Moscow: YaSK. (In Russ.)
15. Zolyan, S.T., Tulchinskii, G.L., & Chernyavskaya, V.E. (2024). *Pragmasemantika i filosofiya yazyka* [Pragmasemantics and philosophy of language]. Moscow: YaSK. (In Russ.) <https://elibrary.ru/rspteo>

ЛИТЕРАТУРА

1. Золян, С.Т., Тульчинский, Г.Л. (2024). *Динамика смысла: Глубокая семиотика и стереометрическая семантика*. Москва: Издательский Дом ЯСК.
2. Золян, С.Т., Тульчинский, Г.Л., Чернявская, В.Е. (2024). *Прагмасемантика и философия языка*. Москва: Издательский Дом ЯСК. <https://elibrary.ru/rspteo>
3. Лебедев, Н.А. (1965). *Григорий Козинцев и Леонид Трауберг. Очерк истории кино СССР: Немое кино (1918–1934 годы)*. Москва: Искусство. URL: <https://bibliotekar.ru/kino/25.htm> (27.09.2025).
4. Лотман, Ю.М. (1992). Статьи по семиотике и типологии культуры. *Избранные статьи: в 3 т. (Т. 1)*. Таллин: Александра.
5. Мачерет, А.В. (Ред.). (1961). *Немые фильмы (1918–1935). Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог, (1)*. Москва: Искусство.
6. Налимов, В.В. (2011). *Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности*. Москва: Академический проект. <https://elibrary.ru/sukhqn>
7. Поляновский, М. (1940, 13 апреля). «Закованная фильмой». *Вечерняя Москва*, (85)(4913), с.3. URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/6149323/pages/3> (27.09.2025).
8. Сальникова, Е.В. (2024). *Авантюрное пространство Великого Немого: Настроения и подтексты*. Москва: КАНОН+.
9. Сальникова, Е.В. (2023). *Путешествие через невозможное: Авантюристность и фантастика Великого Немого*. Москва: КАНОН+. <https://elibrary.ru/cbuwot>
10. Тульчинский, Г.Л. (2024). Авантюрно-приключенческое немое кино и советский антропологический проект. *Наука телевидения*, 20 (1), 13–42. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-13-42>, <https://elibrary.ru/LPWANB>

11. Тульчинский, Г.Л. (2023а). Апофатический семиозис: Источники, содержание и потенциал. *Наследие*, 1 (22), 8–28. <https://doi.org/10.31119/hrtg.2023.1.1>, <https://elibrary.ru/isivva>
12. Хофштадтер, Д. (2022). *Я — странная петля* (Е. Константинова, пер.). Москва: АСТ.
13. Boyd, B. (2010). *On the origin of stories: Evolution, cognition, and fiction*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
14. Ryan, M.-L. (2015). *Narrative as virtual reality 2: Revisiting immersion and interactivity in literature and electronic media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
15. Tulchinskii, G.L. (2023b). Narration as a platform for interdisciplinarity: The inter- and cross-disciplinarity of the narrative approach. In E. Priupolina & T.D. Eckstein (Eds.), *Interdisciplinary perspectives on using narratives as a research method* (pp. 15–42). Lanham, MD; Boulder; New York; London: Lexington Books.

ABOUT THE ATHOR

GRIGORII L. TULCHINSKII

Dr. Sci. (Philosophy),

Professor at the Department of Public Administration,

HSE University—Saint Petersburg,

Room 215, 17a, Promyshlennaya, Saint Petersburg 198099, Russia

ResearcherID: B-8509-2016

ORCID: 0000-0002-5820-7333

e-mail: gtul@mail.ru

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ГРИГОРИЙ ЛЬВОВИЧ ТУЛЬЧИНСКИЙ

доктор философских наук,

профессор Департамента госадминистрирования,

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург,

198099, Россия, Санкт-Петербург, ул. Промышленная, 17а, к. 215

ResearcherID: B-8509-2016

ORCID: 0000-0002-5820-7333

e-mail: gtul@mail.ru

РОМАН ЛЕОНИДОВИЧ КОЧНЕВ

Тюменский государственный университет
625003, Россия, Тюмень, ул. Володарского, 6

ResearcherID: AAZ-6320-2021

ORCID: 0000-0001-9064-1175

e-mail: r-kochnev@mail.ru

Для цитирования

Кочнев Р.Л. Переписывая страх: Опыт диалога с книгой Александра Павлова об исследованиях хоррор-фильмов // Наука телевидения. 2025. 21 (3). С. 43–58. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.3-43-58. EDN: GUIHAW

Переписывая страх: Опыт диалога с книгой Александра Павлова об исследованиях хоррор-фильмов

Аннотация. Статья представляет попытку осмысления ее автором существующих методологических подходов в анализе фильмов ужасов (хорроров) сквозь призму изучения исследовательской оптики профессора НИУ ВШЭ, член-корреспондента РАН Александра Павлова в его фундаментальном издании «Исследования хоррора. Обновления жанра в XXI веке», которое во многом стало знаковым для международной научной мысли в рассматриваемой области.

Изучаются некоторые аспекты авторской аналитики, в частности, определение центрального понятия — кинопроизведения в жанре хоррор как исследовательского объекта. Так, в ответ на ремарки, сделанные Александром Павловым в отношении работы Бернарда Перрона, посвященной серии игр Silent Hill и опыту хоррор-игр в целом, автор данной публикации выдвигает несколько соображений, касающихся как собственно жанровых дефиниций, так и (ре)интерпретации некоторых других ключевых идей и понятий.

Кроме того, рассматривается перспектива панорамизации аргументации автора монографии в связи с различными аспектами хоррор-фильмов, в частности, франшизации и производства ремейков классических кинокартин.

В итоге проблематизация в настоящем тексте отмеченных выше граней хоррор-аналитики может способствовать масштабированию данного интеллектуального поля в фокусе потенциального увеличения числа профильных интересантов.

Ключевые слова: хоррор, исследования кино, Александр Павлов, классификация, методология, ремейки, франшизы, Ноэль Кэрролл, Робин Вуд

UDC 791.2

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.3-43-58

EDN: GUIHAW

Received 26.06.2025, revised 11.09.2025, accepted 26.09.2025

ROMAN L. KOCHNEV

University of Tyumen
6, Volodarskogo, Tyumen 625003, Russia

ResearcherID: AAZ-6320-2021

ORCID: 0000-0001-9064-1175

e-mail: r-kochnev@mail.ru

For citation

Kochnev, R.L. (2025). Rewriting fear: A dialogue with Alexander Pavlov's book on horror film studies. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (3), 43–58. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.3-43-58>, <https://elibrary.ru/GUIHAW>

Rewriting fear: A dialogue
with Alexander Pavlov's book
on horror film studies

Abstract. This article offers a critical examination of methodological approaches in horror film studies through a close reading of Alexander Pavlov's seminal monograph, *Horror Studies: Genre Transformations in the 21st Century*. Authored by Professor Pavlov of the Higher School of Economics and Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, the book has become a landmark work in the field.

The analysis here focuses on key aspects of Pavlov's framework, notably his definition of the horror film as a core object of study. In response to Pavlov's critique of Bernard Perron's work on the *Silent Hill* game series and horror gaming in general, this article presents a series of counterpoints and reflections. These concern not only genre definitions but also the (re) interpretation of other central ideas within horror studies. Furthermore, the article assesses the panoramic applicability of the monograph's argumentation to various aspects of horror cinema, particularly the phenomena of franchising and the production of remakes.

By problematizing these facets of contemporary horror analysis, this text aims to contribute to the expansion and refinement of the field's intellectual boundaries, thereby engaging a broader community of scholars.

Keywords: horror, cinema studies, Alexander Pavlov, classification, methodology, remakes, franchises, Noel Carroll, Robin Wood

ВВЕДЕНИЕ

Александр Владимирович Павлов является одним из знаковых исследователей современной культуры вообще и кино в частности. Тем интереснее было ознакомиться с недавней обзорной его работой «Исследования хорроров. Обновления жанра в XXI веке» (Павлов, 2024), где подводится итог нескольких лет собственных исследований этой крайне специфической тематики. Уже во введении автор поднимает тему своеобразного ренессанса как самого жанра, так и тематических исследований, затрагивающих различные аспекты фильмов ужасов (политизацию, франшизацию, потенциальную классификацию, нововведения и т. д.). Современная академия больше не требует, чтобы даже такие значимые фигуры, как Ноэль Кэрролл, занимались самооправданием, с порога отстаивая хорроры в качестве не просто подросткового увлечения, но как серьезную и философски значимую научную область. Павлов видит в подобном расширении исследовательского

поля повод для энтузиазма (иногда, конечно, разбавляя его ироническими комментариями), но чтобы согласиться с его выводами или попытаться их оспорить требуется внимательно присмотреться к тому, что было заявлено в качестве искомого «обновления» жанра.

Следует сразу заметить, что данная книга является академическим обзором современных западных исследований, попыткой, с одной стороны, показать общий мейнстрим изучения хорроров, а с другой — подсветить наиболее перспективные тенденции, еще только ожидающие подробного изучения. Это кажется весьма значимым, поскольку автор почти сразу признает очевидное: «в российской академии хоррором систематически занимается ограниченный круг ученых» (Павлов, 2024b, с. 59). Следовательно, потребность именно в обзорных работах, позволяющих «войти» в соответствующую область (или, по меньшей мере, обрести долю заинтересованности), крайне высока.

НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ОТНОСИТЕЛЬНО ПЕРВОЙ ЧАСТИ, «ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ»

В первой части книги Павлова 3 главы: 1.1 «Краткая история хоррора», 1.2 «Академические исследования жанра», 1.3. «Хоррор и геймплей». **Первая глава** является наиболее важной, поскольку направлена на решение сразу трех задач, без которых дальнейший анализ не представляется возможным. Это (1) формулирование определения, т. е. попытка ответить на вопрос «Что такое хоррор-фильмы?», (2) хронологическое изложение эмпирического материала, т. е., по сути, история жанра и перечень его основных представителей, а также (3) построение локальной классификации (фильмы про зомби, слэшеры, боди-хорроры, found footage и т. д.). Представляется очевидным, что без введения хотя бы рабочего определения невозможно решить задачу (1), без чего решение задач (2) и (3) представляется проблематичным, если не сказать неосуществимым. Это отлично понимает и сам автор, поскольку сразу же после введения он пишет: «В самом общем виде под фильмами ужасов (хоррорами) может подразумеваться кино, которое посредством изображения монстров (вампиров, зомби и проч.), технических приемов (джампскейра) или нагнетания тревожности (аффекта) стремится вызвать определенную реакцию зрителей. Как правило, такой реакцией может быть страх, испуг, отвращение, тревога и т. д.» (Павлов, 2024b, с. 17).

Даже малознакомый с жанром человек может, не задумываясь, привести несколько примеров, нивелирующих ту или иную часть данного определения. Во-первых, далеко не все фильмы ужасов содержат в себе фигуру монстра, если только само понятие «монстра» не расширяется нами до абсурдных пределов. Помимо классики вроде «Психо» (1960), сюда также можно отнести (почти) целиком такой влиятельный жанр, как джалло, большое число слэшеров и т. д. Также представляется весьма спорным называть «монстрами» призраков (казалось бы, классический пример монстров даже не из фильмов, но напрямую со страниц готической литературы), являющихся героями экспериментальных фильмов, подобных «Истории призрака» (*A Ghost Story*, 2017, Дэвид Лоури) или «Присутствию» (*Presence*, 2024, Стивен Содерберг). Во-вторых, большинство технических приемов (цветокоррекция, музыкальное сопровождение и пр.), взятые сами по себе, не могут быть отнесены к приемам исключительно фильмов ужасов, и в то же самое время многие хорроры и даже признанные образчики жанра обходятся без джампскейров как таковых (современные постхорроры вообще используют отсутствие «скримеров» как вполне успешный прием влияния на аудиторию). Напротив, часть фильмов, формально относящихся совсем к другим жанрам, могут применять джампскейры: наиболее известными примерами являются сцены из «Темного Рыцаря» (*The Dark Knight*, 2008, Кристофер Нолан), «Большого приключения Пи-Ви» (*Pee-wee's Big Adventure*, 1985, Тим Бёртон) и др. В-третьих, можно было бы указать, что сцены нагнетания тревожности характерны и для другого жанра — триллеров, тем более что в этой же главе автор не только описывает триллеры (что уже достаточно симптоматично само по себе), но и указывает на определенное родство, которое существует между данными направлениями (Павлов, 2024b, с. 35–39). Однако тревожные сцены могут присутствовать и в фильмах, ориентированных на молодую аудиторию; как пример можно вспомнить туннель из культового фильма «Вилли Вонка и шоколадная фабрика» (*Willy Wonka & the Chocolate Factory*, 1971, Мэл Стюарт), некоторые сцены из фильма «Лабиринт» (*Labyrinth*, 1986, Джим Хенсон) и т. д.

Все это не стоит относить к недостаткам анализа конкретно Павлова, поскольку он следует относительно общепринятым определениям хоррор-фильмов (см., например, *Encyclopedia Britannica*, 2025)¹. Ключевая проблема заключается в том, что в самих по себе *horror studies* нет однозначного ответа на вопрос (1) (Grodal, 1999, p. 172–175; Pinedo, 2004; Smuts, 2014, p. 4–6; Worland, 2006, p. 4–7). Не стоит полагать, что перед нами обычный

¹ The Editors of *Encyclopaedia Britannica*. (2025). *horror film*. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/horror-film> (30.07.2025).

философский спор вокруг дефиниций, поскольку в этом случае мы неизбежно сталкиваемся с размыванием основания всего исследовательского проекта. Легко представимы ситуации, в которых те или иные люди оспаривают хоррор-статус фильма «Блейд» (*Blade*, 1998, Стивен Норрингтон) или принадлежность к жанру видеоигры «Last of Us» (2013), которые Павловым рассматриваются в качестве примеров хоррор-произведений (параллельно с указанием проблематичности однозначного причисления к хоррорам киноленты «Зеленая комната» (*Green Room*, 2015, Джереми Солнье)). Другими словами, без валидного решения задачи (1) не только непредставимы решения задач (2) и (3), но ставится под сомнение сама возможность *любых* дальнейших исследований.

Таким образом, приводимые признаки хорроров, даже если мы возьмем их в совокупности, являются лишь достаточными, но никак не необходимыми свойствами фильмов ужасов. И хотя обсуждение прикладных вопросов хоррор-фильмов (будь то корректность киноадаптаций Стивена Кинга или анализ до сих пор модного субжанра постхорроров, к обсуждению которых мы еще вернемся) и представляется удачным с точки зрения маркетинга, рассматриваемая работа несколько проигрывает в качестве именно академического исследования. А этот статус, как кажется, весьма важен для автора².

В третьей главе, «Хоррор и геймплей», он обращается к вопросу хоррор игр на материале книги Перрона «Silent Hill. Навстречу ужасу. Игры и теория страха» (Перрон, 2021). При этом около половины содержания главы сосредоточено вокруг критики непосредственно самой русскоязычной работы в русле ее переводческой и редакторской реализации. Основные претензии можно условно разбить на два типа: критика академического исполнения и указания на странные стилистические/редакторские решения.

В первом случае мы имеем дело со спорными (если не сказать ошибочными) переводческими решениями. Показательным примером является понятие «game studies», ставшее в переводе «игроведением». При этом комментарии самих авторов проясняют, что это не намеренное решение двигаться «против тренда», обусловленное особым видением и содержащим необходимые, с их точки зрения, коннотации, они просто незнакомы с существовавшими вариантами транслитерации, принятыми среди русскоязычных

² На данное замечание могут возразить, что Павлов в рассматриваемой работе изначально ориентировался на массового, а не академического читателя: именно этим можно объяснить выбор как тематики, так и издательства (АСТ). В качестве контраргумента отметим, что «Исследования хоррора» целиком состоит из глав, каждая из которых уже была опубликована ранее в том или ином научном журнале (так, например, главы 2.3, 4.3 и 2.1 см., соответственно, в: (Павлов 2024а, Павлов 2023а), Павлов, 2023b)).

исследователей видеоигр (Перрон, 2021, с. 10). Сюда же можно отнести появившуюся в русском издании путаницу с весьма важными для академического дискурса дефинициями терминов «horror» и «dread»³.

Переходя к теоретическим построениям самого Перрона, автор выделяет два основных тезиса: «сурвайвал-хорроры» корректнее называть «сурвайвал-терроры», и второе, куда более значимое, — геймплей компьютерных хорроров позволяет испытывать особые эмоции, недостижимые при просмотре хоррор-фильмов (Павлов, 2024b, с. 71). В этой части главы Павлов убедительно показывает, что используемые Перроном аргументы весьма спорны и больше походят на попытку рьяного фаната обосновать особый статус объекта своего почитания (в данном случае серии игр вообще и в особенности ее второй номерной части), где он, как нам кажется, занимается в некоторой степени искажающим суть цитированием (Павлов, 2024b, с. 71–83). В своей критике Павлов, думается, заходит довольно далеко: «Чтобы доказать, что это [взаимодействие с игровым миром в роли игрока] какой-то совершенно невероятный, абсолютно новый психологический опыт, Перрон неоднократно цитирует создателей игры, согласно которым игра отличается от фильма тем, что игрок находится в игре и играет... давайте перевернем эту фразу с ног на голову (или даже с головы на ноги): в то время как игроки *всего лишь* играют в игру, зритель *смотрит* фильм, ведь смотреть фильм — это совсем другие переживания, которые отличаются от тех, когда игроки просто взаимодействуют с игрой, потому что зрителям доступно куда больше, ведь они следят за героями, сопереживают им и т. д. Возможно, сейчас... вы будете шокированы, но от просмотра фильмов ужасов тоже можно получать разные эмоции...

Опять же Перрон никак не работает с этим, но ему можно было бы сказать, что субжанр *игр* сурвайвал-террор определяется *только* тем, что его можно достичь *исключительно посредством получения “эмоций от геймплея”*» (Павлов, 2024b, с. 83–84).

³ С критикой редакторских решений согласится намного сложнее: Павлов указывает на отсутствие прояснения таких игровых терминов, как «босс» или «NPC», для которых в оригинале существовал отдельный глоссарий. В этой претензии исследователя (намеренно?) упускается из виду, что читатель держит в руках работу, озаглавленную «Игры (!) и теория страха», на обороте которой можно прочесть, что «Вселенная Silent Hill вышла за пределы мира видеоигр». В данном случае невозможно апеллировать к тому, что мы имеем дело с каким-то узким термином, характерным для конкретной игры или даже конкретного жанра. Ожидать незнания таких терминов от читателя академических работ по game studies столь же неоправданно, как ожидать незнания термина «джампскейр» от читателей работ, посвященных хоррор-фильмам. В скобках следует заметить, что когда на 17-й странице нам впервые встречается понятие «джампскейр», сам Павлов не дает о нем никакой информации.

Рискуя вслед за Перроном заполучить метку людолога, все-таки стоит обратить внимание на несколько моментов. Даже не имея в виду полный анализ Павлова или тем более сам оригинальный источник, *исключительно* на основании приведенной цитаты можно понять, что Павлов подходит к обсуждаемой им работе с явным недостатком академической щедрости. Во-первых, сформулированный «за» Перрона тезис однозначно можно назвать слишком узким, если не тривиальным. Во-вторых, он не коррелирует с мыслью самого Перрона, идея которого заключается в том, что игры в целом предоставляют уникальный психологический опыт, недоступный для других медиа (в особенности фильмов). Это напрямую связано с тем, что к страху, основанному на появлении монстров и спровоцированному сопереживанием герою истории (чувству, которое Павлов по какой-то причине считает личной прерогативой одних лишь зрителей кинокартин), добавляется тревога, особое ощущение, связанное не с происходящим на экране как таковым, но с действиями и реакциями самого игрока (Салин, 2019, с. 159–160). В игре твоя ошибка, совершенное лично тобой действие может привести, например, к смерти главного героя, трате значительного количества важных ресурсов, получению негативной концовки и т. д. Именно это ощущение и создает то, что Перрон называет «эмоцией от геймплея», противопоставляя их «эмоциям от игры», которые могут возникать даже в случае наблюдения за игрой, как если бы это был кинопросмотр (Павлов, 2012, р. 95–100).

НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ОТНОСИТЕЛЬНО ВТОРОЙ ЧАСТИ, «ОБНОВЛЕНИЯ»

Вторая часть книги поделена на три главы. Из них хотелось бы подробнее остановиться на главах 2.1 «Ремейкинг» и 2.2. «Франшизация», связанных между собой общей идеей: обновление оригинального материала посредством новых кинокартин не является корыстным копированием, но представляется важным объектом для исследований. В каждом фрагменте мы, вместе с Павловым и анализируемыми им произведениями, задаемся вопросом: являются ли новые прочтения действительно *новыми*? Что они добавляют к оригинальному материалу?

Четвертая глава «Ремейкинг» (2.1. согласно оригинальному оглавлению) сосредоточена вокруг работы Лауры Ми «Реанимированные. Современные ремейки американского хоррора», где исследовательница отстаивает ремейки в качестве, как бы это не звучало абсурдно на первый взгляд,

оригинальных творческих произведений или даже самостоятельной формы искусства (Мее, 2022, р. 3–4). Можно согласиться с Павловым, что такой подход действительно заслуживает внимания как минимум в силу противоречивости (очевидно, намеренной) авторского тезиса.

Сомнения, однако, начинают посещать при взгляде на авторскую аргументацию. Описывая авторский метод и тезис, Павлов подчеркивает, что Ми не подходит к ремейкам с субъективным предубеждением (как будто исследовательская нейтральность является добродетелью и неким особым методом, а не базовой академической установкой), а после следует предложение: «давайте теперь рассмотрим один пример, с которым работает Лаура Ми» (Павлов, 2024b, с. 104), и он переходит к обсуждению ремейка фильма «Нечто» (*The Thing*, 2011, Маттейс ван Хейнинген-младший), выпущенного в 2011 году. Итогом становится декларирование, что «Нечто» является ремейком, т. е. одновременно и ремейком, повторяющим некоторые особо культовые сцены и сюжетные ходы оригинала, и приквелом, дающем нам информацию о событиях до начала фильма Карпентера. Точно так же, как и с трудной судьбой (п)ремейка, повторяющего кассовый провал и будущий значимый статус оригинала, с этим утверждением трудно не согласиться. Однако, как и в случае с другим знаковым ремейком, анализируемым в монографии Ми, — фильмом «Крик 4» (*Scream 4*, 2011, Уэс Крэйвен), представляющим собой достаточно очевидный метакомментарий на тему ремейков, мы имеем дело с весьма странной выборкой.

«Нечто» действительно является примером качественной кинокартины, пострадавшей во многом из-за статуса «ремейка культовой классики 80-х», обладающей, к тому же, достаточно уникальной (по крайней мере, на период своего выхода) структурой ремейка-приквела. Проблема заключается в том, что на фоне большинства современных ремейков (и, к большому сожалению, хорроры здесь далеко не исключение) он представляет собой лишь любопытное исключение из общей модели — модели, направленной на обогащение крупных студий за счет ностальгии по «старым временам и фильмам». В сделанном замечании совершенно нет какой бы то ни было критики капитализма, ровно как она не считается в схожих комментариях Павлова и самой Ми на данную тему. Разница между нами заключается в том, что Ми подобных примеров (не говоря уже про куда менее значительные изменения в ремейках «Я плюю на ваши могилы» (*I Spit on Your Grave*, 2010, Стивен Монро) и т. д.) достаточно для постулирования некоего особого статуса ремейков. Правда же состоит в том, что это просто исключения. Их вклад действительно нужно рассматривать и анализировать, но при этом кажется странным забывать про куда более распространенные примеры. К таким относится картина «Омен»

(*The Omen*, 2006, Джон Мур), которую Ми вроде бы и упоминает, но анализировать совершенно не хочет. Оно и понятно, т. к. в таком случае перед нами окажется не самый качественный фильм, откровенно паразитирующий на своем наследии. Другими словами, с позицией Ми об особом статусе ремейков можно согласиться, но с важным уточнением: ремейков, которые бы отвечали как интересам зрителей, так и интересам академических исследователей, ничтожно мало. Именно поэтому кажется странным, что Ми предпочитает акцентировать внимание на отдельных исключениях, но не на общей тенденции производства ремейков.

Как представляется, подобная авторская позиция британской исследовательницы стала следствием ее стремления к определенной доле провокации. Поскольку тезис «некоторые ремейки действительно хороши и заслуживают нашего внимания и как исследователей, и как зрителей» — это не то, что хочется отстаивать. Во многом потому, что с этим (почти) никто не захочет спорить.

Как уже было сказано, **пятая глава** (2.2) посвящена теме франшизации. В ней Павлов предлагает взглянуть на сборник эссе «Хоррор-франшизы в кинематографе» под редакцией Марка Маккена и Уильяма Проктора. Указанные авторы стремятся к опровержению устоявшегося тезиса о вторичности продолжения культовых или просто успешных фильмов, отсутствию у них какой бы то ни было творческой (а следовательно, и исследовательской) значимости (McKenna & Proctor, 2021, p. 1–24). Кажется примечательным, что данная линия восходит к одному из пионеров исследований жанра ужасов Робину Вуду. Это особенно иронично, учитывая, что Темная Вселенная Universal (включающая в себя Дракулу, Франкенштейна, Мумию и прочих знаменитых монстров) — одна из первых кинофраншиз в истории. Как и в предыдущей главе, здесь мы во многом имеем дело с апологетикой франшизного подхода, который, как полагают авторы и редакторы, следует рассматривать не только в качестве коммерчески обусловленных произведений. В этом контексте представляет особый интерес упоминаемый Павловым разрыв творческих подходов между франшизами «Крик» и «Хэллоуин» (Павлов, 2024b, с. 118–120). Если первый развивается по классической «сериальной» структуре, когда каждый следующий фильм является полноправным наследником всех предыдущих, то в случае с Хэллоуином мы, по сути, имеем дело сразу с четырьмя (!) полуотдельными франшизами: 1) «Хэллоуин» (*Halloween*, 1978, Уэс Крэйвен), «Хэллоуин 2» (*Halloween 2*, 1981, Рик Розенталь), «Хэллоуин 4: Возвращение Майкла Майерса» (*Halloween 4: The Return Of Michael Myers*, 1988, Дуайт Литтл), «Хэллоуин 5: Месть Майкла Майерса» (*Halloween 5: The Revenge Of Michael Myers*, 1989, Доминик Отенен-Жерар), «Хэллоуин 6: Проклятие Майкла Майерса» (*Halloween*:

The Curse of Michael Myers, 1995, Джо Шаппелл); 2) «Хэллоуин» (*Halloween*, 1978, Уэс Крэйвен), «Хэллоуин 2» (*Halloween 2*, 1981, Рик Розенталь), «Хэллоуин: 20 лет спустя» (*Halloween: 20 Years Later*, 1998, Стив Майнер), «Хэллоуин: Воскрешение» (*Halloween: Resurrection*, 2002, Рик Розенталь); 3) «Хэллоуин» (*Halloween*, 1978, Уэс Крэйвен), «Хэллоуин» (*Halloween*, 2018, Дэвид Гордон Грин), «Хэллоуин убивает» (*Halloween Kills*, 2021, Дэвид Гордон Грин), «Хэллоуин заканчивается» (*Halloween Ends*, 2022, Дэвид Гордон Грин). Отдельного упоминания заслуживает ребут-франшиза режиссера Роба Зомби: «Хэллоуин 2007» (*Halloween*, 2007, Роб Зомби), «Хэллоуин 2» (*Halloween II*, 2009, Роб Зомби)⁴. Как видно, каждая часть стремилась связать себя с первой и решительно отречься от всех прочих фильмов «метафраншизы». Цитируемый Павловым исследователь Стив Джонс приходит к интересному выводу, что, несмотря на весь потенциал «Крика» как метакомментария к жанру, именно прямая сиквелизация приводит к тому, что он уступает «Хэллоуину», внедряющему инновации и тем самым развивающему жанр (Павлов, 2024b, с. 120).

Однако, как и в случае с главой, посвященной ремейкам, у читателя монографии Павлова может сохраняться ощущение, что как сам автор, так и анализируемые им работы уклоняются от рассмотрения центральной, но остающейся без внимания проблематики — качества самих фильмов. И если франшиза «Крик» — это неплохой пример более или менее ровного качества всех своих составных частей, то франшизе «Хэллоуина», особенно в период с 1988 по 2007 годы (не включительно), повезло значительно меньше. И это далеко не уникальный пример. Схожую судьбу можно проследить и у другой давней франшизы фильмов ужасов — «Техасской резне бензопилой». Если выходить за рамки жанра, то можно вспомнить франшизу «Терминатора», которая после определенного момента безуспешно пыталась перезапустить саму себя, стремясь «забыть» все свои прошлые части, кроме золотой классики — двух первых картин Джеймса Кэмерона.

Грустно осознавать, что, по очевидным причинам, в рассматриваемом издании не представлен один из интереснейших примеров — вышедший в 2024 фильм «Чужой: Ромул» (*Alien: Romulus*, 2024, Феде Альварес). Являясь софт-ребутом серии, работа Феде Альвареса отдает дань уважения своим предшественникам, особенно, разумеется, первой и второй номерной части франшизы, но при этом может существовать как в рамках той же Вселенной, так и совершенно отдельно от всех предыдущих фильмов, заставляя фанатов размышлять о возможных связях между картинами.

⁴ После выхода оригинального фильма 1978 года последовало двенадцать фильмов. Майкл Майерс является антагонистом во всех них, за исключением «Хэллоуин 3: Сезон ведьм», сюжет которого не имеет прямой связи с другими фильмами серии.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Не стоит полагать, что дело лишь в конкретной монографии конкретного автора. Цель данного исследования — это, как уже было сказано, на примере работы Павлова попробовать отметить узловые точки потенциальной дискуссии в осмыслении современной хоррор-аналитики.

Однако мы еще не рассматривали наиболее методически значимую главу 1.2 — **«Академические исследования жанра»**. Обсуждаемый в ней сборник «New Blood» прямо декларирует свою задачу в виде формирования свежих научных подходов к жанру, расширению исследовательских границ (Falvey, 2020, р. 2–3). Действительно ли это так? Соответствуют ли включенные в работу эссе столь амбициозной задаче? Во время чтения создается впечатление, что Павлов, скорее, пробует убедить в этом читателей (а, быть может, и самого себя), чем убедительно доказывает, что это действительно так.

Например, Павлов выделяет в качестве оригинальной и заслуживающей особого внимания включенную в «New Blood» статью Дэвида Черча, которая позднее превратилась в отдельную книгу. В этом случае кажется полностью оправданным решение автора не описывать саму статью, но выделить отдельную главу под анализ большого исследования. Однако в соответствующей главе мы встречаем утверждение, что постхорроры описываются в первую очередь оказываемым им на зрителя аффектом (Павлов, 2024b, с. 171–174). Это кажется вдвойне странным, учитывая, что на 46-ой странице нам уже сообщили, что анализ хоррор-фильмов через теорию аффектов встречается в исследовательской литературе уже с 2005 года, т. е. за 15 лет до выхода сборника и за 16 лет до публикации книги Черча.

Еще одной фигурой, которую Павлов особо выделяет, является упомянутый ранее Стив Джонс и его эссе «Хардкорный хоррор», посвященное проблеме демаркации экстремальных хорроров и хардкорных хорроров. По сути, мы имеем дело с попыткой построения локальной классификации хорроров с избыточным (по мнению большинства неподготовленных зрителей) количеством физического или сексуального насилия. Джонс обращает наше внимание на то, что ярлык «экстремальный» чаще всего используется далекими от жанра журналистами, которые, если можно так выразиться, являются весьма впечатлительными зрителями и потому используют понятие «экстремальный» в отношении почти любого фильма, выходящего за пределы стандартного кинотеатрального опыта. И хотя данная мысль представляется достаточно интересной, трудно согласиться с Павловым в том, что перед нами некий «новый» подход к жанру. Тем более, что в своей книге по близкой тематике «Метамодерные слэшеры» Джонс (если мы говорим именно

про методологию исследования) расширяет и дополняет когнитивный подход Кэрролла, но это, пожалуй, тема для отдельной статьи.

Другими словами, несмотря на название «обновление жанра», у читателей может сложиться некоторый скепсис в отношении хорроров как *исследовательской области*. Следуя от одной монографии, от одной исследовательской проблемы к другой, мы неизменно сталкиваемся с фигурами Вуда или Кэрролла и используемыми ими методами работы с фильмами ужасов как с аллегориями.

И хотя это кажется естественным, учитывая академическую значимость данных исследователей, их упоминания в контексте «обновления» жанра выглядят, учитывая временной период их публикаций, весьма необычно. Вот лишь несколько примеров: в третьей главе Перрон привлекает когнитивную теорию Кэрролла, целенаправленно избегая столь популярного психоаналитического подхода к серии игр *Silent Hill*. В четвертой главе, когда обсуждаются существующие монографии, исследующие ремейки хоррор-фильмов, Павлов критикует методологию Роше, поскольку он «опирается на устаревшую теорию классика американского критика Робина Вуда» (Павлов, 2024b, с. 99), однако игнорирует тот факт, что Ми тоже активно привлекает и цитирует работы Вуда, пусть и отдает предпочтение феминистическим оптикам (Mee, 2022, p. 138).

Хотя, на первый взгляд, это может показаться странным (особенно в отношении фигуры Вуда), отход от этой тенденции можно заметить в заключительных главах — десятой и одиннадцатой (4.1 и 4.2 по внутренней нумерации). В них Павлов пытается показать, что определенной тенденцией последних лет является создание фильмов с открытой политико-социальной позицией (Павлов, 2024b, с. 237–292), когда авторы уже не работают с «вытесненными» страхами через их опосредованное изображение, а проговаривают свои идеи фактически прямым текстом. Проблема заключается в том, что для принятия подобного вывода приводится слишком мало реального эмпирического материала. По сути, все сводится к франшизе «Судная Ночь» и проектам режиссера Джордана Пила «Прочь» (*Get out*, 2017, Джордан Пил), «Мы» (*We*, 2019, Джордан Пил) и сериалу «Сумеречная Зона» (*The Twilight Zone*, 2019, Грег Яйтанс). Однако, во-первых, подобная почти неприкрытая социальная критика характерна и для куда более ранних фильмов ужасов — «Ад каннибалов» (*Cannibal Holocaust*, 1980, Руджеро Деодато), «Чужие среди нас» (*They Live*, 1988, Джон Карпентер) и др. А уже во-вторых нужно заметить, что подобный прием встречается далеко не во всех современных произведениях, и потому данный феномен «открытого политического», за редким исключением, почти не выходит за пределы уже упомянутых произведений.

Однако против подходов, опирающихся на анализ фильмов ужасов через призму проблем гендера/расы/социального класса, можно выдвинуть и более сильное возражение: они не относятся сугубо к рассматриваемому жанру. И дело вовсе не в обвинениях в неоригинальности. Проблема, как можно понять, исходит из унификации всех культурных артефактов — фильмов, книг, комиксов, музыки, вне зависимости от их жанровой направленности, до уровня аллюзии на какую-то волнующую исследователя проблему. Можно лишь согласиться с Кэрроллом, утверждавшим, что «не следует полагать, что все жанры можно анализировать одинаково» (Carroll, 1990, p. 14). Следует ли из этого необходимость полного пересмотра методологии исследования фильмов ужасов — вопрос открытый.

ЛИТЕРАТУРА

1. Павлов, А.В. (2023a). Апология современных ремейков американского хоррора. *Galactica Media: Journal of Media Studies*, 5 (1), 226–237. <https://doi.org/10.46539/gmd.v5i1.376>, <https://www.elibrary.ru/evebmh>
2. Павлов, А.В. (2023b). Постзомби: Постгуманизация монстра в современных фильмах о зомби. *Наука телевидения*, 19 (3), 153–173. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.3-153-173>, <https://www.elibrary.ru/anllxq>
3. Павлов, А.В. (2024a). Дуология Пеннивайза: Рецензия на книгу Алиссы Бергер о загадке двух глав «Оно». *Философия. Журнал Высшей школы экономики*, 8 (2), 437–454. <https://doi.org/10.17323/2587-8719-2024-2-435-454>, <https://www.elibrary.ru/zpymiq>
4. Павлов, А.В. (2024b). *Исследования хорроров: Обновления жанра в XXI веке*. Издательство АСТ.
5. Перрон, Б. (2021). *Silent Hill. Навстречу ужасу. Игры и теория страха*. Эксмо.
6. Салин, А. (2019). От феноменологии ужаса к феноменологии тревоги: Библихин, Хайдеггер и преодоление корреляционизма. *Логос*, 29 (5), 151–176. <https://logosjournal.ru/articles/1926/>, <https://doi.org/10.22394/0869-5377-2019-5-151-174>, <https://www.elibrary.ru/zofnrd>
7. Carroll, N. (1990). *The philosophy of horror, or paradoxes of the heart*. Routledge.
8. Falvey, E., Hickinbottom, J., & Wroot, J. (Eds.). (2020). *New blood: Critical approaches to contemporary horror*. University of Wales Press.
9. Grodal, T. (1999). *Moving pictures: a new theory of film genres, feelings, and cognition*. Clarendon Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198159834.001.0001>

10. McKenna, M., & Proctor, W. (Eds.). (2021). *Horror franchise cinema*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429060830>
11. Mee, L. (2022). *Reanimated: The contemporary American horror remake*. Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474440660>
12. Perron, B. (2012). *Silent Hill: The terror engine*. University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/lvg.11053908.0001.001>
13. Pinedo, I.C. (2004). Postmodern elements of the contemporary horror film. In S. Prince (Ed.), *The horror film* (pp. 85–117). Rutgers University Press. <https://doi.org/10.36019/9780813542577-006>
14. Smuts, A. (2014). Cognitive and philosophical approaches to horror. In H.M. Benshof (Ed.), *A Companion to the horror film* (pp. 3–20). Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781118883648.ch1>
15. Worland, R. (2006). *The Horror Film: An introduction*. Wiley-Blackwell.

REFERENCES

1. Carroll, N. (1990). *The philosophy of horror, or paradoxes of the heart*. Routledge.
2. Falvey, E., Hickinbottom, J., & Wroot, J. (Eds.). (2020). *New blood: Critical approaches to contemporary horror*. University of Wales Press.
3. Grodal, T. (1999). *Moving pictures: A new theory of film genres, feelings, and cognition*. Clarendon Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198159834.001.0001>
4. McKenna, M., & Proctor, W. (Eds.). (2021). *Horror franchise cinema*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429060830>
5. Mee, L. (2022). *Reanimated: The contemporary American horror remake*. Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474440660>
6. Pavlov, A.V. (2023a). Apologiya sovremennykh remeykov amerikanskogo khorrora [An apology of contemporary American horror remakes]. *Galactica Media: Journal of Media Studies*, 5 (1), 226–237. (In Russ.) <https://doi.org/10.46539/gmd.v5i1.376>, <https://www.elibrary.ru/evbmbh>
7. Pavlov, A.V. (2023b). Postzombi: Postgumanizatsiya monstra v sovremennykh fil'makh o zombi [Post-Zombie: Posthumanization of a Monster in Zombie Movies]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (3), 153–173. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.3-153-173>, <https://www.elibrary.ru/anllxq>
8. Pavlov, A.V. (2024a). Duologiya Pennivayza: Retsenziya na knigu Alissy Berger o zagadke dvukh glav “Ono” [Pennywise’s duology: A review of Alissa Burger’s book on the secret behind the two chapters of “It”]. *Filosofiya. Zhurnal Vysshey Shkoly Ekonomiki*, 8 (2), 437–454. (In Russ.) <https://doi.org/10.17323/2587-8719-2024-2-435-454>, <https://www.elibrary.ru/zpymiq>

9. Pavlov, A.V. (2024). *Issledovaniya khorrorov: Obnovleniya zhanra v XXI veke* [Horror studies: Genre transformations in the 21st century]. AST. (In Russ.)
10. Perron, B. (2012). *Silent Hill: Navstrechu uzhasu* [Silent Hill: The terror engine] (M. Bocharov, Trans.). Eksmo. (In Russ.) <https://doi.org/10.3998/lvg.11053908.0001.001>
11. Perron, B. (2012). *Silent Hill: The terror engine*. University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/lvg.11053908.0001.001>
12. Pinedo, I.C. (2004). Postmodern elements of the contemporary horror film. In S. Prince (Eds.), *The horror film* (pp. 85–117). Rutgers University Press. <https://doi.org/10.36019/9780813542577-006>
13. Salin, A. (2019). Ot fenomenologii uzhasa k fenomenologii trevogi: Bibikhin, Khaydegger i preodolenie korrelyatsionizma [From the phenomenology of horror to the phenomenology of anxiety: Bibikhin, Heidegger, and overcoming correlationism]. *Logos*, 29 (5), 151–176. (In Russ.) <https://doi.org/10.22394/0869-5377-2019-5-151-174>, <https://www.elibrary.ru/zofnrd>
14. Smuts, A. (2014). Cognitive and philosophical approaches to horror. In H.M. Benshof (Ed.). *A companion to the horror film* (pp. 3–20). Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781118883648.ch1>
15. Worland, R. (2006). *The horror film: An introduction*. Wiley-Blackwell.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

РОМАН ЛЕОНИДОВИЧ КОЧНЕВ

кандидат философских наук,
доцент кафедры философии, медиа и журналистики,
Тюменский государственный университет,
625003, Россия, Тюмень, ул. Володарского, 6

ResearcherID: AAZ-6320-2021

ORCID: 0000-0001-9064-1175

e-mail: r-kochnev@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

ROMAN L. KOCHNEV

Cand. Sci. (Philosophy),
Assistant Professor at the Department of Philosophy, Media,
and Journalism, University of Tyumen,
6, Volodarskogo, Tyumen 625003, Russia

ResearcherID: AAZ-6320-2021

ORCID: 0000-0001-9064-1175

e-mail: r-kochnev@mail.ru

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

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

OLGA V. KOLGANOVA

Russian Institute of Art History
5, Saint Isaac's Square, Saint Petersburg 190000, Russia

ResearcherID: AAS-8517-2021

ORCID: 0000-0002-5679-3228

e-mail: kolganova.spb@gmail.com

For citation

Kolganova, O.V. (2025). Russian light-sound instruments in the first third of the 20th century: From chromotrope to kinemachrome. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (3), 61–117. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.3-61-117>, <https://elibrary.ru/PSEPZE>

Russian light-sound instruments in the first third of the 20th century: From chromotrope to kinemachrome*

Abstract. This article presents the first systematic study and classification of light-and-sound instrumentation in Russian art history, focusing on devices that emerged within Russian culture during the first third of the 20th century. The research analyzes the process of their creation and function within the context of the synthesis of the arts and the impact of scientific and technological progress on artistic practice. This classification defines the light-and-sound instrumentation of this period as devices (apparatuses, instruments, tools) that were either created to accompany musical, dramatic, declamatory, choreographic, and other works with light and color, or which inherently combined light-color and sound effects simultaneously. Composers, artists, and inventors, captivated by the idea of synthesizing the arts, designed these instruments to accompany performances, create

Published by
Наука
телевидения



* Translated by Anna P. Evstropova.

independent light-sound compositions, and study the influence of sound and light on human perception.

The identified devices are classified into two primary groups: **light-color** [1] and **light-sound** [2]. The light-color group consists of devices that *project light and color onto a screen or surface* [1.1] and devices designed to *propagate light and color within a space* [1.2]. The light-sound group is subdivided using two criteria. Based on their sound production, they are categorized as either *acoustic* [2.1a] or *electroacoustic* [2.2a]. A visual criterion would allow for a parallel classification into *screen-based* [2.1b] and *spatial* [2.2b] types.

In conclusion, the article argues that a unique movement coalesced in Russian culture during the first third of the 20th century, where ideas of artistic synthesis were deeply intertwined with new technological possibilities, largely driven by the nationwide campaign of electrification. By creating new instruments and means of expression, their inventors sought to transcend the boundaries of established art forms: composers ventured beyond music through light and color, while artists moved beyond the visual arts by imparting movement and musicality to color and light. New meanings were forged from a synesthetic sensibility, overcoming the divide between temporal and spatial arts. Although most of these inventions were not widely adopted, the experiments in this field were profoundly prescient, anticipating the future development of media art.

Keywords: Russian culture of the first third of the 20th century, light-sound instruments, screen-based and spatial light-color instruments, acoustic and electroacoustic light-sound instruments

Acknowledgments. This research was conducted as part of the scientific project “The Art of Sound and Light,” underway at the Russian Institute of Art History since 2018. The author is deeply grateful to Evgeniy A. Klimin (Candidate of Art History, research fellow at the Center for Electroacoustic Music of the Moscow Conservatory and lecturer at the Art and Design School, HSE University), for his invaluable recommendations, which contributed to refining and rethinking several key aspects of this article.

ОЛЬГА ВИКТОРОВНА КОЛГАНОВА

Российский институт истории искусств
190000 Россия, Санкт-Петербург,
Исаакиевская пл. 5

ResearcherID: AAS-8517-2021

ORCID: 0000-0002-5679-3228

e-mail: kolganova.spb@gmail.com

Для цитирования

Колганова О.В. Классификация отечественных светозвуковых инструментов первой трети XX века: От хромотропа до кинемахрома // Наука телевидения. 2025. 21 (3). С. 61–117. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.3-61-117. EDN: PSEPZE

Классификация отечественных светозвуковых инструментов первой трети XX века: От хромотропа до кинемахрома

Аннотация. В статье впервые в российской искусствоведческой практике предпринята попытка обобщения и систематизации светозвукового инструментария, бытовавшего в российской культуре первой трети XX века. Целью исследования стал анализ процесса создания и функционирования такого рода инструментария в контексте идей синтеза искусств и влияния научно-технического прогресса на художественную практику. К светозвуковому инструментарии первой трети XX века автор относит устройства (аппараты, приборы, инструменты), которые были способны воспроизводить различные цветоцветовые эффекты для соединения их со звуком (музыкой), либо давали возможность сочетания цветоцветовых и звуковых эффектов одновременно. Увлеченные идеями синтеза искусств композиторы, художники, изобретатели конструировали такого рода инструменты

для сопровождения музыкальных, драматических, декламационных, хореографических и других произведений; для создания самостоятельных светозвуковых композиций, а также с целью изучения влияния звука и света на восприятие человека.

В процессе исследования выявленные устройства классифицированы на две группы: **светоцветовую** [1] и **светозвуковую** [2]. Светоцветовую группу составляют приборы, *проецирующие свет, цвет (в отдельных случаях изображение) на экранную плоскость (поверхность)* [1.1] и устройства, ориентированные на *распространение света и цвета в пространстве* [1.2]. Деление светозвуковых инструментов на подгруппы предложено по двум критериям: аудиальному и визуальному. С позиций звукового медиума — на *акустические* [2.1а] и *электроакустические* [2.2а]; по визуальному критерию, по аналогии со светоцветовыми — на *экранные* [2.1б] и *пространственные* [2.2б].

В заключении статьи делается вывод о формировании в российской культуре первой трети XX века уникального направления, связанного с разработкой светозвукового инструментария, в котором идеи синтеза искусств были тесно переплетены с новыми технологическими возможностями (главным образом в связи с масштабной электрификацией страны). Создавая новый инструментарий и, соответственно, новые средства выразительности, авторы стремились выйти за рамки того или иного вида искусства: композиторы — за пределы музыки посредством света и цвета, художники — за пределы изобразительного искусства с помощью омузыкаливания, придания движения цвету и свету. Новые смыслы формировались на основе соощущения в контексте преодоления границ временных и пространственных искусств. Большинство изобретенных в этот период устройств не имело широкого распространения, однако эксперименты в данной области во многом предвосхитили дальнейшее развитие медиаискусства.

Ключевые слова: российская культура первой трети XX века, светозвуковой инструментарий, экранные и пространственные светоцветовые инструменты, акустические и электроакустические светозвуковые инструменты

Благодарности. Работа выполнена в рамках научно-исследовательского проекта «Искусство звука и света», реализуемого в Российском институте истории искусств с 2018 года. Автор выражает благодарность кандидату искусствоведения, научному сотруднику Центра электроакустической музыки Московской консерватории, преподавателю

Высшей школы дизайна ВШЭ Е.А. Климину за ценные рекомендации, способствовавшие дополнению и переосмыслению отдельных положений статьи.

INTRODUCTION

From the 1910s to the 1930s, a wave of Russian artists, composers, and inventors, captivated by the concept of a synthesis of the arts, began developing light-and-sound instruments. Largely electrically based, these devices were a product of their time, reflecting both contemporary scientific progress and the innovative spirit of the age.

A pivotal event in the spread of electricity across Russia was the GOELRO plan (the State Commission for the Electrification of Russia). Prepared in 1920 on Vladimir Lenin's directive by engineers including Gleb Krzhizhanovsky, Robert Klasson, and Genrikh Graftio, the plan was encapsulated by Lenin's slogan, "Communism is Soviet power plus the electrification of the whole country" (Lenin, 1970). This vision resonated not only in industry and daily life but also in the arts. The curators of the exhibition *Electrification: 100 Years of the GOELRO Plan*—architectural historian Alexandra Selivanova and historian/art scholar Katerina Telegina—vividly and persuasively demonstrated this connection. According to the project's annotation, the anniversary date gave the museum curators a reason to discuss how the nation's electrification influenced the Soviet avant-garde: visual arts, cinema, architecture, music, theater, literature, and design.¹

The centerpiece of the exhibition space—likely due to its size—was a model of the Light Monument to the 10th Anniversary of the October Revolution² by artist and inventor Grigory Gidoni. This model realized one aspect of his concept of an "art of light and color, produced by electrical energy" (Gidoni, 1926, p. 141). It is no coincidence that an image of the Light Monument—essentially a functional light-color device—opened the exhibition catalog (Guseva & Selivanova, 2022). Gidoni's work was later honored with a dedicated exhibition, *Grigory Gidoni and His New Art*

¹ See: (Selivanova & Telegina, 2021). The author of this article was one of the scientific consultants for the exhibition.

² The exhibition featured a reconstruction of the Light Monument model, created in 2017 by staff of the "Prometheus" Foundation for the Support of Audiovisual and Technological Arts named after Bulat Galeev (Kazan). The original working model of the Light Monument was built by Grigory Gidoni in 1927.

of *Light and Color*,³ which the project’s initiator, Alexandra Selivanova, described as a kind of “satellite to the electrification exhibition.”⁴

Gidoni was neither the first nor the only figure working in this field. The development of light-sound instruments was also pursued by Aleksandra Unkovskaya, born Zakharina, Mikhail Matyushin, Valentin Kovalenkov, Alexander Scriabin, Vladimir Baranoff-Rossine, Pavel Kondratsky, Nikolai Varzin-Ryazhsky, Leon Theremin, Adolf Dymshits, A.G. Kurochkin and other artists, composers, and inventors. Related information, uncovered in archives, patent databases, and specialized literature, became the basis for a table of Russian light-sound instruments from the first third of the 20th century (see Table 1). The table is organized chronologically. The list begins with the earliest known instruments: Alexander Scriabin’s *Tastiera per luce* (from Italian, “light keyboard”), intended for the domestic performance of the light part for his symphonic poem *Prometheus* (1910s), and Vladimir Baranoff-Rossine’s *Optophone* (called a *Chromotrope* in the Russian patent), which the author used in settings ranging from home concerts to larger venues like the Bolshoi Theatre. The list concludes with two later devices: the *Device for Accompanying Gramophone Recordings with Light Pictures* (1934) by writer and director Nikolai Varzin-Ryazhsky, designed for use in clubs to illustrate propaganda speeches, and an apparatus called *Kinemachrome*, developed by a group of authors (with the participation of Grigory Gidoni) for the Palace of the Soviets in Moscow.

Table 1.

Soviet Light-and-Sound Instruments from the First Third of the 20th Century

No.	Author’s Full Name and Years of Life	Field of Activity	Variants of Instrument Names ⁵	Collaboration	Year and Place of Creation
1.	Scriabin, Alexander Nikolaevich (1872–1915)	Composer-philosopher, pianist	<i>Tastiera per luce</i> (from Italian, “Light Keyboard”)	In collaboration with engineer A. E. Moser	1910s, Moscow
2.	Unkovskaya, Aleksandra Vasilyevna (1857–1927)	Violinist, conductor, vocal teacher	The <i>Color-Sound-Numbers</i> method (a vocal pedagogy in which the author treats the voice as a form of light-sound instrument)		No later than 1909

³ The exhibition was held at the “Na Shabolovke” Gallery, part of the Moscow Exhibition Halls association, from June to September 2022 (Curator: Olga Kolganova; Architect: Alexandra Selivanova; Assistant Curator: Anna Altmets). <https://music-museum.ru/exhibitions/archive/grigorij-gidoni-i-ego-novoe-iskusstvo-sveta-i-czveta.html?ysclid=m3kmw5petq266894229> (08.05.2025).

⁴ From Alexandra Selivanova’s exhibition opening speech.

⁵ Author’s names for the devices are given in italics.

No.	Author's Full Name and Years of Life	Field of Activity	Variants of Instrument Names ⁵	Collaboration	Year and Place of Creation
3.	Baranoff-Rossine, Vladimir Davidovich (1888–1944)	Artist, sculptor	<i>Optophone</i> (from Greek, “visible sound”), also referred to as <i>Chromotrope</i> , <i>Optophonic Piano</i> , <i>Visual Piano</i> , <i>piano des couleurs</i> (from French, “color piano”)	Improvement of the instrument in collaboration with artist S. A. Malt and designer-inventor A. A. Sachkov	Instrument development began: 1912 Patent application filed: September 18, 2023, Moscow French patent application filed: March 25, 1926
4.	Matyushin, Mikhail Vasilyevich (1861–1934)	Artist, composer, violinist, teacher, art theorist	Kinetic object <i>Light-Form-Sound-Noise</i>		1920s, Petrograd / Leningrad
5.	Theremin, Leon (Lev) Sergeyevich (1896–1993)	Acoustic physicist, electromechanical engineer, inventor, musician, cellist	<i>Illumovox</i>		Early 1920s, Petrograd
6.	Karatygin, Vyacheslav Gavrilovich (1875–1925)	Music critic, composer	<i>Cinephot</i> / <i>Kinophot</i> (?)		1920s (?), Petrograd
7.	Gidoni, Grigory Iosifovich (1895–1937)	Artist, art historian, aesthetician, inventor	<i>Light Decorations</i>		Patent application filed: August 30, 1920, Petrograd
8.	Kovalenkov, Valentin Ivanovich (1884–1960)	Scientist in the field of wired communication	Design for a two-keyboard sound-light instrument		1925, Leningrad
9.	Matyushin, Mikhail Vasilyevich (1861–1934)	Composer, violinist, artist, teacher, art theorist	Monochords with colored screens for researching the connection between sound and color		No later than 1926, Petrograd / Leningrad
10.	Dymshits, Adolf Maksimovich (1896–?)	Musician, electrical engineer	Electric two-keyboard light-sound apparatus		1926–1927, Leningrad
11.	Gidoni, Grigory Iosifovich (1895–1937)	Artist, art historian, aesthetician, inventor	<i>Light Monument to the 10th Anniversary of the October Revolution</i> (a functional model of a light-color instrument with a built-in <i>Light Orchestra</i>)	In collaboration with S. O. Maisel	1926–1927, Leningrad
12.	Theremin, Leon (Lev) Sergeyevich (1896–1993)	Acoustic physicist, electromechanical engineer, inventor, musician, cellist	<i>Terpsitone</i>		1930s, New York

No.	Author's Full Name and Years of Life	Field of Activity	Variants of Instrument Names ⁵	Collaboration	Year and Place of Creation
13.	Kurochkin, A.G. (?-?)	Inventor	<i>Projection Device for Generating Light and Color Effects During the Performance of Musical Works</i>		Patent application filed: 22.04.1930, Moscow
14.	Gidoni, Grigory Iosifovich (1895–1937)	Graphic artist, playwright, art historian, translator	<i>Light-Color Console</i> (also called <i>Light-Paint Console</i> , <i>Light-Color Grand Piano</i> , <i>Photo Chromo Piccolo Primo</i>)		Patent application filed: September 30, 1931, Leningrad
15.	Kondratsky, Pavel Pavlovich (1881–?)	Scientific director of the chemical laboratory at the «Proletarka» factory (city of Kalinin, present-day Tver)	Colorophone		No later than 1934, Kalinin
16.	Varzin-Ryazhsky, Nikolai Mikhailovich (1892–1973(?))	Journalist, writer, director, inventor	Device for Accompanying Gramophone Recordings with Light Pictures		Patent application filed: March 25, 1934, Moscow
17.	The Cabinet of Color and Visual Perception (at the All-Russian Academy of Arts), the Light Engineering Laboratory of the State Optical Institute, and Gidoni's Laboratory of the Art of Light and Color		<i>Kinemachrome</i> (intended for the Palace of the Soviets)	A collaborative work of three Leningrad laboratories	1930s, Leningrad

CLASSIFICATION OF RUSSIAN LIGHT-SOUND INSTRUMENTS OF THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY

This classification defines Russian light-sound instrumentation from the early 20th century as devices and apparatuses that were either created to accompany musical, dramatic, declamatory, choreographic, and other works with light and color, or which inherently combined light-color and sound effects

simultaneously. This gives us two groups of instruments used by their creators to synthesize arts: 1) light-color instruments (emitting only light and color) and 2) light-sound instruments (capable of producing sound and light-color effects at the same time). Alongside the term “instrument,” some inventors used names like “apparatus,” “device,” or “unit” for their creations.

The first group—**light-color instruments**—consists of devices that *project light and color (and in some cases, an image) onto a screen or surface* [1.1]. Such are, for example: Baranoff-Rossine’s Chromotrope,⁶ or Optophone [Greek for “visible sound”]; Kurochkin’s projector creating light and color effects; Varzin-Ryazhsky’s Device for Accompanying Gramophone Recordings with Light Pictures; and Kondratsky’s Colorophone. It also includes devices designed to *propagate light and color within a space* [1.2]. Among them are Scriabin’s Light Keyboard; or Gidoni’s Light Decorations, Light Monument, and Light-Color Console. It is important to note that screen-based instruments could possess qualities of spatial ones, and vice versa. In instruments designed for spatial light propagation, any surface that reflected light effectively served as a screen. For instance, in Scriabin’s Light Keyboard, constructed by Moser, the ceilings and walls became the screens. Gidoni, who sought to embody Scriabin’s concept, used a “transparent screen” in his Light Decorations. The key differentiator was the author’s primary intent. To create precisely a spatial effect, Scriabin and Gidoni intentionally avoided a conventional screen.

Despite their appearance—such as the Optophone’s piano keyboard—or their evocative names like Light Clavier, Light-Color Grand Piano, or Light Orchestra, referring to both sound and light, light-color instruments were not designed to produce sound. Light-sound instruments, in contrast, were inherently designed for both auditory and visual expression.

The second group—**light-sound instruments**—can be subdivided using two different criteria. Based on their sound production, they fall into either *acoustic* [2.1a] instruments, such as Mikhail Matyushin’s color-sound kinetic objects and monochords, or *electroacoustic* [2.2a] devices, like Leon Theremin’s Illumovox and Terpsitone; Valentin Kovalenkov’s two-keyboard sound-light instrument; and Adolf Dymshits’s two-manual light-sound apparatus. While a visual criterion would allow for a parallel classification into *screen-based* [2.1b] and *spatial* [2.2b] types, the most practical approach for this study is to categorize light-sound instruments by their sound mechanism and light-color instruments by their visual properties.

⁶ The instrument was referred to as a “Chromotrope” in the application submitted by Baranoff-Rossine to the Committee for Inventions on September 18, 1923 (Moscow). The author later settled on the name “Optophone.”

A separate subgroup could include devices that generated sound using optical interrupters. An example here is the Electric Musical Instrument Which Would Convert Light Pulses into Musical Sounds by inventor I.A. Sergeev (1930).

1.1. SCREEN-BASED LIGHT-COLOR INSTRUMENTS

The earliest known Russian screen-based light-color instrument was the *Optophone*,⁷ invented by the artist Vladimir Baranoff-Rossine, who began work on it around 1912. Its method of operation was similar to cinematography, as all colors and drawings were projected onto a screen, though the artist's ambition was to eventually extend these projections into the surrounding space.⁸ To control the Optophone's elements—mirrors, prisms, filters, and disks with images—Baranoff-Rossine used a three-octave piano keyboard, adding supplementary symbols to some of the keys (see Fig. 1). For uninitiated viewers, the presence of a keyboard created a misleading effect, leading many to believe the instrument actually produced sound. This very confusion was captured by the artist and writer Yury Annenkov, who noted:

Captivated by the ideas of composer Alexander Scriabin, who sought parallels between sounds, colors, and lines, Baranoff-Rossine invented an opto-phonic piano—a keyboard where each note, together with its sound, projected a particular color form onto a screen. Thus, by playing Mozart or Prokofiev on this piano, the pianist would cast upon the screen a colorful and linear transformation of the musical work: a veritable symphony of color. (Annenkov, 1991, p. 233)

⁷ A similar name was used for devices created by the Russian peasant and self-taught inventor Yefim Gorin and the Irish scientist Fournier d'Albe. Both instruments, which converted light into sound, were designed for use by blind individuals.

⁸ For more on the Optophone, see: (Kolganova, 2021).



**Fig. 1. Reconstruction of Vladimir Baranoff-Rossine's Optophone
by Jean Schiffrine, 1971⁹**

The creator of another screen-based light-color instrument was Pavel Kondratsky. His invention of the *Colorophone* can most likely be dated to the early 1930s. Kondratsky was a professional color theorist; he managed the chemical laboratory at the Proletarka weaving factory in Kalinin (now Tver) and also taught courses at the Institute for Advanced Training of Engineers and Technicians, organized by the Supreme Council of National Economy in Moscow and Leningrad. In 1932, he published his book, *Fundamentals of Color-statics*, calling it “a comprehensive practical guide for anyone wishing to work in the field of theoretical or applied color science” (Kondratsky, 1932, p. VI). Kondratsky considered color-statics, along with color-dynamics and color-aesthetics, to be part of theoretical coloristics (Kondratsky, 1932, p. V).

Color-statics provides techniques for measuring and notating color; Color-dynamics indicates the methods for calculating paint mixtures to reproduce a color from its given notation; and Color-aesthetics, by organizing the diversity of colors into a coherent system of harmonic series, reveals and formulates the patterns that coloristics uses in artistic color schemes. (Kondratsky, 1932, p. 541)

⁹ See the image source: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/ROacks9> (08.05.2025).

He drew several conclusions based on an analogy between music and color theory. One section of his book, for example, was devoted to color notation. For the purpose of standardizing color and color composition in harmonizing schemes, he proposed a color “keyboard” that “encompasses 3,000–4,000 of the color nuances perceptible to the eye,” and developed a system for recording “color notes” (Kondratsky, 1932, p. 520). A description of the color instrument he designed, the Colorophone, can be found in a 1965 article titled *Color and Sound* by M. Sergeev, published in the *Legkaya Industriya* (*Light Industry*) newspaper:

The scientist’s wife was playing a Beethoven sonata. And he himself, hunched over in the darkness, was operating the keyboard of a small apparatus. The screen cast a radiance that was at times soft and gentle, at other times direct and stimulating. A chromatic scale of colors, following a specially written score, complemented the composer’s work, revealing and explaining it in a new way. Musical perception merged with color. (Kirilenko & Orlov, 1965, p. 37)

We know of two other screen-based light-color instruments—Kurochkin’s *Projection Device for Generating Light and Color Effects* and Varzin-Ryazhsky’s *Device for Accompanying Gramophone Recordings with Light Pictures*—primarily from their patents and technical drawings (Fig. 2), as no other sources of information have been found thus far. In his patent application, Kurochkin stated that his device was intended for “producing light and color effects during the performance of musical works” (Kurochkin, 1934). According to the inventor, the apparatus could

project a beam of rays of continuously changing color, where the brightness of the rays depends on the volume of the sound. The device uses special light filters and screens linked to the membrane of a telephone receiver, which block a greater or lesser part of the light rays. (Kurochkin, 1934)

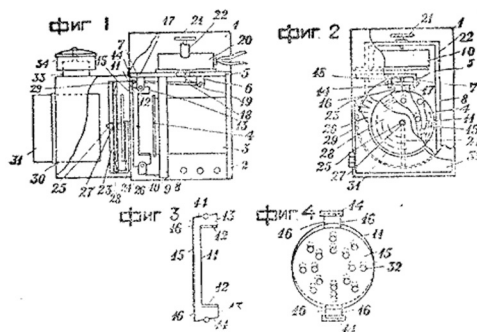


Fig. 2. A.G. Kurochkin's drawing for the patent of a Projection Device for Generating Light and Color Effects During the Performance of Musical Works¹⁰

The patent filed by director and writer Nikolai Varzin-Ryazhsky states that his invention was meant “for accompanying gramophone recordings—primarily agitprop speeches, reports, and technical lectures recorded on gramophone records—with light pictures” (Varzin-Ryazhsky, 1935). The technical description notes that the device equipped with several lenses would “project images onto the same spot on the screen, with one image dissolving into another; the images come from slides mounted in a common frame, each illuminated by its own incandescent lamp” (Varzin-Ryazhsky, 1935). According to Andrey Smirnov, founder of the Theremin Center, this invention brings to mind modern multimedia tools, particularly PowerPoint (Smirnov, 2020, p. 162).

1.2. SPATIAL LIGHT-COLOR INSTRUMENTS

The category of spatial light-color instruments includes the *Light Keyboard* (*Tastiera per luce*)¹¹ created by Alexander Scriabin and Alexander Moser, as well as several devices developed by Grigory Gidoni at different times—all designed for performing Scriabin's symphonic poem *Prometheus*.

Scriabin's Light Keyboard was a structurally simple apparatus, consisting of a wooden circle fitted with twelve lamps—seven in the colors of the rainbow and five in transitional hues—along with a button control panel (Fig. 3). Pressing one of the twelve buttons would illuminate the corresponding colored lamp. Characterizing this rudimentary mechanism, Scriabin scholar Andrei Bandura wrote:

¹⁰ See the image source: (Kurochkin, 1934).

¹¹ On the conceptualization of “certain fundamental constants in the relationship between color and sound” through the “introduction of the *Tastiera per luce* into the symphony orchestra score,” see the article by Dmitriy Shumilin (2023, p. 12).

Having conceived the color light score in *Prometheus*, Scriabin naturally wanted to see it for himself. The technology of the time could not reproduce the “luminous forms, lightning, rays, mists, and clouds” he imagined—a limitation the composer well understood.

“...No, I just want so much to *experience* it all... It must be a completely *new sensation*—these sounds combined with these lights... I would agree,” he added, “to the most modest hints of this symphony, if only I could glimpse even a little of how it...”

The first step toward these “hints” was a lighting apparatus built from Scriabin’s sketches by his friend, the engineer and physics professor Alexander Moser. The light bulbs, covered with multi-colored caps, were arranged on a circular panel suspended from the ceiling of the composer’s study.

As Leonid Sabaneyev recalled, “after some deliberation, we ‘positivists’—that is, Moser and I—decided that the best way to bathe Scriabin and his symphony in light was to hang reflectors from the ceiling, filling the entire hall with a diffuse glow while keeping the light source itself invisible. Soon after, upon visiting Scriabin, I saw an electrician bustling about on his ceiling, installing a still-primitive apparatus intended as the foundation for a future light symphony.”¹² (Bandura, 2022)



Fig. 3. Alexander Scriabin and Alexander Moser’s model of a Light Keyboard for the symphonic poem *Prometheus*. 1910s¹³

¹² Text from the exhibition label for “A. Scriabin’s lighting apparatus,” displayed in the exhibition *Ot muzyki k svetu: Posvyashchenie Skryabinu* [From music to light: Dedication to Scriabin], ROSIZO Gallery, Moscow.

¹³ See the image source: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=25165011> (08.05.2025).

The artist and inventor Grigory Gidoni was among those who also sought to realize Scriabin's vision.¹⁴ Aspiring to stage a performance of *Prometheus* for the launch of the Volkhov hydroelectric power station in 1926, Gidoni developed and patented two devices: a unit for producing light scenery on a transparent screen¹⁵ and a distribution console.¹⁶ Over the 18-year course of this work, Gidoni used a variety of terms to describe his light-sound instrumentation, including: *Light Decorations*, *Light Orchestra*, *Light-Orchestral Apparatus*, *Light Apparatus*, *Light-Color Piano*, *Light-Color Console*, and *Light Keyboard*. He also used the term *Photo Chromo Piccolo Primo* (Ph.-C.P.P.), which he decoded as "small light-orchestral light-color apparatus" (Pushkin, 1933, p. 16). The goal of his device was to create "the illusion of decoration (devoid of crude object-ness)" (Gidoni, 1924).

Gidoni's Light-Color Console allowed the artist to modulate color hues—using a "basic eight-step spectral scale" with "color sharps" and "color flats" for a total of 24 gradations—and light intensity, with 10 steps from complete darkness to maximum brightness. It could also produce effects like light crescendos and diminuendos, flashes, complete blackouts, light and color pauses, and tremolo. For small-scale concert performances, he used light sources no stronger than 300 watts. Gidoni's method for notating light-color parts was officially registered with the All-Russian Society of Soviet Playwrights and Writers.

In the summer of 1925, at a meeting of the Music History and Theory Division of the State Institute of Art History, Gidoni presented two papers on light orchestra and light and colorfulness. The presentations garnered significant interest, and their most important outcome was the publication of a transcript to the light part for *Prometheus* (Fig. 4) based on Gidoni's system (Rimsky-Korsakov, 1926).

¹⁴ For further details on Gidoni's light-sound instrumentation, see: (Kolganova, 2022).

¹⁵ See: (Gidoni, 1924).

¹⁶ See: (Gidoni, 1931).



Fig. 4. Georgy Rimsky-Korsakov's transcript to the light part of *Prometheus* using Gidoni's system¹⁷

Following one of the lectures, Semyon Ginzburg published a piece in *Krasnaya Gazeta*. He wrote that Scriabin's concept

boiled down to a very simple idea: during a performance, the entire hall should be flooded with waves of light of a specific intensity and color, and this "symphony of light" should flow not on a special screen, but should, as it were, permeate the listener's entire being, thereby heightening their auditory perception. (Ginzburg, 1925, p. 4)

For Ginzburg, the most valuable aspect of Gidoni's invention was the absence of a screen, which he saw as "that very central point to which the listener's eyes are usually drawn" (Ginzburg, 1925, p. 4). Due to a lack of sufficient information, it is difficult to ascertain how successful Gidoni was in realizing a truly non-screen type of light-color instrumentation. The one functioning example we have—the *Light Monument to the 10th Anniversary of the October Revolution*, created between 1926 and 1927 (Fig. 5)—is itself more of a screen-based instrument, as the viewer's attention was focused on its central part: a transparent globe.

¹⁷ See the image source: (Rimsky-Korsakov, 1926, pp. 100–101).



Fig. 5. Grigory Gidoni's model of the Light Monument to the 10th Anniversary of the October Revolution. Uritsky Palace, October 1927¹⁸

2.1A. ACOUSTIC LIGHT-SOUND INSTRUMENTS

The group of acoustic light-sound instruments is represented primarily by the work of the composer and artist Mikhail Matyushin. His *color-sound kinetic objects* (a term used by scholar Alla Povelikhina, see: Povelikhina, 2000, p. 81) were created with the goal of testing the interaction of color and sound. Matyushin had been developing his instrumentation since the early 1920s. One of his constructions was titled *Light-Form-Sound-Noise*. Based on the artist's notes held in the manuscript department of the Institute of Russian Literature (Russian Academy of Sciences), Alla Povelikhina describes it as follows:

A rope was stretched in the form of a square, with each side about a meter long. On one side, a red ball the size of a pumpkin was suspended, which sounded like a gong. Opposite it, on another side of the square, hung a green cube that produced a crackling noise. On the third side there was a yellow, diamond-shaped form that emitted the low bass sound of a string piano. Opposite this form—a blue spiral with a whistling sound. This color-sound kinetic object was designed to demonstrate the connection between forms and their corresponding sounds, noises, and colors. (Povelikhina, 2000, pp. 81–83)

¹⁸ See the image source: (Braudo, 1928, p. 16).

Another direction of Matyushin's work in acoustic light-sound instrumentation was the construction of *monochords* (single-string instruments) with colored screens, intended to research the connections between sound and color. To some extent, these can also be considered color-sound kinetic objects. In 1926, Matyushin displayed these monochords at an exhibition of works by the Department of Organic Culture of the State Institute of Artistic Culture (GINKhUK)¹⁹ (Figs. 6, 7). According to Povelikhina, four screens—red, yellow, green, and blue—each had a corresponding monochord attached:

a bass string tuned to A2, a cello D string (tenor) tuned to C3, a viola A string (alto) tuned to A4, and a violin E string (soprano) tuned to A5. (On each colored screen, the sounds of all four monochords were activated in sequence. (Povelikhina, 2000, p. 83)

In one of the artist's experiments, monochords tuned to the violin's *a* were placed into identical red and blue boxes. The result was a "lowering of pitch in the red box and a raising in the blue one," which was recorded by a "precise French resonator" (Matyushin, 2011, p. 291).

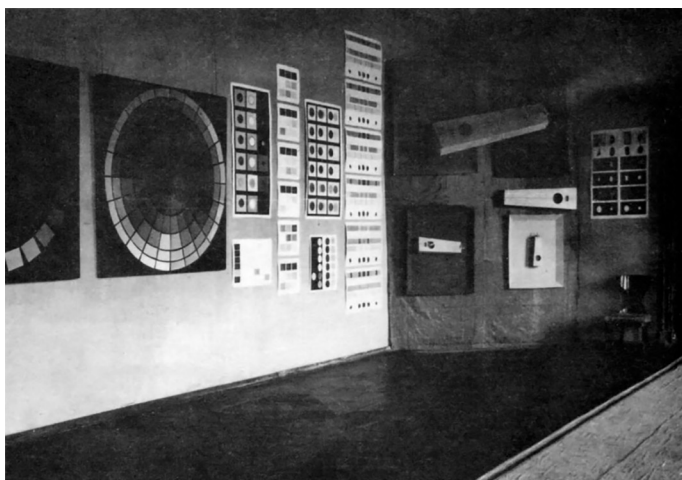


Fig. 6. Exhibition arranged by the Department of Organic Culture of the State Institute of Artistic Culture (GINKhUK). Photo by Mikhail Matyushin. Petrograd, 1926²⁰

¹⁹ The Department of Organic Culture at GINKhUK was established by Matyushin in 1923.

²⁰ See the image source: (Povelikhina, 2000, p. 83).



Fig. 7. Reconstruction of Mikhail Matyushin's display "The Connection Between Sound and Color" from the exhibition of the Department of Organic Culture of the State Institute of Artistic Culture. Drawings by A. Kostroma, scientific consulting by V. Koshelev. Petrograd, 1926²¹

Matyushin also employed a sounding string stretched across the stage in his theatrical productions, such as in the play *The Birth of Light, Color, and Volume*, which premiered in the large hall of the Ender family's apartment on New Year's Eve 1922.²²

To a certain extent, the *Color-Sound-Numbers* method can also be classified as acoustic light-color instrumentation. It was intended for "developing thought, hearing, and visual observation in children and beginning musicians and artists" (Unkovskaya, 1909, p. 80). Its author—violinist,²³ conductor, vocal teacher, and theosophist Aleksandra Unkovskaya—interpreted the human being themself, with thoughts reflected in their gaze and singing voice²⁴ (or what vocal pedagogy and

²¹ See the image source: (Matyushin, 2011, p. 155).

²² The performance was reconstructed in 1998–1999 by the artist Alexei Kostroma. See: (Kostroma, 2000, p. 85).

²³ Aleksandra Unkovskaya graduated with a gold medal from the Saint Petersburg Conservatory, where she studied under Professor Leopold Auer. A family friend, the banker and collector N.A. Galler, presented her with a Guarneri violin. According to the State Archives of the Kaluga Region, "after her death in 1927, the violin was confiscated as an instrument of the highest museum value." See: (State Archives of the Kaluga Region, n.d.).

²⁴ For a study of the singing voice as an instrument, see Victor Yushmanov's doctoral dissertation (Yushmanov, 2004).

oratory call the vocal apparatus), as a kind of *light-sound entity*.²⁵ She built her theory on an analogy between sound, color, and number.

All of life is bound by a unifying chain of phenomena we can call analogy; in it, one hears eternal sound, sees eternal light, senses perfect form, and feels rhythm in eternal motion, all uniting with the concept of number. The more refined our hearing, the brighter our sight, and the purer our thought, the more clearly we perceive the analogy of life's phenomena, these endlessly repeating echoes of the universe's fundamental note. (Unkovskaya, 1909, pp. 78–79)

Unkovskaya published articles on her method in the *Vestnik Teosofii* (*Herald of Theosophy*, 1909–1916), reported on her results at meetings of the Kaluga branch of the Russian Theosophical Society,²⁶ at a Theosophical Congress in Budapest,²⁷ and at the Saint Petersburg Conservatory. Her work gained international recognition, earning her an award from the Milan Conservatory.²⁸

Wassily Kandinsky, who also had a strong interest in theosophy, was actively engaged with Unkovskaya's system. This is how Nadezhda Kargapolova reasoned it:

Kandinsky's attention to the musician and theosophist Aleksandra Zakharina-Unkovskaya is explained primarily by his interest in color-sound synthesis. As the head of a music school in Kaluga, she developed her own color-sound-numbers method, based on the theosophical principle of developing higher, subtle abilities to perceive beauty. <...>

Kandinsky compares Unkovskaya's physical approach to color-sound synthesis—"copying music from the colors of nature"—with Scriabin's table of musical and color tones, which was constructed on an empirical principle. (Kargapolova, 2003)

2.2A. ELECTROACOUSTIC LIGHT-SOUND INSTRUMENTS

Known electroacoustic light-sound instruments include Leon Theremin's *Illumovox* and *Terpsitone*, Valentin Kovalenkov's design for a sound-light instrument, and Adolf Dymshits's electric light-sound apparatus.

Theremin spoke about his light-sound instrumentation at the All-Union School for Young Scientists and Specialists, "Light and Music," in Kazan in 1979. The abstract of his lecture, published in the third person, states:

²⁵ This invites a parallel with the light-sound objects of M. Matyushin.

²⁶ Unkovskaya had been a member of the Kaluga branch of the Russian Theosophical Society since its founding on April 21, 1909. See: (State Archives of the Kaluga Region, n.d.).

²⁷ See: (Timinsky, 2011).

²⁸ See: (State Archives of the Kaluga Region, n.d.).

The author worked on developing color-music devices starting in 1920 and demonstrated them at concerts in the Soviet Union, Germany, France, and the USA from 1922 to 1939. The accompaniment of a melody with light effects was achieved by projecting onto the performer a color corresponding to the pitch, with an intensity that changed proportionally to the volume of the sound. (Theremin, 1979, p. 19)

This refers to at least two of his instruments: the Illumovox (1923) (Fig. 8) and the Terpsitone (1930) (Fig. 9). Their principle was based on mechanically converting sound into color, and both were related to the theremin. As Andrey Smirnov writes, the Illumovox was a device “operated by a theremin, which allowed the color of a light beam to be changed, thus linking the performer’s gestures, pitch, and color” (Smirnov, 2020, p. 247). The Terpsitone converted movements of a dancer directly into sound (using the same principle as the theremin), supplemented by automatic light-color accompaniment.

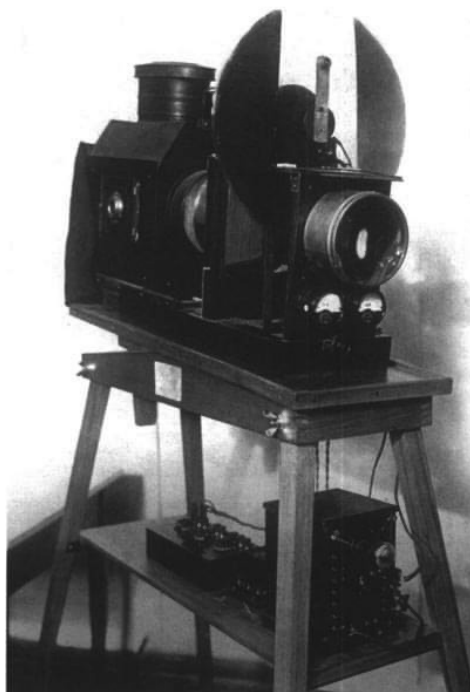


Fig. 8. Leon Theremin. Illumovox. Petrograd, 1923–1924²⁹

²⁹ See the image source: https://www.theremin.ru/archive/svetomuz.htm?utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera (08.05.2025).



Fig. 9. Clara Rockmore dancing on the Terpsitone. Carnegie Hall, April, 1932³⁰

A distinctive feature of two other light-color electroacoustic instruments—Kovalenkov’s *sound-light instrument* and Dymshits’s *electric light-sound apparatus*—was their use of two keyboards. Unfortunately, nothing is currently known about their practical application. However, the instrument’s design is described in several sources. Jeanna Kniazeva and Andrei Mikhailov note that “in 1925, Kovalenkov proposed the creation of an instrument with two keyboards, each controlling the sound and light sequences respectively, while a system of pedals would regulate the intensity of the effect” (Kniazeva & Mikhailov, 2011, p. 128). The same instrument was likely referenced by Georgy Rimsky-Korsakov in his transcript of the light part of Scriabin’s *Prometheus*. He wrote about the necessity of constructing an apparatus that

would, first and foremost, provide the changing illuminations to fill the entire hall, as was intended by Scriabin. The construction of such an apparatus has been promised by Prof. V.I. Kovalenkov, Prof. A.L. Kupriyanov, and Engineer G.K. Ustyugov (of the Leningrad Experimental Electrotechnical Laboratory, which is conducting the relevant research jointly with the Department of Music Theory and History of the State Institute of Art History³¹). (Rimsky-Korsakov, 1926, p. 98)

There were also experiments with street lamps and gramophones conducted by Valentin Kovalenkov’s students:

³⁰ See the image source: (Smirnov, 2020, p. 79).

³¹ The current name of the State Institute of Art History is the Russian Institute of Art History.

During balls at the Electrotechnical Institute, his students would wire the electric street lamps near the institute to a gramophone in a special way, making the lamps “sing” with the voices of Chaliapin, Vyal'tseva, and others. One can imagine the astonishment of passersby: crowds of onlookers would gather in the streets, marveling at such a “miracle.” (Kniazeva & Mikhailov, 2011, p. 127)

Adolf Dymshits's electric light-sound apparatus is mentioned in the article *On the Project of a Unique Instrument of “Spatial Music”* by Bulat Galeev and Irina Vanechkina (Galeev & Vanechkina 2004). Its design and proposed application are currently known from several press clippings discovered in the archive of Mikhail Zalivadny, who researched the matter on Galeev's behalf.³² These notes date from 1926–1927, placing them roughly in the same period as the work on Kovalenkov's instrument, which featured a similar two- manual design.

Here is what the journalist V. Leonov wrote about this instrument.

Unlike all previous attempts at light-music, which were content with a disorderly light accompaniment to conventional music, A.M. Dymshits's keyboard instrument simultaneously generates a colored light beam and a sound with the press of a single key.

The second, extremely important feature of Dymshits's project is the complete elimination of the conventional, unified sound box (like the set of strings under a piano lid). Figuratively speaking, the inventor “scatters” the contents of this box throughout the entire concert hall. The control of both the sound-producing objects (strings, wooden xylophone bars, etc.) and the colored lamps and spotlights, now distributed across any point in the space, is achieved remotely via wires using a standard keyboard.

Sound in Dymshits's instrument is produced on the principle of a known device—the “metallophone”—that is, by a hammer striking an iron plate

The keyboard of the experimental model (currently installed in the Leningrad House of the Press) consists of 43 keys, or three and a half octaves. Each key is connected by two wires: one to a metal plate of a specific pitch, and the other to a reflector lamp (or spotlight) of a specific color, with these elements positioned at various points on the walls and ceiling of the hall. Pressing a key simultaneously completes an electrical circuit through both wires. This immediately activates both the striking hammer and the light switch for the corresponding lamp or spotlight.

³² The archive of Mikhail Zalivadny is held at the Bulat Galeev *Prometheus* Foundation for the Support of Audiovisual and Technological Art in Kazan. Zalivadny gathered these materials in Saint Petersburg at the request of Galeev.

Right above the first keyboard is a second one; its purpose is to activate not the single-strike hammers for the plates, but other electrical mechanisms (such as electric bells) that produce a vibrating, sustained sound. (Leonov, 1927)

Adolf Dymshits's electric light-sound apparatus was acquired by the Theatre of the House of the Press "for use in its upcoming new productions" (L.A., 1926, p. 10). The Theatre's founder was the poet and director Igor Terentiev, who had previously headed the phonology laboratory at GINKhUK. Among Terentiev's slogans at the time were:

"Not music—but sound-montage!
Not decoration—but construction!
Not painting—but light-montage!
Not a play—but lit-montage!" (Terentiev, 1988, p. 299).

The instrument was also slated for use by the State Theatres directorate, specifically in Sergei Radlov's production of *Dolly*. However, as the journal *Zhizn Iskusstva* (*Life of Art*) reported, "for technical reasons, the realization of this intention has been postponed for some time" (L.A., 1926, p. 10).

Little is currently known about the inventor himself. From Dymshits's personal file as a student in the politico-legal department of the Faculty of Social Sciences at Petrograd State University, we learn his date of birth (October 15, 1896), his years of study (1920–1924), and that he was a member of the All-Union Professional Union of Art Workers (Dymshits, 1920–1921, p. 4). The 1931 address book *All of Leningrad* notes that Adolf Maksimovich worked for the Lux artel (although this cooperative manufactured plastic haberdashery).³³ In the USSR patent database, we find only one invention belonging to A.M. Dymshits: *A Method for Manufacturing Celluloid Grinding Discs for Dental Purposes*, which involved "using film stock (including used stock) as a base" (Dymshits, 1932).

A final subgroup of electroacoustic light-sound instruments includes the *Electric Musical Instrument Which Would Convert Light Pulses into Musical Sounds*. Its inventor, I.A. Sergeev, filed the patent application in Leningrad on March 21, 1925, and the patent was officially granted on January 31, 1930 (Sergeev, 1930) (Fig. 10). Andrey Smirnov describes the device in his book *In Search of Lost Sound*:

The patent describes a musical instrument equipped with a rotating disk featuring concentric rows of holes, which converts light pulses into sound according to a special optical score. This score was a paper tape with

³³ Leningrad Regional Executive Committee and the Leningrad Soviet. (1931). *Ves' Leningrad: Adresnaya i spravochnaya kniga na 1931 god* [All of Leningrad: address and reference book for 1931] (p. 149). Leningrad.

transparent slits that transmitted modulated light corresponding to specific musical notes. The design of this instrument combines technical solutions later used in two legendary devices: Evgeny Murzin's ANS synthesizer and Leon Theremin's Rhythmicon (which utilized the principle of an optical siren, 1931). (Smirnov, 2020, p. 160)

The instrumentation developed by Nikolai Voinov ("drawn sound tracks," "paper sound") and Evgeny Sholpo ("graphical sound") employed a sound-generation method similar to Sergeev's.³⁴ However, their work represents a fundamentally different approach to using optical and sonic emitters. In their apparatus, sound generators were created using optical interrupters, a principle distinct from the other examples discussed. For this reason, their work falls outside the scope of the present classification, which is based on light-sound instrumentation designed for the direct demonstration of combined effects on a screen, stage, or in physical space.

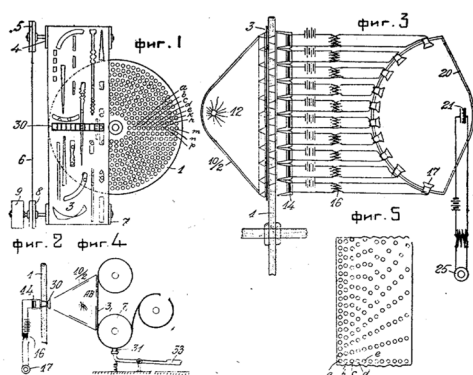


Fig. 10. I.A. Sergeev. Drawings for the patent of an Electric Musical Instrument³⁵

If we were to classify light-sound instruments by a visual, rather than auditory, criterion—dividing them into *screen-based* [2.1b] and *spatial* [2.2b]—then Matyushin's monochords with colored screens would clearly belong to the former category, and Dymshits's electric apparatus to the latter. For other known devices, the available materials do not allow for a definitive assessment of their visual operation.

³⁴ See: (Smirnov, 2020, pp. 205–206).

³⁵ See the image source: (Sergeev, 1930).

CONCLUSION

The overview of Russian light-sound instrumentation from the first third of the 20th century presented in this article is not exhaustive. For example, information is extremely scarce about an instrument created in the 1920s by composer Nikolai Malakhovsky (1892–1942).³⁶ As new material is uncovered, the table provided will be augmented with further examples that fit into the proposed classification.

Nevertheless, even at this preliminary stage, it is clear that a unique movement coalesced in Russian culture during this period. The ideas about artistic synthesis intertwined with new technological possibilities (driven largely by the nationwide campaign of electrification), leading to the emergence of a new class of instruments. By creating new means of expression, their inventors sought to transcend the boundaries of established art forms: composers ventured beyond pure music through the use of light and color, while visual artists moved beyond static imagery by imparting movement and musicality to color and light.³⁷ New aesthetic meanings were forged from a synesthetic sensibility, in an effort to overcome the divide between temporal and spatial arts. Although most of the devices invented in this period never achieved widespread adoption, the experiments within this field were profoundly prescient, anticipating the future development of media art.

The evolution of light-sound instrumentation from the late 1930s through the 1950s is primarily represented by a single landmark invention: the ANS photoelectric music synthesizer, named in honor of Alexander Nikolaevich Scriabin. Work on the ANS began in 1937 under the direction of Yevgeny Murzin (1914–1970), a military instrumentation specialist, Candidate of Sciences in Engineering. Notably, Murzin did not file the patent application until two decades later, on June 24, 1957 (Murzin, 1959). The next significant resurgence in this field in the USSR occurred during the Khrushchev Thaw, propelled by the work of light artists and light musicians such as Konstantin Leontiev (Moscow), Yuri Pravdyuk (Kharkiv), Florian Yuriev (Kyiv), Bulat Galeev (Kazan), Sergey Zorin (Poltava, Moscow), and many others.

³⁶ Nikolai Malakhovsky was the composer of *Sunset*, a work for voice and orchestra which, like Scriabin's *Prometheus*, included a part for light.

³⁷ For a more detailed discussion, see: (Kolganova, 2025).

ВВЕДЕНИЕ

В 1910–1930-е годы ряд отечественных художников, композиторов и изобретателей, увлеченных идеями синтеза искусств, занимался разработкой светозвукового инструментария. По большей мере конструируемые инструменты создавались на электрической основе, что соответствовало очередному этапу научно-технического прогресса и духу времени.

Важным событием на пути распространения электричества в России стал план ГОЭЛРО (Государственной комиссии по электрификации России), подготовленный в 1920 году по заданию В. Ленина Г. Кржижановским, Р. Класоном, Г. Графтио и др. инженерами. Ленинский лозунг «Коммунизм — это есть Советская власть плюс электрификация всей страны» (Ленин, 1970) — нашел отражение не только в промышленности и быту, но и в искусстве. Ярко и аргументированно эту взаимосвязь удалось показать кураторам выставки «Электрификация. 100 лет плану ГОЭЛРО» — историку архитектуры Александре Селивановой и историку и искусствоведу Катерине Телегиной. Согласно аннотации проекта, «памятная дата стала для кураторов музея поводом поговорить о том, как электрификация страны повлияла на советский авангард: изобразительное искусство, кино, архитектуру, музыку, театр, литературу и дизайн»¹.

Центральным объектом выставочного пространства (возможно, в силу его размеров) стал макет Светопамятника 10-летию Октябрьской революции² художника и изобретателя Григория Иосифовича Гидони, являвшийся реализацией одного из направлений его концепции «Искусства света и цвета, полученного путем электрической энергии» (Гидони, 1926, л. 141). Неслучайно изображение Светопамятника (а по сути действующего светоцветового устройства) открывало каталог выставки (Гусева, Селиванова, 2022), и творчеству Г. Гидони впоследствии была посвящена отдельная экспозиция под названием «Григорий Гидони и его Новое искусство света и цвета»³. Со слов инициатора проекта — А. Селивановой, — она стала своеобразным «сателлитом выставки об электрификации»⁴.

¹ См.: (Селиванова & Телегина, 2021). Автор настоящей статьи выступила одним из научных консультантов выставки.

² На выставке была представлена реконструкция макета Светопамятника, выполненная сотрудниками Фонда поддержки аудиовизуального и технологического искусства «Прометей» имени Б.М. Галеева (Казань) в 2017 году. Оригинальная действующая модель Светопамятника была создана Г. Гидони в 1927 году.

³ Выставка проходила в галерее «На Шаболовке» объединения «Выставочные залы Москвы» с июня по сентябрь 2022 года (куратор О. Колганова, архитектор А. Селиванова, помощник куратора А. Алтметс). URL: <https://music-museum.ru/exhibitions/archive/grigorij-gidoni-i-ego-novoe-iskusstvo-sveta-i-cveta.html?ysclid=m3kmw5petq266894229> (08.05.2025).

⁴ Из вступительной речи А. Селивановой на открытии выставки.

До Г.И. Гидони и параллельно с ним разработкой светозвукового инструментария занимались А.В. Захарьина-Унковская, М.В. Матюшин, В.И. Коваленков, А.Н. Скрябин, В.Д. Баранов-Россине, П.П. Кондрацкий, Н.М. Варзин-Ряжский, Л.С. Термен, А.М. Дымшиц, А.Г. Курочкин и другие художники, композиторы, изобретатели. Исходя из выявленной нами в архивах, патентных базах и специализированной литературе информации, мы составили таблицу отечественного светозвукового инструментария первой трети XX в. (см. табл. № 1). Таблица выстроена по хронологическому принципу. Открывают список наиболее ранние известные нам инструменты: «Tastiera per luce» (с ит. яз. «световая клавиатура») А.Н. Скрябина, предназначенная для домашнего исполнения световой строки к симфонической поэме «Прометей» (1910-е) и оптофон (в русском варианте патента — хромотрон) В.Д. Баранова-Россине, применявшийся автором как в домашних, камерных концертах, так и в более масштабных условиях — в Большом театре. Завершают перечень «Устройство для сопровождения граммофонной записи световыми картинками» литератора и режиссера Н.М. Варзина-Ряжского 1934 года, предназначенное для применения в клубах для иллюстрации агитационных речей, и аппарат под названием «Кинемахром», разрабатывавшийся группой авторов (при участии Г. Гидони) для Дворца Советов в Москве.

Таблица 1

Отечественный светозвуковой инструментарий первой трети XX века

№	ФИО, годы жизни автора	Сфера деятельности	Варианты названий инструментов ⁵	Сотрудничество	Год и место создания
1.	Скрябин Александр Николаевич (1872–1915)	Композитор-философ, пианист	«Tastiera per luce» (с ит. яз. «световая клавиатура»)	Совместно с инженером А.Э. Мозером	1910-е, Москва
2.	Захарьина-Унковская Александра Васильевна (1857–1927)	Скрипачка, дирижер, преподаватель вокала	Метода «цвето-звучо-чисел» (методика преподавания вокала, где голос трактуется автором как некий светозвуковой инструмент)		Не позднее 1909

⁵ В кавычках даны авторские наименования устройств.

№	ФИО, годы жизни автора	Сфера деятельности	Варианты названий инструментов ⁵	Сотрудни- чество	Год и место создания
3.	Баранов-Россине Владимир Давидович (1888– 1944)	Художник, скульптор	«Оптофон» [от греч. — «зримый звук»] («хро- мотроп», оптофо- ническое пианино, зрительное фортепи- ано, piano des couleurs [цветовое пианино])	Усовершен- ствование инструмента в сотруд- ничестве с художником С.А. Мальтом и констру- ктором-изо- бретателем А.А. Сачко- вым	Нач. работы над инстру- ментом: 1912. Дата подачи заявки на патент: 18.09.2023, Москва. Дата подачи заявки на француз- ский патент: 25.03.1926
4.	Матюшин Михаил Васильевич (1861–1934)	Художник, композитор, скрипач, педа- гог, теоретик искусства	Кинетический объект «Свет-форма-звук- шум»		1920-е, Петро- град / Ленин- град
5.	Термен Лев Сергеевич (1896–1993)	Физик-акустик, инженер-элек- тромеханик изобретатель, музыкант, виолончелист	«Иллюмовокс»		Нач. 1920-х, Петроград
6.	Каратыгин Вячеслав Гаврилович (1875– 1925)	Музыкальный критик, компо- зитор	Кинофот (?)		1920-е (?), Петроград
7.	Гидони Григорий Иосифович (1895– 1937)	Художник, историк искусства, эстетик, изобретатель	«Световые декорации»		Дата подачи заявки на патент: 30.08.1920, Петроград
8.	Коваленков Валентин Иванович (1884–1960)	Ученый в обла- сти проводной связи	Проект звуко свето- вого инструмента с двумя клавиатурами		1925, Ленинград
9.	Матюшин Михаил Васильевич (1861– 1934)	Композитор, скрипач, худож- ник, педагог, теоретик искусства	Монохорды с цвет- ными экранами для исследования связей звука и цвета		Не позднее 1926, Петроград / Ленинград
10.	Дымшиц Адольф Максимович (1896–?)	Музыкант, электротехник	Электрический двух- мануальный светозву- ковой аппарат		1926–1927, Ленинград

№	ФИО, годы жизни автора	Сфера деятельности	Варианты названий инструментов ⁵	Сотрудни- чество	Год и место создания
11.	Гидони Григорий Иосифович (1895– 1937)	Художник, историк искусства, эстетик, изобретатель	«Светопамятник 10-летию Октяб- рской революции» (действующая модель светоцветового инструмента с встро- енным в нее «свето- оркестром»)	Совместно с С.О. Майзе- лем	1926–1927, Ленинград
12.	Термен Лев Сергеевич (1896–1993)	Физик-акустик, инженер-элек- тромеханик изобретатель, музыкант, вио- лончелист	«Терпситон»		1930, Нью- Йорк
13.	Курочкин А.Г. (? – ?)	Изобретатель	«Проекционное устройство для полу- чения световых и цве- товых эффектов при исполнении музыкаль- ных произведений»		Дата подачи заявки на патент: 22.04.1930, Москва
14.	Гидони Григорий Иосифович (1895– 1937)	Художник-гра- фик, драма- тург, историк искусства, пере- водчик	«Светоцветовой пульт» («светокрасочный пульт», «светокрасоч- ный рояль», «Photo Chromo Piccolo Primo»)		Дата подачи заявки на патент: 30.09.1931, Ленинград
15.	Кондрацкий Павел Павлович (1881–?)	Научный руко- водитель хими- ческой лабора- тории фабрики «Пролетарка» (г. Калинин, ныне Тверь)	«Колорофон»		Не позднее 1934, Калинин (ныне Тверь)
16.	Варзин-Ряжский Николай Михайлович (1892– 1973 (?))	Журналист, литератор, режиссер, изо- бретатель	«Устройство для сопровождения грам- мофонной записи све- товыми картинками»		Дата подачи заявки на патент: 25.03.1934, Москва
17.	Кабинет цвета и зрительных восприятий (при Всероссийской ака- демии художеств), светотехническая лаборатория Госу- дарственного опти- ческого института, Лаборатория иску- ства света и цвета Г. Гидони)		«Кинемахром» (для Дворца Советов)	Совместная работа трех ленинград- ских лабора- торий	1930-е, Ленинград

КЛАССИФИКАЦИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО СВЕТОЗВУКОВОГО ИНСТРУМЕНТАРИЯ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

К отечественному светозвуковому инструментарию первой трети XX века предлагается отнести устройства (аппараты, приборы, инструменты), которые либо созданы для сопровождения светоцветовыми средствами музыкальных, драматических, декламационных, хореографических и других произведений, либо уже в самой своей конструкции имеют возможность одновременного сочетания светоцветовых и звуковых эффектов. Таким образом, мы получаем две группы инструментов, используемых авторами для реализации идей, связанных с синтезом искусств: 1) светоцветовые (воспроизводящие только свет и цвет) и 2) светозвуковые (способные демонстрировать звуковые и светоцветовые эффекты одновременно). Наряду с определением «инструмент», некоторые авторы по отношению к своим изобретениям употребляют наименования «аппарат», «устройство» или «прибор».

Первую — **светоцветовую** — группу инструментов составляют приборы, *проецирующие свет, цвет (в отдельных случаях изображение) на экранную плоскость (поверхность)* [1.1] (например, хромотроп⁶ или оптофон [от греч. — «зримый звук»] В.Д. Баранова-Россине; проекционное устройство для получения световых и цветовых эффектов А.Г. Курочкина; устройство для сопровождения граммофонной записи световыми картинами Н.М. Варзина-Ряжского; колорофон П.П. Кондрацкого) и приборы, ориентированные на *распространение света и цвета в пространстве* [1.2] (световая клавиатура / *Tastiera per luce* А.Н. Скрябина; световые декорации, Светопамятник, светоцветовой пульт Г.И. Гидони). При этом экранные светоцветовые инструменты, безусловно, могли иметь признаки пространственных, и наоборот. В изначально ориентированных на распространение света и цвета в пространстве инструментах экранами, строго говоря, служили все поверхности, от которых свет отражался. В случае со световой клавиатурой А. Скрябина, сконструированной А. Мозером, экранами, например, становились потолок и стены. В световых декорациях Г. Гидони, стремящегося воплотить замысел Скрябина, использовался «прозрачный экран». Важным моментом здесь было преобладание той или иной установки автора. Для создания именно пространственного эффекта А. Скрябин и Г. Гидони, намеренно избегали экрана.

⁶ Хромотропом инструмент был назван в заявочном свидетельстве, поданном В. Барановым-Россине в Комитет по делам изобретений 18 сентября 1923 года (Москва). В дальнейшем автор остановился на названии «оптофон».

Несмотря на внешний вид (например, использование фортепианной клавиатуры в конструкции оптофона), или названия (световой клavier, оптофон, светокрасочный рояль, светооркестр), отсылающие и к звуку, и к свету, конструкция светоцветовых инструментов не предполагала звучание. В отличие от этого, устройство светозвуковых инструментов предполагало и звучание, и свечение.

Вторую — **светозвуковую** — группу инструментов можно разделить на подгруппы по двум разным критериям: звуковому и визуальному. Если опираться на звуковой критерий, то это *акустические* [2.1а] (к примеру, цветозвуковые кинетические объекты и монохорды с цветными экранами М.В. Матюшина) и *электроакустические* приборы [2.2а] (иллюмовокс, терпситон Л.С. Термена; проект звукоцветового двухклавиатурного инструмента В.И. Коваленкова; электрический двухмануальный светозвуковой аппарат А.М. Дымщица). Если во главу угла ставить визуальный критерий, то по аналогии деления светоцветовых инструментов светозвуковые также можно классифицировать на *экранные* [2.1б] и *пространственные* [2.1б]. Однако разделение светозвуковых инструментов на подгруппы по звуковому критерию, а светоцветовых — по визуальному в данном случае представляется более практичным.

Отдельную подгруппу светозвуковых электроакустических инструментов могут составить устройства, в конструкции которых генерация звука осуществлялась с использованием оптических прерывателей. В качестве примера здесь можно привести «Электрический музыкальный прибор, который превращал бы световые импульсы в музыкальные звуки» изобретателя И.А. Сергеева (Сергеев, 1930).

1.1. ЭКРАННЫЕ СВЕТОЦВЕТОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Наиболее ранним из известных нам отечественных экранных светоцветовых инструментов был *оптофон*⁷, изобретенный художником В. Барановым-Россине (начало работы над ним относится к 1912). По способу функционирования аппарат был близок к кинематографу (все цвета и рисунки проецировались на экран). К выходу за пределы экрана (в пространство) художник только стремился⁸. Для удобства управления отдельными элементами *оптофона* — зеркалами, призмами, фильтрами, дисками с нанесенными на них изображениями, В. Баранов-Россине использовал три

⁷ Аналогичное название имели аппараты русского крестьянина, изобретателя-самоучки Ефима Горина и ирландского ученого Фурнье д'Альба. Основанные на преобразовании света в звук, оба они были предназначены для слепых людей.

⁸ Подробнее об оптофоне см.: (Колганова, 2021).

октавы фортепианной клавиатуры; на некоторые клавиши им были нанесены дополнительные символы (см. рис. 1). На непосвященных зрителей и слушателей наличие клавиатуры в инструменте производило обманчивый эффект: многим казалось, что от оптофона действительно исходил звук. Приведем, например, отзыв художника и литератора Ю. Анненкова: «Баранов-Россине, захваченный идеями композитора Александра Скрябина, искавшего параллели между звуками, красками и линиями, изобрел опто-фоническое пианино, то есть клавиатуру, где каждая нота, вместе со звуком, перебрасывала на экран ту или иную цветовую форму. Таким образом, играя на этом пианино Моцарта или Прокофьева, пианист отражал на экране красочное и линейное преобразование музыкального произведения: красочную симфонию» (Анненков, 1991, с. 233).



Рис. 1. В. Баранов-Россине. Оптофон. Реконструкция Ж. Шиффрина. 1971⁹

Автором другого экранного цветоцветового инструмента был П.П. Кондрацкий. Изобретение им *колорофона*, по всей видимости, можно отнести к началу 1930-х. Кондрацкий профессионально занимался цветоведением: руководил химической лабораторией фабрики «Пролетарка» в городе Калинин (в настоящее время Тверь), параллельно преподавал на курсах Института по повышению квалификации инженеров и техников, организованных ВСНХ в Москве и Ленинграде. В 1932 году вышла в свет его книга «Основы

⁹ Источник изображения: URL: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/ROacks9> (08.05.2025).

колористатики», которая была призвана «быть исчерпывающим практическим руководством для каждого, кто хотел бы работать в области теоретического или прикладного цветоведения» (Кондрацкий, 1932, с. VI). Колористатику, наряду с колородинамикой и колорозстетикой, ученый мыслил частью теоретической колористики (Кондрацкий, 1932, с. V). «Колористатика, — писал он, — дает приемы измерения и нотной записи цвета, Колородинамика указывает пути для вычисления красочной смеси для воспроизводства цвета по заданной его записи и Колорозстетика, приводя многообразие цветов в стройную систему гармонических рядов, выявляет и формулирует те закономерности, которыми пользуется колористика в художественных расцветках» (Кондрацкий, 1932, с. 541). Ряд заключений ученый делал исходя из аналогии между музыкой и колористикой. Один из параграфов его книги был посвящен, например, цветовой нотации. Для целей стандартизации цвета и цветовой композиции в гармонизации расцветок он предложил цветовую «клавиатуру», которая «охватывает от 3000–4000 из доступных нормальному глазу цветовых нюансов» и далее на ее основе разработал систему записи «цветовых нот» (Кондрацкий, 1932, с. 520). Описание сконструированного им цветового инструмента — колорофона — читаем в заметке «Цвет и звук» М. Сергеева, опубликованной в газете «Легкая индустрия» в 1965 году: «Жена ученого играла сонату Бетховена. А он сам, сгорбившись, в темноте перебирал клавиатуру небольшого аппарата. Экран разбрасывал то мягкое, легкое, то прямое, возбуждающее цветовое сияние. Хроматическая гамма цветов по специально написанной партитуре дополняла, по-иному раскрывала и объясняла композитора. Музыкальные восприятия сливались с цветами» (Кириленко, Орлов, 1965, с. 37).

О конструкциях еще двух экранных светоцветовых инструментов — «проекционного устройства для получения световых и цветовых эффектов» А.Г. Курочкина и «устройства для сопровождения граммофонной записи световыми картинками» Н.М. Варзина-Ряжского — узнаем по патентам и чертежам. К сожалению, других источников информации на данный момент не обнаружено. В своем заявочном свидетельстве А.Г. Курочкин сообщает, что его устройство предполагалось использовать для «получения световых и цветовых эффектов при исполнении музыкальных произведений» (Курочкин, 1934). Согласно автору, аппарат дает возможность «проектировать пучок лучей непрерывно изменяющейся окраски, причем яркость лучей зависит от силы звука. В устройстве применимы особые светофильтры и связанные с мембраной телефона экраны, задерживающие большую или меньшую часть лучей» (там же) (рис. 2).

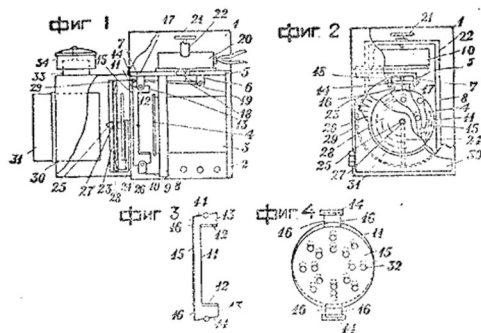


Рис. 2. А.Г. Курочкин. Чертеж к патенту «Проекционное устройство для получения световых и цветовых эффектов»¹⁰

В описании патента режиссера и литератора Н.М. Варзина-Ряжского указано, что его изобретение предназначалось «для сопровождения граммофонных записей, главным образом агитационных речей, докладов и технических лекций, записанных на грампластинке, световыми картинками» (Варзин-Ряжский, 1935). Согласно техническому описанию, в устройстве применялся проектор с несколькими объективами, «проектирующими на одно и то же место экрана изображения с наплывом одного изображения на другое, даваемые диапозитивами, помещенными в общую рамку и освещаемыми каждой отдельной лампой накаливания» (там же). По мнению основателя «Термен-центра» А. Смирнова, изобретение напоминает «современные средства мультимедиа, в частности, программу Power-Point» (Смирнов, 2020, с. 162).

1.2. Пространственные светоцветовые инструменты

К пространственным светоцветовым инструментам можно отнести световую клавиатуру А. Скрябина и А. Мозера (*Tastiera per luce*)¹¹, а также ряд устройств Г. Гидони, создававшихся для исполнения симфонической поэмы «Прометей» в разное время.

Световая клавиатура А. Скрябина представляла собой достаточно простой по конструкции аппарат, состоящий из деревянного круга, на котором располагались 12 ламп (семь из них были окрашены в цвета радуги,

¹⁰ Источник изображения см.: (Курочкин, 1934).

¹¹ О «введении в партитуру симфонического оркестра *Tastiera per luce*» и об осмыслении через это «некоторых принципиально важных констант в соотношении цвета и звука» см. в статье Д.А. Шумилина (Шумилин, 2023, с. 12).

пять — в переходящие от одного к другому цвета) и кнопочной панели управления (рис. 3). При нажатии одной из 12-ти кнопок загоралась лампа соответствующего цвета. Характеризуя этот незатейливый механизм в аннотации к световой клавиатуре, скрябиновед А.И. Бандура писал:

Создав строку цветного света в «Прометее», Скрябин, разумеется, хотел увидеть ее сам. Техника того времени не могла воспроизвести «светящиеся формы, молнии, лучи, туманы и облака» — и автор замысла это понимал.

«... — Нет, мне теперь так хочется только все это ощутить... Это ведь должно быть совершенно новое ощущение, эти звуки с этими светом. Я бы согласился, — прибавил он, — на самые скромные намеки на эту симфонию, чтобы только хоть немного увидеть, как она...».

Первым шагом к названным «намекам» был световой аппарат, сделанный по эскизам Скрябина его другом, инженером и профессором физики А.Э. Мозером. Лампочки, накрытые разноцветными колпачками, были расположены на круглой панели, которую подвесили к потолку в кабинете композитора.

Л.Л. Сабанев вспоминал: «После некоторых размышлений “позитивисты”, то есть я и Мозер, решили, что лучше всего заставить купаться Скрябина с его симфонией в светах, если повесить рефлекторы к потолку, чтобы они давали рассеянный свет по всей зале, а источник света остался бы невидим. И скоро, придя к Скрябину, я увидел, что у него на потолке комнаты копошился монтер, привешивая некий примитивный пока еще аппарат, долженствующий служить базой для будущей световой симфонии»¹².

¹² Текст аннотации с выставочной таблички к «Световому аппарату А. Скрябина» на выставке «От музыки к свету: Посвящение Скрябину», Галерея РОСИЗО, Москва.



Рис. 3. Александр Скрябин, Александр Мозер. Модель светового аппарата для сопровождения поэмы «Прометей». 1910-е¹³

Одна из попыток воплотить замысел А. Скрябина принадлежала художнику и изобретателю Г. Гидони¹⁴. Мечтая исполнить «Прометея», в частности, при запуске Волховской гидроэлектростанции в 1926 году, Гидони разработал и запатентовал два устройства (*приспособление для получения световых декораций на прозрачном экране*¹⁵ и *распределительный пульт*¹⁶). На разных этапах работы, продолжавшейся 18 лет, для определения своего светозвукового инструментария Гидони использовал следующие наименования: световые декорации, светооркестр, светооркестровый аппарат, световой аппарат, светокрасочный рояль, светоцветовой пульт, светокрасочный пульт, световая клавиатура, а также Photo Chromo Piccolo Primo (Ph.-C.P.P.), что расшифровывал как «светооркестровый малый свето-цветовой аппарат» (Пушкин, 1933, с. 16). Целью приспособления было получение «иллюзорности декораций (отсутствие грубой предметности)» (Гидони, 1924).

Светоцветовой пульт Гидони позволял менять оттенки цвета («основная восьмиступенная гамма цветов по спектру», повышения и понижения основных цветов — цветные диезы и цветные бемоли, всего 24 градации) и интенсивность света (от отсутствия света до максимальной освещенности, 10 градаций освещенности), к чему прибавлялись эффекты светового крещендо и диминуэндо, вспышки и полное угасание света, световые

¹³ Источник изображения см.: URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=25165011> (08.05.2025).

¹⁴ Подробнее о светозвуковой инструментари Г. Гидони см.: (Колганова, 2022).

¹⁵ См.: (Гидони, 1924).

¹⁶ См.: (Гидони, 1931).

и цветовые паузы и тремоло. В малом светоконцертном исполнении использовались источники света не выше 300 ватт. Способ и система записи световых партий автора была зарегистрирована во Всероссийском обществе советских драматургов и писателей.

Летом 1925 года на заседании Разряда истории и теории музыки в Государственном институте истории искусств Г. Гидони прочитал два доклада о светооркестре и светокрасочности. Выступления вызвали большой интерес и главным их результатом стало издание расшифровки световой строки «Прометея» по системе Г. Гидони (Римский-Корсаков, 1926) (рис. 4).



Рис. 4. Г.М. Римский-Корсаков. Расшифровка световой строки «Прометея» А. Скрябина по системе Г. Гидони¹⁷

После одного из докладов С. Гинзбург опубликовал заметку в «Красной газете». «Замысел Скрябина, — писал он, — сводится к весьма простой вещи: весь зал во время исполнения должен быть залит волнами света определенной интенсивности и окраски, причем эта «симфония света» должна протекать не на специальном экране, но как бы пронизывать все существо слушателя, тем самым усиливая в нем остроту звукового восприятия» (Гинзбург, 1925, с. 4). Самым ценным в изобретении Гидони Гинзбургу виделось отсутствие в установке экрана, «как того центра, куда должны быть устремлены глаза слушателя» (там же). За неимением достаточной информации

¹⁷ Источник изображения см.: (Римский-Корсаков, 1926, с. 100–101).

сложно представить, каких успехов добился автор по реализации именно незэкранного типа светоцветового инструментария. Действующим экземпляром светоцветового инструментария Гидони был *Светопамятник 10-летию Октябрьской революции*, созданный в 1926–1927 годах (рис. 5). Однако его можно отнести скорее к экранной группе инструментов, т. к. внимание зрителя концентрировалось на центральной части объекта — прозрачном глобусе.



Рис. 5. Г. Гидони. Модель Светопамятника 10-летию Октябрьской революции. Дворец Урицкого. Октябрь 1927¹⁸

2.1а. АКУСТИЧЕСКИЕ СВЕТОЗВУКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Группа акустических светоцветовых инструментов представлена, главным образом, работами композитора и художника М.В. Матюшина. Целью создания цветозвуковых кинетических объектов (определение А. Повелихиной, см.: Повелихина, 2000, с. 81) было «испытание взаимодействия цвета и звука». Разработкой своего инструментария Матюшин занимался с начала 1920-х.

Один из объектов был назван автором *«Свет-форма-звук-шум»*. Основываясь на записях художника, сохранившихся в рукописном отделе Института русской литературы РАН, А. Повелихина описывает его следующим образом: «Протягивалась веревка в виде квадрата, каждая сторона которой

¹⁸ Источник изображения см.: (Браудо, 1928, с. 16).

около метра. На одной стороне подвешивался красный шар величиной с тыкву и звучащий как гонг. Напротив него на другой стороне квадрата висел зеленый куб, издающий треск. На третьей стороне висела ромбообразная форма желтого цвета, издававшая звук низкого баса струнного рояля. Напротив этой формы висела спираль синего цвета со звуком свиста. Цвето-звуковой кинетический объект должен был демонстрировать связь форм со звуко-шумом и цветом» (Повелихина, 2000, с. 81–83).

Еще одно направление работы Матюшина в области акустического светозвукового инструментария — это изготовление *моделей звучащих монохордов* (однострунных инструментов) с цветными экранами для исследования связей звука и света. На наш взгляд, их также можно назвать цветозвуковыми кинетическими объектами. В 1926 году М. Матюшин демонстрировал монохорды на выставке работ Отдела Органической культуры Государственного института художественной культуры (ГИНХУК)¹⁹ (рис. 6, 7). Согласно А. Повелихиной, четырем экранам красного, желтого, зеленого и синего цветов соответствовали прикрепленные к ним монохорды «бас-струна, настроенная на “Ля” большой октавы, тенор-струна “Ре” виолончели, настроенная на “До” малой октавы, альт-струна “Ля” альты, настроенная на “Ля” первой октавы и дискант-струна “Ми” скрипки, настроенная на “Ля” [второй] октавы. На каждом цветовом экране последовательно включались звучания всех четырех монохордов» (Повелихина, 2000, с. 83). В одном из экспериментов художника монохорды, настроенные на скрипичное *a*, вкладывались в красный и синий ящики одинаковых размеров. Результатом становилось «понижение в красном и повышение в синем», фиксируемые «точным французским резонатором» (Матюшин, 2011, с. 291).

¹⁹ Отдел Органической культуры ГИНХУКа был создан М. Матюшиным в 1923 году.

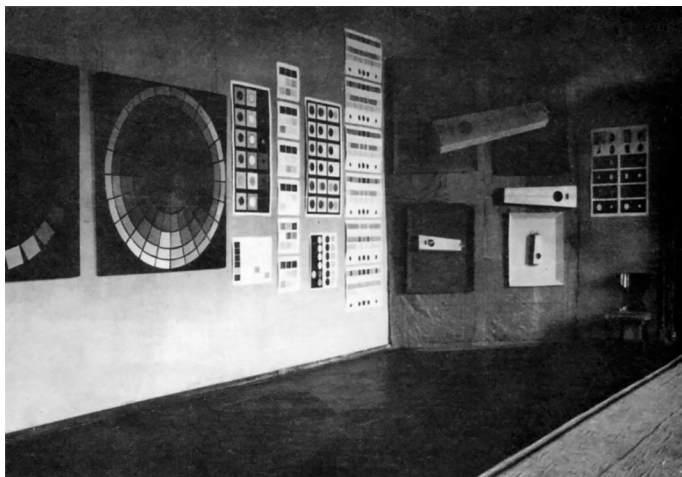


Рис. 6. Выставка работ Отдела Органической культуры ГИНХУКа в Петрограде. 1926. Фото М. Матюшина²⁰



Рис. 7. Реконструкция стенда М. Матюшина «Связь звука и цвета» с выставки Отдела Органической культуры Государственного института художественной культуры. 1926. А. Кострома (чертежи), В. Кошелев (научное консультирование)²¹

²⁰ Источник изображения см.: (Повелихина, 2000, с. 83).

²¹ Источник изображения см.: (Матюшин, 2011, с. 155).

Звучащую струну, натянутую через сцену, М. Матюшин использовал также в своих театральных постановках, например, в спектакле «Рождение света, цвета и объема», премьера которого состоялась в большом зале квартиры семьи Эндеров с 31 декабря на 1 января 1923 года²².

В определенной степени условно к области акустического светозвукотогового инструментария можно отнести *«методу цвето-звучко-чисел»*, предназначенную для «развития мысли и слуховой и зрительной наблюдательности в детях и начинающих музыкантах и художниках» (Унковская, 1909, с. 80). Ее автор — скрипачка²³, дирижер, преподаватель вокала и теософ А.В. Захарьина-Унковская — трактовала самого человека, его мысли, отраженные во взгляде и певческом голосе²⁴ (или, как его называют в вокальной педагогике и ораторском искусстве, «голосовом аппарате»), как некий *«светозвучковой субъект»*²⁵. Свою теорию она выстроила на аналогии звука, цвета и числа. «Вся жизнь мира, — писала А. Унковская, — связана объединяющей цепью явлений, которую можно назвать аналогией; в ней слышен вечный звук, виден вечный свет, чувствуется совершенная форма и осязается ритм вечным движением, соединяясь с понятием о числе. Чем тоньше развит наш слух, чем светлее очи наши, чем чище мысль наша, тем мы яснее сознаем аналогию явлений жизни, этих бесконечно повторяющихся отзвуков основной ноты мироздания» (Унковская, 1909, с. 78–79). А. Унковская публиковала статьи о своей методике на страницах «Вестника теософии» (публикации 1909–1916), рассказывала о достигнутых результатах на заседаниях отделения Российского теософского общества в Калуге²⁶, на Теософском конгрессе в Будапеште²⁷, в Петербургской консерватории. Ее работа была оценена за пределами России — за свою методику она получила премию Миланской консерватории²⁸.

²² Реконструкция спектакля была осуществлена в 1998–1999 годах художником Алексеем Костромой. См.: (Кострома, 2000, с. 85).

²³ Закончила с золотой медалью Петербургскую консерваторию в классе проф. Л. Ауэра. Друг семьи Захарьиных — банкир и коллекционер Н.А. Галлер — подарил Захарьиной-Унковской скрипку работы Дж. Гварнери дель Джезу. Согласно данным Государственного архива Калужской области, «после смерти Александры Васильевны, в 1927 году, ее скрипка была конфискована, как в высшей степени ценный музейный инструмент» (Государственный архив Калужской области, б.д.).

²⁴ О певческом голосе как инструменте см.: (Юшманов, 2004).

²⁵ Здесь возникает параллель со светозвучковыми объектами М. Матюшина.

²⁶ Членом отделения Российского теософского общества в Калуге Унковская была с момента его открытия (21 апреля 1909). См.: (Государственный архив Калужской области, б.д.).

²⁷ См.: (Тиминский, 2011).

²⁸ См.: (Государственный архив Калужской области, б.д.).

Системой Унковской активно интересовался В. Кандинский, также увлекавшийся теософией. «Внимание В.В. Кандинского к музыканту и теософу А.В. Захарьиной-Унковской, — пишет Н.А. Каргаполова, — объясняется, прежде всего, интересом к цветозвуковому синтезу. Заведующая музыкальной школой в Калуге, она разработала собственную методику цвето-звуко-чисел, которая была основана на теософском принципе развития высших, тонких способностей восприятия прекрасного. <...>

Кандинский сравнивает физический подход к цветозвуковому синтезу Унковской — «списывать музыку с красок природы» — с построенной по эмпирическому принципу таблицей музыкальных и цветовых тонов Скрябина» (Каргаполова, 2003).

2.2а. ЭЛЕКТРОАКУСТИЧЕСКИЕ СВЕТОЦВЕТОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

К известным нам *цветозвуковым электроакустическим инструментам* следует отнести иллюмовокс и терпситон Л.С. Термена, проект звукоцветового инструмента В.И. Коваленкова, электрический светозвуковой аппарат А.М. Дымшица.

О собственном светозвуковом инструментарии Л.С. Термен рассказывал на Всесоюзной школе молодых ученых и специалистов «Свет и музыка» в Казани в 1979 году. В тезисах его доклада, опубликованных от третьего лица, читаем: «Автор занимался разработкой устройств цветомузыки с 1920 года и демонстрировал их на концертах в Советском Союзе, Германии, Франции и США в период с 1922 по 1939 год. Сопровождение мелодии световыми эффектами осуществлялось путем проецирования на исполнителя цвета, соответствующего высоте звучания, с интенсивностью, изменяющейся пропорционально силе звучания» (Термен, 1979, с. 19). Речь шла как минимум о двух его инструментах — «Иллюмовоксе» (1923) (рис. 8) и «Терпситоне» (1930) (рис. 9). В основе их конструкции лежал механический принцип преобразования звука в цвет, и оба они были связаны с терменвоксом. Об иллюмовоксе А. Смирнов пишет как об устройстве, «работавшем под управлением терменвокса и позволявшем изменять окраску светового луча, связывая таким образом пластику исполнителя, высоту тона и цвет» (Смирнов, 2020, с. 247). В основе конструкции терпситона лежало преобразование самих движений танцующего человека в звук (по тому же принципу, что и в терменвоксе). В дополнение к этому использовалось автоматическое цветоцветовое сопровождение.

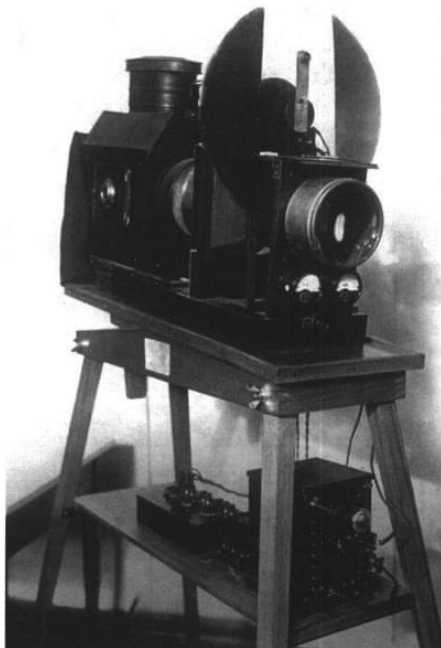


Рис. 8. Л. Термен. Иллюмовокс. Петроград, 1923–1924²⁹



Рис. 9. Клара Рокмор танцует на терпситоне в Карнеги-холле. Апрель 1932³⁰

²⁹ Источник изображения см.: URL: https://www.theremin.ru/archive/svetomuz.htm?utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera (08.05.2025).

³⁰ Источник изображения см.: (Смирнов, 2020, с. 79).

Отличительной особенностью еще двух светоцветовых электроакустических инструментов — *звукосветового инструмента В.И. Коваленкова* и *электрического светозвукового аппарата А.М. Дымшица* — было наличие в них двух клавиатур. О реальном использовании этих инструментов в той или иной сфере, к сожалению, на данный момент нам ничего не известно. Однако проект инструмента описан в ряде источников. «В 1925 г. Коваленков, — отмечают Ж.В. Князева и А.А. Михайлов, — предложил создание инструмента с двумя клавиатурами, каждая из которых управляла бы соответственно звуковым и световым рядом, а система педалей регулировала бы интенсивность эффекта» (Князева, Михайлов, 2011, с. 128). Тот же инструмент, вероятно, имеет в виду Г.М. Римский-Корсаков, когда публикует расшифровку световой строки скрябинского «Прометея» по системе Г. Гидони и пишет о необходимости сконструировать аппарат, «прежде всего дающий смену освещений, долженствующих по замыслу Скрябина заполнять весь зал. Конструирование такого аппарата обещано проф. В.И. Коваленковым, проф. А.Л. Куприяновым и инж. Г.К. Устюговым (Ленинградская Экспериментальная Электротехническая Лаборатория, ведущая соотв. Исследования совместно с Отд[елом] Теории и Ист[ории]. Муз[ыки]. ГИИИ³¹)» (Римский-Корсаков, 1926, с. 98).

Здесь же можно упомянуть эксперименты с уличными фонарями и граммофонами, проводившиеся учениками В.И. Коваленкова. Со слов Ж.В. Князевой, «во время балов в Электротехническом институте его студенты особым образом подсоединяли электрические фонари на прилегающих к институту улицах к граммофону, заставляя фонари “петь” голосами Шляпина, Вяльцевой и др. Можно себе представить удивление прохожих: на улицах собирались толпы зевак, дивившихся такому “чуду”» (Князева, Михайлов, 2011, с. 127).

Об *электрическом светозвуковом аппарате А.М. Дымшица* узнаем из статьи «О проекте уникального инструмента “пространственной музыки”» Б.М. Галеева и И.Л. Ванечкиной (Галеев, Ванечкина, 2004). Детали строения инструмента и предполагаемая сфера его применения известны на данный момент по нескольким публикациям в прессе, которые были обнаружены нами в архиве М.С. Заливадного, исследовавшего этот вопрос по поручению Б. Галеева³². Заметки относятся к 1926–1927 годам, т. е. примерно к тому же периоду, что и время работы над проектом инструмента В.И. Коваленкова, имеющим аналогичную двухмануальную конструкцию.

³¹ Государственный институт истории искусств (в настоящее время Российский институт истории искусств).

³² Архив М.С. Заливадного хранится в Фонде поддержки аудиовизуального и технологического искусства «Прометей» имени Булата Галеева (Казань). М.С. Заливадный по просьбе Б.М. Галеева собирал эти материалы в Санкт-Петербурге.

«В отличие от всех предыдущих попыток свето-музыки, довольствовавшихся нестройным световым аккомпанементом к обычной музыке, — пишет В. Леонов, — клавишный инструмент А.М. Дымшица дает, прежде всего, одновременное возникновение цветного луча и звука при нажатии на определенную клавишу.

Вторая, чрезвычайно важная черта проекта Дымшица, это полное уничтожение обычной, единой звучащей коробки (набора струн под крышкой рояля и т. п.). Изобретатель, выражаясь фигурально, “рассыпает”, вытряхивает содержимое этой коробки по всему концертному залу. Управление же светом, рассыпанным по любым точкам пространства набором звучащих вещей (струн, деревянных палочек ксилофона и т. д. и т. д., а равно и разверстанным по тому же пространству набором цветных ламп и прожекторов) производится на расстоянии, по проводам с помощью обычной клавиатуры.

Возникновение звука в инструменте Дымшица происходит по принципу известного прибора — “металлофона”, т. е. от удара молоточка по железной пластинке.

Клавиатура в опытном (сооруженном сейчас в Лгр[Ленинградском] Доме Печати) состоит из 43 клавишей, стало быть, из 3 ½ октав. Каждая клавиша связана двумя проводами с металлической пластинкой определенного тона и, во-вторых, с рефлекторной лампой (или прожектором) определенного цветового оттенка, расположенными в любых точках стен и купола зала. При нажатии на клавишу замыкается электрический ток одновременно по двум проводам сразу. Одновременно же приводится током в действие ударный молоточек и включатель света в лампе или прожекторе.

Непосредственно над первой клавиатурой расположена вторая, назначение которой приводить в действие уже не одноударные молоточки, бьющие по пластинкам, а другие электрические механизмы (вроде электрических звонков), создающие вибрирующий звук» (Леонов, 1927).

Электрический светозвуковой аппарат А.М. Дымшица был приобретен Театром Дома Печати «для использования в ближайших новых постановках» (Л.А., 1926, с. 10). Основателем Театра был поэт и режиссер Игорь Терентьев, до этого руководивший фонологической лабораторией в ГИНХУКе. Среди лозунгов Терентьева того времени были следующие:

Не музыка — а звукомонтаж!

Не декорация — а монтировка!

Не живопись — а светомонтаж!

Не пьеса — а литомонтаж! (Терентьев, 1988, с. 299).

Инструмент также предполагалось применить управлением Госактеатров, в частности, в постановке С. Радлова «Долли». Однако, как сообщается корреспондентом журнала «Жизнь искусства», «по техническим соображениям осуществление этого намерения отложено на некоторое время» (Л.А., 1926, с. 10).

О самом изобретателе на данный момент известно немного. Из личного дела Дымшица как студента политико-юридического отделения факультета общественных наук Петроградского государственного университета узнаем его дату рождения (15 октября 1896), годы обучения (1920–1924), а также то, что он был членом Всесоюзного профессионального союза работников искусств (Дымшиц, 1920–1921, л. 4). В адресной книге «Весь Ленинград» за 1931 год отмечено, что Адольф Максимович работал в артели «Люкс» (артель занималась галантерейной продукцией из пластмассы)³³. В базе патентов СССР находим лишь принадлежащее А.М. Дымшицу изобретение «Способа изготовления целлюлоидных шлифовальных дисков для зубоврачебных целей», способ изготовления которого состоял в том, что «в качестве основы применяют киноплёнку (также и использованную)» (Дымшиц, 1932).

К отдельной подгруппе светозвуковых электроакустических устройств следует отнести *«Электрический музыкальный прибор, который превращал бы световые импульсы в музыкальные звуки»*. Его автор, И.А. Сергеев, подал заявочное свидетельство на устройство 21 марта 1925 года в Ленинграде. Информация о выдаче патента была опубликована 31 января 1930 года (Сергеев, 1930) (рис. 10). Описание прибора дано А. Смирновым в книге «В поисках потерянного звука»: «В патенте описан музыкальный инструмент, снабжённый вращающимся диском с концентрическими рядами отверстий, который служит для превращения световых импульсов в звуковые согласно специальной оптической партитуре. Последняя представляла собой бумажную ленту с прозрачными прорезями, пропускающими модулированный свет, соответствующий тем или иным нотам звукоряда. Интересно, что конструкция инструмента сочетает в себе технические решения, использовавшиеся сразу в двух легендарных аппаратах — синтезаторе АНС Евгения Мурзина и ритмиконе Льва Термена (принцип оптической сирены, 1931)» (Смирнов, 2020, с. 160). Близким к устройству И.А. Сергеева по типу формирования звукового медиума был инструментарий, разрабатываемый

³³ Весь Ленинград: адресная и справочная книга на 1931 год. (1931). Ленинград: Изд-во Ленинградского Облисполкома и Ленинградского Совета. С. 149.

Н.В. Воиновым («рисованные звуковые дорожки», «бумажный звук») и Е.А. Шолпо («графический звук»)³⁴. Однако это был уже совершенно иной тип работы с оптическими и звуковыми излучателями, нежели в приводимых выше примерах. В такого рода аппаратуре генераторы звука создавались на основе оптических прерывателей. В связи с этим выведем их за рамки представленной классификации, основу которой составляет светозвуковой инструментарий, ориентированный на демонстрацию световых и звуковых эффектов на экране, сцене, в пространстве.

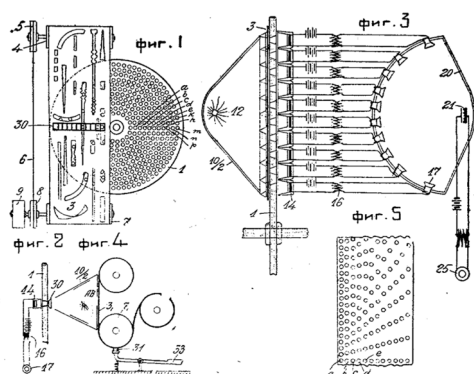


Рис. 10. И. А. Сергеев. Чертежи к патенту на «Электрический музыкальный прибор»³⁵

Если классифицировать светозвуковые инструменты не по звуковому, а по визуальному критерию, то есть на *экранные* [2.16] и *пространственные* [2.26], то к первой подгруппе однозначно следует отнести модели звучащих монохордов с цветными экранами М. Матюшина и ко второй — электрический светозвуковой аппарат А.М. Дымшица. Выявленные на данный момент материалы о других светозвуковых устройствах не позволяют в полной мере судить о визуальной специфике их функционирования.

³⁴ См.: (Смирнов, 2020, с. 205–206).

³⁵ Источник изображения см.: (Сергеев, 1930).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Охарактеризованная в статье практика отечественного светозвукового инструментария первой трети XX века, безусловно, не является исчерпывающей. Крайне мало информации, например, о светозвуковом инструменте, созданном в 1920-е композитором Н.А. Малаховским (1892–1942)³⁶. По мере выявления соответствующего материала приведенная выше таблица со временем будет дополнена новыми примерами, входящими в ту или иную группу инструментов представленной нами классификации.

Однако уже на этом этапе исследования можно сделать вывод о том, что в российской культуре первой трети XX века сформировалось уникальное направление, связанное с разработкой светозвукового инструментария, в котором идеи синтеза искусств были тесно переплетены с новыми технологическими возможностями (главным образом в связи с масштабной электрификацией страны). Создавая новый инструментарий и, соответственно, новые средства выразительности, авторы стремились выйти за рамки того или иного вида искусства: композиторы — за пределы музыки посредством света и цвета, художники — за пределы изобразительного искусства с помощью омузыкаливания, придания движения цвету и свету³⁷. Новые смыслы формировались на основе соощущения в контексте преодоления границ временных и пространственных искусств. Большинство изобретенных в этот период устройств не получило широкого распространения, однако эксперименты в данной области во многом предвосхитили дальнейшее развитие медиаискусства.

О разработке отечественного светозвукового инструментария со второй половины 1930-х по 1950-е нам известно лишь по «фотоэлектрическому синтезатору музыки» АНС, созданному в честь Александра Николаевича Скрябина. Работу над инструментом с 1937 года вел инженер, специалист по военному приборостроению, кандидат технических наук Евгений Александрович Мурзин (1914–1970). Однако заявку на патент автор подал лишь спустя 20 лет — 24 июня 1957 года (Мурзин, 1959). Следующий яркий взлет в области светозвукового инструментария в СССР был уже в период хрущевской оттепели. Он связан с именами таких светохудожников и светомузыкантов как Константин Леонтьев (Москва), Юрий Правдюк (Харьков), Флориан Юрьев (Киев), Булат Галеев (Казань), Сергей Зорин (Полтава, Москва) и многими другими.

³⁶ Н.А. Малаховский был автором сочинения для голоса и оркестра «Закат», в партитуру которого, подобно скрябинскому «Прометею», была включена световая партия.

³⁷ Более подробно об этом см.: (Колганова, 2025).

REFERENCES

1. Annenkov, Yu.P (1991). *Dnevnik moikh vstrech: Tsikl tragediy* [Diary of my meetings: A cycle of tragedies] (Vol. 1). Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russ.)
2. Braudo, E. (1928). Svet i muzyka [Light and music]. *Ogonek*, (40). (In Russ.)
3. Dymshits, A.M. (1920–1921). *Studencheskiy otdel: Delo 1-go Petrogradskogo universiteta* [Student department: The case of the 1st Petrograd University]. Central State Archives of Saint Petersburg (F. R-7240, op. 4, d. 517), Saint Petersburg, Russia. (In Russ.)
4. Dymshits, A.M. (1932, December 31). *Sposob izgotovleniya tsellyuloidnykh shlifoval'nykh diskov dlya zubovrachebnykh tseley* [Method of manufacturing celluloid grinding discs for dental purposes] (USSR Patent No. 28803). USSR Patent Database. (In Russ.) Retrieved May 8, 2025, from <https://patents.su/1-28803-sposob-izgotovleniya-cellyuloidnykh-shlifovalnykh-diskov-dlya-zubovrachebnykh-celej.html>
5. Galeev, B., & Vanechkina, I. (2004). O proekte unikal'nogo instrumenta "prostranstvennoy muzyki" [On the project of a unique instrument of "spatial music"]. In I.V. Matsievskiy (Ed.), *Voprosy instrumentovedeniya* [Questions of instrumentation] (Vol. 5, Part 2, pp. 157–160). Saint Petersburg: Russian Institute of Art History. (In Russ.)
6. Gidoni, G.I. (1924, September 15). *Prisposoblenie dlya polucheniya svetovykh dekoratsiy na prozrachnom ekrane* [A device for producing light decorations on a transparent screen] (USSR Patent No. 74128). USSR Patent Database. (In Russ.) Retrieved May 8, 2025, from <https://patents.su/3-527-prisposoblenie-dlya-polucheniya-svetovykh-dekoratsiy-na-prozrachnom-ehkrane.html>
7. Gidoni, G.I. (1926). *Iskusstvo sveta i tsveta, poluchennoe putem elektricheskoy energii* [The art of light and color obtained by electrical energy]. Saint Petersburg Branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences (F. 2, op. I-1926, ed. khr. 7, ch. II, l. 141), Saint Petersburg, Russia. (In Russ.)
8. Gidoni, G.I. (1931, September 30). *Raspredelitel'nyy pul't* [Distribution console]. (USSR Patent No. 62243). USSR Patent Database. (In Russ.) Retrieved May 8, 2025, from <https://patents.su/3-22778-raspredelitelnyy-pult.html>
9. Ginzburg, S. (1925, July 5). Svetoorkestr [Light orchestra]. *Krasnaya Gazeta*, (165), 4. (In Russ.)
10. Guseva, K.L., & Selivanova, A.N. (Eds.) (2022). *Elektrifikatsiya: Svet i tok v iskusstve i kul'ture 1920–1930-kh* [Electrification: Light and electric current in the art and culture of the 1920s–1930s]. Moscow: Museum of Moscow. (In Russ.)
11. Kargapolova, N.A. (2003). K voprosu o muzykal'noy estetike V. V. Kandinskogo [On the musical aesthetics of Wassily Kandinsky]. *Kandinsky-art.ru*. (In Russ.) Retrieved May 8, 2025, from <https://kandinsky-art.ru/library/k-voprosu-o-muzikalnoy-estetike-kandinskogo.html#bookmark40>

12. Kirilenko, A., & Orlov, V. (1965). Tsvetomuzyka skoro v pervye zazhzhel svoi ogni i zazvuchit v skryabinskom kontsertnom zale Moskvy [The color music will soon light its lights for the first time and sound in the Scriabin Concert Hall of Moscow]. *Tekhnika Molodezhi*, (10), 37–38. (In Russ.)
13. Kniazeva, J.V., & Mikhailov, A.A. (2011). Nauchnoe sotrudnichestvo muzykoveda Ya.Ya. Gandshina i fizika V.I. Kovalenkova: Sozdanie petrogradskoy akusticheskoy laboratorii [Scientific collaboration between musicologist Jacques Handschin and physicist Valentin Kovalenkova: The creation of the Petrograd acoustics laboratory]. *Nauchno-Tekhnicheskie Vedomosti Sankt-Peterburgskogo Gosudarstvennogo Politehnicheskogo Universiteta*, (2), 124–129. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/oftjah>
14. Kolganova, O.V. (2021). Svetotsvetovye proektsionnye ustroystva V. Baranova-Rossine i G. Gidoni (1920–1930-e gody) [Vladimir Baranoff-Rossine's and Grigory Gidoni's light and color projection devices: 1920s–1930s]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 17 (4), 33–62. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.4-33-62>, <https://www.elibrary.ru/ilyhow>
15. Kolganova, O.V. (2022). Khudozhnik-izobretatel' G. Gidoni: "Iskusstvo sveta i tsveta, poluchennoe putem elektricheskoy energii" [Artist and inventor G. Ghidoni: "The art of light and color produced by electrical energy"]. In K.L. Guseva & A.N. Selivanova (Eds.), *Elektrifikatsiya: Svet i tok v iskusstve i kul'ture 1920–1930-kh* [Electrification: Light and electric current in the art and culture of the 1920s–1930s] (pp. 230–239). Moscow: Museum of Moscow. (In Russ.)
16. Kolganova, O.V. (2025). Svetozvukovye i svetotsvetovye eksperimenty v tvorchestve rossiyskikh khudozhnikov, kompozitorov i izobretateley pervoy trety XX veka [Light-sound and light-color experiments in the works of Russian artists, composers and inventors of the first third of the 20th century]. *Muzyka v Sisteme Kul'tury: Nauchnyy Vestnik Ural'skoy Konservatorii*, (42), 16–28. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/2658-7858-2025-42-16-28>, <https://www.elibrary.ru/blagns>
17. Kondratsky, P.P. (1932). *Osnovy kolorostatiki* [Fundamentals of color-statics]. Cotton Trust Research Laboratory. Kalinin: Publishing House of the State Cotton Trust. (In Russ.)
18. Kostroma, A. (2000). Rekonstruktsiya spektaklya Mikhaila Matyushina "Rozhdenie sveta, tsveta i ob'ema" [Reconstruction of Mikhail Matyushin's performance "The birth of light, color, and volume"]. In A. Povelikhina (Ed.), *Organika: Bespredmetnyy mir Prirody v russkom avangarde XX veka* [Organics: The non-objective world of nature in the Russian avant-garde of the 20th century] (pp. 85–88). Moscow: RA. (In Russ.)
19. Kurochkin, A.G. (1934, October 31). *Proektsionnoe ustroystvo dlya polucheniya svetovykh i tsvetovykh effektov* [A projection device for generating light and color effects]. (USSR Patent No. 39419). USSR Patent Database. (In Russ.) Retrieved May 8, 2025, from <https://patents.su/2-39419-proektsionnoe-ustrojstvo-dlya-polucheniya-svetovykh-i-tsvetovykh-ehffektov.html>

20. L.A. (1926, December 7). Novoe izobretenie [A new invention]. *Zhizn' Iskusstva*, (49). (In Russ.) Retrieved May 8, 2025, from <https://electro.nekrasovka.ru/books/2223>
21. Lenin, V.I. (1970). *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete works] (Vol. 42). Moscow: Izdatel'stvo politicheskoy literatury. (In Russ.) Retrieved May 8, 2025, from <http://www.uaio.ru/vil/42.htm>
22. Leonov, V. (1927, May 13). "Sveto-muzyka" i "elektro-orkestr" ["Light music" and "electric orchestra"]. *Vechernyaya Gazeta*. (In Russ.)
23. Matyushin, M.V. (2011). *Tvorcheskiy put' khudozhnika* [The artist's creative path]. Kolomna: Museum of Organic Culture. (In Russ.)
24. Murzin, E.A. (1959). Fotoelektricheskiy sintezator muzyki [Photoelectric music synthesizer]. (USSR Patent No. 118695). USSR Patent Database. (In Russ.) Retrieved May 8, 2025, from <https://patents.su/3-118695-fotoelektricheskij-sintezator-muzyki.html>
25. Povelikhina, A. (2000). "Total'nyy" teatr Matyushina [Matyushin's "Total Theater"]. In A. Povelikhina (Ed.), *Organika: Bespredmetnyy mir Prirody v russkom avangarde XX veka* [Organics: The non-objective world of nature in the Russian avant-garde of the 20th century] (pp. 81–84). Moscow: RA. (In Russ.)
26. Pushkin, A.S. (with Laboratory of the Art of Light and Color, Ed.) (1933). *Favn i pastushka: Kartiny (podrazhanie Parni) s partiyey dlya svetoteatral'nogo ispolneniya i 7 gravyurami na dereve, eskizami postanovki G.I. Gidoni* [The Faun and the Shepherdess: Pictures (imitation of Parni) with a part for light-theater performance and 7 woodcuts, sketches for the production by G.I. Gidoni]. Leningrad.
27. Rimsky-Korsakov, G.M. (1926). Rasshifrovka svetovoy stroki Skryabinskogo "Prometeya" [Deciphering the light line of Scriabin's "Prometheus"]. *De musica: Vremennik Otdela Teorii i Istorii Muzyki Gosudarstvennogo Instituta Istorii Iskusstv*, (2), 94–102. Leningrad: Academia. (In Russ.)
28. Selivanova, A., & Telegina, K. (2021). *Elektrifikatsiya: 100 let planu GOELRO* [Electrification: 100th anniversary of the GOELRO Plan]. Museum of Moscow. (In Russ.) Retrieved May 8, 2025, from <https://mosmuseum.ru/exhibitions/p/goelro/?ysclid=m3kdwrtftj318703091>
29. Sergeev, I.A. (1930, January 31). *Elektricheskiy muzykal'nyy pribor* [Electric musical instrument]. (USSR Patent No. 12625). USSR Patent Database. (In Russ.) Retrieved May 8, 2025, from <https://patents.su/3-12625-ehlektricheskij-muzykalnyjj-pribor.html>
30. Shumilin, D.A. (2023). Za gran'yu zvuka... Posvyashchenie A.N. Skryabinu [Beyond the sound... Dedication to Alexander Scriabin]. *Vremennik Zubovskogo Instituta*, (4), 9–23. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/ecwrdm>
31. Smirnov, A. (2020). *V poiskakh poteryannogo zvuka: Eksperimental'naya zvukovaya kul'tura Rossii i SSSR pervoy poloviny XX veka* [In search of lost sound: Experimental sound culture in Russia and the USSR in the first half of the twentieth century]. Moscow: Garage Museum of Contemporary Art. (In Russ.)

32. State Archives of the Kaluga Region. (n.d.). *Aleksandra Vasil'evna Unkovskaya (1857–1927)* [Aleksandra Vasilevna Unkovskaya (1857–1927)]. (In Russ.) Retrieved May 8, 2025, from <https://archive.admoblkaluga.ru/gako/object/226036807?ysclid=lgntah7cxm294598623>
33. Terentiev, I.G. (with Martsaduri, M., & Nikolskaya, T.) (1988). *Sobranie sochineniy* [Collected works]. Bologna: Francesco. (In Russ.)
34. Theremin, L. (1979). Eksperimenty v oblasti svetomuzyki v laboratorii L.S. Termena [Experiments in the field of light music in the laboratory of Leon Theremin]. In *Vsesoyuznaya shkolf molodykh uchenykh i spetsialistov "Svet i Muzyka"* [All-Union school of young scientists and specialists "Light and music"] (pp. 19–20). Kazan: Kazan Aviation Institute. (In Russ.)
35. Timinsky, V. (2011). *K istorii kaluzhskogo teosofskogo obshchestva (1909–1929)* [On the history of the Kaluga Theosophical Society]. *Textarchive.ru*. (In Russ.) Retrieved May 8, 2025, from <https://textarchive.ru/c-2956088.html>
36. Unkovskaya, A.V. (1909). Metoda tsveto-zvuko-chisel [The color-sound-numbers method]. *Vestnik Teosofii*, (1). (In Russ.)
37. Varzin-Ryazhsky, N.M. (1935, January 31). *Ustroystvo dlya soprovozhdeniya grammofoonoy zapisi svetovymi kartinami* [A device for accompanying a gramophone recording with light pictures] (USSR Patent No. 41209). USSR Patent Database. (In Russ.) Retrieved May 8, 2025, from <https://patents.su/patents/varzin-ryazhskijj>
38. Yushmanov, V.I. (2004). *Pevcheskiy instrument i vokal'naya tekhnika opernykh pevtsov* [Singing instrument and vocal technique of opera singers] [Doctoral thesis, Russian Institute of Art History, Saint Petersburg]. (In Russ.)

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненков, Ю.П. (1991). *Дневник моих встреч: Цикл трагедий (Т. 1)*. В 2 т. Москва: Художественная литература.
2. Браудо, Е. (1928). Свет и музыка. *Огонек*, (40).
3. Варзин-Рязжский, Н.М. (1935). Устройство для сопровождения граммофонной записи световыми картинами. (Заяв. свид. № 41209, заявл. 25 марта 1934 г., опубл. 31 января 1935 г.). *База патентов СССР*. <https://patents.su/patents/varzin-ryazhskijj> (08.05.2025).
4. Галеев, Б., Ванечкина, И. (2004). О проекте уникального инструмента «пространственной музыки». В И.В. Мациевский (Ред.), *Вопросы инструментоведения*, 5(2). *Статьи и материалы Пятой Международной инструментоведческой конференции «Благодатовские чтения», 6–10 декабря 2004 г.* (157–160). Санкт-Петербург: РИИИ.

5. Гидони, Г.И. (1924). Приспособление для получения световых декораций на прозрачном экране. (Заяв. свид. № 74128; заявл. 30 августа 1920 г.; опубл. 15 сентября 1924 г.). *База патентов СССР*. URL: <https://patents.su/3-527-prisposoblenie-dlya-polucheniya-svetovykh-dekoracij-na-prozrachnom-ehkrane.html> (08.05.2025).
6. Гидони, Г.И. (1926). *Искусство света и цвета, полученное путем электрической энергии*. Санкт-Петербургский филиал архива Российской Академии наук. (Ф. 2, оп. I-1926, ед. хр. 7, ч. II, л. 141), Санкт-Петербург, Россия.
7. Гидони, Г.И. (1931). Распределительный пульт. (Заяв. свид. № 62243; заявл. 12 января 1930; опубл. 30 сентября 1931 г.). *База патентов СССР*. URL: <https://patents.su/3-22778-raspredelitelnyj-pult.html> (08.05.2025).
8. Гинзбург, С. (1925, 5 июля). Светооркестр. *Красная газета. Вечерний выпуск*, 165 (853), с. 4.
9. Государственный архив Калужской области. (б.д.). *Александра Васильевна Унковская (1857–1927)*. URL: <https://archive.admoblkaluga.ru/gako/object/226036807?ysclid=lgntah7cxm294598623> (08.05.2025).
10. Гусева, К.Л., Селиванова, А.Н. (Авт.-сост.). (2022). *Электрификация: Свет и ток в искусстве и культуре 1920–1930-х*. Москва: Музей Москвы.
11. Дымшиц, А.М. (1920–1921). *Студенческий отдел. Дело 1-го Петроградского университета*. Центральный государственный архив Санкт-Петербурга (Ф. Р-7240, оп. 4, д. 517), Санкт-Петербург, Россия.
12. Дымшиц, А.М. (1932). Способ изготовления целлюлоидных шлифовальных дисков для зубо врачебных целей. (Заяв. свид. № 28803; заявл. 20 ноября 1931 г.; опубл. 31 декабря 1932 г.). *База патентов СССР*. URL: <https://patents.su/1-28803-sposob-izgotovleniya-cellyuloidnykh-shlifovalnykh-diskov-dlya-zubovrachebnykh-celejj.html> (08.05.2025).
13. Каргаполова, Н.А. (2003). *К вопросу о музыкальной эстетике В. В. Кандинского*. Вопросы музыкознания: Теория. История. Практика, (3), 104–124. <https://www.elibrary.ru/wadvvr>
14. Кириленко, А., Орлов, В. (1965). Цветомузыка скоро впервые зажжет свои огни и зазвучит в скрябинском концертном зале Москвы. *Техника молодежи*, (10), 37–38.
15. Князева, Ж.В., Михайлов, А.А. (2011). Научное сотрудничество музыковеда Я.Я. Гандшина и физика В.И. Коваленкова: создание петроградской акустической лаборатории. *Научно-технические ведомости Санкт-Петербургского государственного Политехнического университета*, (2), 124–129. <https://www.elibrary.ru/oftjah>
16. Колганова, О.В. (2021). Светоцветовые проекционные устройства В. Баранова-Россине и Г. Гидони (1920–1930-е годы). *Наука телевидения*, 17(4), 33–62. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.4-33-62>, <https://www.elibrary.ru/ilyhow>

17. Колганова, О.В. (2022). Художник-изобретатель Г. Гидони: «Искусство света и цвета, полученное путем электрической энергии». В К.Л. Гусева, А.Н. Селиванова (Авт.-сост.), *Электрификация. Свет и ток в искусстве и культуре 1920–1930-х* (230–239). Москва: Музей Москвы.
18. Колганова, О.В. (2025). Светозвуковые и цветоцветовые эксперименты в творчестве российских художников, композиторов и изобретателей первой трети XX века. *Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории*, (42), 16–28. https://nvuc.ru/images/2025/nvuc_2025_42.pdf, <https://www.elibrary.ru/blagns>
19. Кондрацкий, П.П. (1932). *Основы колоростатики*. Научно-исследовательская лаборатория Калининского х/б треста. Калинин: Издание Гос. хлопчатобумажного треста.
20. Кострома, А. (2000). Реконструкция спектакля Михаила Матюшина «Рождение света, цвета и объема». В А. Повелихина (Ред.), *Органика: Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX в. Выставка в галерее Гмуржинска, Кельн, 1999–2000* (85–88). Москва: РА.
21. Курочкин, А.Г. (1934). Проекционное устройство для получения световых и цветовых эффектов. (Заяв. свид. № 39419; заявл. 22 апреля 1930 г.; опубл. 31 октября 1934 г.) *База патентов СССР*. URL: <https://patents.su/2-39419-proekcionnoe-ustrojstvo-dlya-polucheniya-svetovykh-i-cvetovykh-ehffektov.html> (08.05.2025).
22. Л.А. (1926, 7 декабря). Новое изобретение. *Жизнь искусства*, (49). <https://electro.nekrasovka.ru/books/2223> (08.05.2025).
23. Ленин, В.И. (1970). *Полное собрание сочинений* (5-е изд.), т. 42. Москва: Издательство политической литературы. URL: <http://www.uaio.ru/vil/42.htm> (08.05.2025).
24. Леонов, В. (1927, 13 мая). «Свето-музыка» и «электро-оркестр». *Вечерняя газета*.
25. Матюшин, М.В. (2011). Творческий путь художника. Автомонография. Коломна: Музей Органической Культуры.
26. Мурзин, Е.А. (1959). Фотоэлектрический синтезатор музыки. (Заяв. свид. № 118695; заявл. 24 июня 1957г.; опубл.: 1959 г.) *База патентов СССР*. URL: <https://patents.su/3-118695-fotoehlektricheskij-sintezator-muzyki.html> (08.05.2025).
27. Повелихина, А. (2000). «Тотальный» театр Матюшина. В А. Повелихина (Ред.), *Органика: Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX в. Выставка в галерее Гмуржинска, Кельн, 1999–2000* (с. 81–84). Москва: РА.
28. Пушкин, А.С. (1933). *Фавн и пастушка: Картины (подражание Парни)с партией для светотеатрального исполнения и 7 гравюрами на дереве, эскизами постановки Г.И. Гидони* (ред. Лаборатории искусства света и цвета). Ленинград.

29. Римский-Корсаков, Г.М. (1926). Расшифровка световой строки Скрябинского «Прометея». *De musica: Временник отдела теории и истории музыки Государственного института истории искусств*, (2), 94–102. Ленинград: Academia.
30. Селиванова, А., Телегина, К. (Авт.-сост.). (2021). *Электрификация. 100 лет плану ГОЭЛРО*. Музей Москвы. URL: <https://mosmuseum.ru/exhibitions/p/goelro/?ysclid=m3kdwrftfj318703091> (08.05.2025).
31. Сергеев, И.А. (1930). Электрический музыкальный прибор. (Заяв. свид. № 12625; заявл. 21 марта 1925; опубл.: 31 января 1930). *База патентов СССР*. URL: <https://patents.su/3-12625-ehlektricheskijj-muzykalnyjj-pribor.html> (08.05.2025).
32. Смирнов, А. (2020). *В поисках потерянного звука. Экспериментальная звуковая культура России и СССР первой половины XX века*. Москва: Музей современного искусства «Гараж».
33. Терентьев, И.Г. (1988). *Собрание сочинений*. (Сост., подгот. текста, биогр. справка, вступ. статьи и коммент. М. Марцадури и Т. Никольская). Bologna: Francesco.
34. Термен, Л. (1979). Эксперименты в области светомузыки в лаборатории Л.С. Термена. *Тезисы докладов Всесоюзной школы молодых ученых и специалистов «Свет и музыка» (24 июня — 4 июля 1979 г.)*, 19–20. Казань: Казанский авиационный институт.
35. Тиминский, В. (2011). *К истории калужского теософского общества (1909–1929)*. Textarchive.ru. URL: <https://textarchive.ru/c-2956088.html> (08.05.2025).
36. Унковская, А.В. (1909). Метода цвето-звуко-чисел. *Вестник теософии*, (1).
37. Шумилин, Д.А. (2023). За гранью звука... Посвящение А.Н. Скрябину. *Временник Зубовского института*, 4(43), 9–23. <https://www.elibrary.ru/ecwrdm>
38. Юшманов, В.И. (2004). *Певческий инструмент и вокальная техника оперных певцов*. (Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения). Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств.

ABOUT THE AUTHOR

OLGA V. KOLGANOVA

Cand. Sci. (Art History),
Research Fellow at the Department of Organology,
Russian Institute of Art History,
5, Saint Isaac's Square, Saint Petersburg 190000;
Director,
M.S. Zalivadny Scientific and Educational Center Art-Integration,
Room 18H, 14A, Zakhazhevskaya, Pushkin,
Saint Petersburg 196602, Russia
ResearcherID: AAS-8517-2021
ORCID: 0000-0002-5679-3228
e-mail: kolganova.spb@gmail.com

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ОЛЬГА ВИКТОРОВНА КОЛГАНОВА

кандидат искусствоведения,
научный сотрудник сектора инструментоведения,
Российский институт истории искусств,
190000, Россия, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл. 5;
Руководитель,
Научно-просветительский центр «Арт-интеграция»
им. М.С. Заливадного,
196602, Россия, Санкт-Петербург, г. Пушкин, ул. Захаржевская,
д. 14, лит. А, пом. 18Н
ResearcherID: AAS-8517-2021
ORCID: 0000-0002-5679-3228
e-mail: kolganova.spb@gmail.com

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ
ОБРАЗА ГЕРОЯ
НА ЭКРАНЕ**

**SCREEN IMAGE
OF A HERO**

НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ ПОДОСОКОРСКИЙ

Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук
121069, Россия, Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1

ResearcherID: AAC-6485-2021

ORCID: 0000-0001-6310-1579

e-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

Для цитирования

Подосокорский Н.Н. Образ Наполеона в экранизациях романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: версии Дж. фон Штернберга, Ж. Лампена, Дж. Сарджента, В.В. Мирзоева // Наука телевидения. 2025. 21 (3). С. 121–145. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.3-121-145. EDN: QULNSH

Образ Наполеона в экранизациях романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: версии Дж. фон Штернберга, Ж. Лампена, Дж. Сарджента, В.В. Мирзоева

Аннотация. В статье впервые исследуется образ императора французов Наполеона I в экранизациях романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». В качестве объектов изучения автором были выбраны четыре киноадаптации, в которых наполеоновский миф представлен наиболее ярко, необычно и, вместе с тем, репрезентативно. Это фильмы: «Преступление и наказание» (1935) американского режиссера австрийского происхождения Джозефа фон Штернберга, «Преступление и наказание» (1956) французского режиссера русского происхождения Жоржа Лампена, «Преступление и наказание» (1998)

американского режиссера Джозефа Сарджента и новейший сериал «Преступление и наказание» (2024) российского режиссера Владимира Мирзоева. В них по-разному переосмыслен оригинальный сюжет Достоевского и место в нем наполеоновского мифа, однако все они передают то колоссальное значение, которое образ Наполеона играет в судьбе Родиона Раскольникова, который, по собственным его словам, совершает свое преступление, чтобы новым «Наполеоном сделаться». И если в фильмах Штернберга и Лампена изобразительный акцент — на символических вещах-деталях (портрет, статуэтка), то в фильме Сарджента и особенно в сериале Мирзоева — на существенном изменении исторического и литературного контекста.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, «Преступление и наказание», экранизации, Наполеон, наполеоновский миф, Родион Раскольников, Дж. фон Штернберг, Ж. Лампен, Дж. Сарджент, В.В. Мирзоев

UDC 791-51 + 008

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.3-121-145

EDN: QULNSH

Received 07.06.2025, revised 03.08.2025, accepted 26.09.2025

NIKOLAY N. PODOSOKORSKY

Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences
25As1, Povarskaya, Moscow 121069, Russia

ResearcherID: AAC-6485-2021

ORCID: 0000-0001-6310-1579

e-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

For citation

Podosokorsky, N.N. (2025). The image of Napoleon in film adaptations of Dostoevsky's *Crime and Punishment*: Versions by Josef von Sternberg, Georges Lampin, Joseph Sargent, and Vladimir Mirzoyev. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (3), 121–145. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.3-121-145>, <https://elibrary.ru/QULNSH>

The image of Napoleon in film adaptations of Dostoevsky's *Crime and Punishment*: Versions by Josef von Sternberg, Georges Lampin, Joseph Sargent, and Vladimir Mirzoyev

Abstract. This article presents a pioneering study of the image of Napoleon I in film adaptations of Fyodor Dostoevsky's novel *Crime and Punishment*. The analysis focuses on four adaptations selected for their vivid, unique, and representative portrayals of the Napoleonic myth. These are: Josef von Sternberg's 1935 American film *Crime and Punishment*; Georges Lampin's 1956 French adaptation of the same name; Joseph Sargent's 1998 American television film; and Vladimir Mirzoyev's recent 2024 Russian series. While each offers a distinct reinterpretation of Dostoevsky's original plot and the role of the Napoleonic myth within it, all four underscore the profound significance of Napoleon's image for the protagonist, Rodion Raskolnikov, who commits his crime with the explicit goal of becoming a new "Napoleon." A key distinction emerges in their visual strategies: the earlier films by Sternberg and Lampin emphasize symbolic objects and details (a portrait, a statuette), whereas Sargent's film and, most notably, Mirzoyev's series pivot towards a substantial alteration of the historical and literary context.

Keywords: Fyodor Dostoevsky, *Crime and Punishment*, film adaptations, Napoleon, Napoleonic myth, Rodion Raskolnikov, Josef von Sternberg, Georges Lampin, Joseph Sargent, Vladimir Mirzoyev

ВВЕДЕНИЕ

Фильмы, созданные на основе или под существенным влиянием текста романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» (1866), не раз становились объектом научного изучения, однако среди существующих исследований ((Круглов, 2015), (Отева, 2017), (Михайлова, 2019), (Федорова,

2020), (Сараскина, 2022), (Успенская, 2022), (Romanska, 2023), (Булавина, 2024), (Arslantepe, 2024) и др.) нам не известно ни одной работы, всецело посвященной **наполеоновскому мифу**¹ или включающей в себя более-менее содержательный анализ его присутствия в рассматриваемых картинах. Это тем более удивительно, что именно мифологизированный образ Наполеона является для главного героя произведения, Родиона Раскольникова, основополагающим, причем и свое преступление властолюбивый студент объясняет именно стремлением стать новым петербургским Наполеоном. В разговоре с Соней Мармеладовой Родион поясняет: «Вот что: я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил...» (Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 318)².

Данная статья призвана восполнить соответствующий пробел в исследованиях экранизаций «Преступления и наказания», а потому имеет своей **целью** показать то, как разные художники раскрыли сложную взаимосвязь образов Раскольникова и Наполеона, необычайно значимую для Достоевского. Таким образом, **предметом** нашего исследования является наполеоновский миф (протеистичный и амбивалентный сам по себе) в ряде экранизаций «Преступления и наказания».

Основными **методами** в нашей работе были следующие: метод аналитико-синтетического чтения произведений культуры (подразумевающий, в числе прочего, особое внимание к символическим деталям в контексте произведения в целом — этот метод в современной гуманитарной науке наиболее основательно разрабатывается Т.А. Касаткиной (Касаткина, 2023)), являющийся разновидностью более широкого герменевтического метода, а также исторический метод (обусловленный самой проблематикой исследования и подразумевающий глубокое погружение в исторические реалии соответствующей эпохи для того, чтобы понимать, что конкретно и как именно было трансформировано в изучаемом произведении искусства).

Наша изначальная **гипотеза** заключалась в том, что талантливый, яркий режиссер (за некоторыми исключениями) не должен полностью проигнорировать важнейшую наполеоновскую составляющую мироощущения главного героя экранизируемого романа, но при этом не может ограничиться и лишь дословным цитированием оригинальных диалогов и монологов персонажей Достоевского. Кинематограф, помноженный

¹ «Наполеоновский миф» (или «наполеоновская легенда») — устоявшийся в науке термин, который подразумевает всю совокупность разнородных и противоречивых представлений о Наполеоне как герое (или антигерое) Нового времени, закрепившихся в мировой культуре и массовом сознании людей XIX–XXI веков. См. об этом: (Pagé, 2013), (Kern, 2016).

² См.: новейшие исследования о наполеонизме Раскольникова и наполеоновском мифе в «Преступлении и наказании» (Подосокорский, 2022а), (Подосокорский, 2022б), (Подосокорский, 2023), (Подосокорский, 2024).

на субъективное режиссерское видение, естественным образом будет диктовать свои особые пути трансформации литературных идей и образов при перенесении их на экран. А поскольку в разных странах, в разные эпохи и у разных режиссеров как восприятие Наполеона в частности, так и само понимание искусства в целом неизбежно различалось, крайне важно описать и выявить специфику конкретных решений этой проблемы, прежде чем переходить к каким-либо обобщениям на сей счет. К сожалению, многие киноведческие работы грешат как раз обратным: без основательного знания истории адаптируемого материала исследователь сразу же переходит к глобальным культурологическим обобщениям, огрубляя и примитивизируя то, что на самом деле пытался переосмыслить режиссер.

Заметим, что на столь небольшой **выборке**, как наша (четыре фильма, созданные режиссерами разных школ и направлений, в разные эпохи и в разных странах), невозможно в принципе делать какие-то масштабные выводы о культурных изменениях в рецепции Наполеона в мировом кинематографе. Речь здесь пока идет исключительно об описании сугубо авторских решений конкретной проблемы, поэтому представленная работа нисколько не претендует на что-либо большее (для чего необходимо провести еще целый ряд изысканий подобного рода, чтобы элементарно накопить соответствующий материал для последующего адекватного осмысления, которое, конечно, никогда не допускает суждений, что, к примеру, конкретный портрет Наполеона в фильме известного режиссера — это просто неважно какой портрет Наполеона и т. д.).

Также сразу поясним, что мы не проводим, как это делает ряд других исследователей, четкую разграничительную черту между экранизациями и фильмами по мотивам романа, полагая подобные разделительные спекуляции вводящими в заблуждение, ибо любая, самая строгая и внимательная к тексту литературного первоисточника киноадаптация неизбежно является произведением иного вида искусства, созданным по мотивам книги для перенесения содержащихся в ней образов и идей на экран, и у экранизаций есть как свои естественные художественные добавления, так и неизбежные потери, сокращения. Большим лукавством является говорить о сколь-либо полном соответствии фильма книге, поскольку ни один живой актер не может учесть все черты персонажа, которого он играет, и никакая команда декораторов и художников по костюмам не способна воссоздать без зазоров и изъянов все черты быта, запечатленные в произведениях, созданных в иные исторические эпохи.

Всего киноадаптаций (далее мы будем для удобства называть их экранизациями) «Преступления и наказания» разными режиссерами создано

уже более сорока³, но мы, опять же, ограничились рассмотрением лишь четырех из них, которые посчитали наиболее репрезентативными для изучения интересующей нас проблемы. Это фильмы «Преступление и наказание» (*Crime and Punishment*, 1935) американского режиссера австрийского происхождения Джозефа фон Штернберга, «Преступление и наказание» (*Crime et Châtiment*, 1956) французского режиссера Жоржа Лампена, «Преступление и наказание» (*Crime and Punishment*, 1998) американского режиссера Джозефа Сарджента и «Преступление и наказание» (2024) российского режиссера Владимира Мирзоева.

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» (1935) ДЖ. ФОН ШТЕРНБЕРГА

В фильме «Преступление и наказание» Дж. фон Штернберга образ Наполеона появляется уже на пятой минуте в виде копии портрета императора французов, висящей на стене в комнате Родерика (так в фильме переименовано имя «Родион») Раскольникова (его играет Петер Лорре). Режиссер мог выбрать множество вариантов известных картин для этой символической детали, отсутствующей в тексте романа Достоевского, но остановился на «Наполеоне в Фонтенбло, 31 марта 1814» (1845) Поля Делароша (1797–1856). На этой картине Наполеон изображен за несколько дней до своего первого вынужденного отречения, состоявшегося через неделю, 6 апреля 1814 года. Деларош показал изможденного императора, узнавшего о падении своей столицы и о крахе всей кампании. Вот как этот момент описывает историк Н.А. Троицкий: «В ночь с 30 на 31 марта Наполеон, загнав лошадей, прибыл в Фонтенбло и здесь узнал: Париж капитулировал! Это значило, что его блистательная, победоносная кампания 1814 года... проиграна. Той ночью Наполеон пережил одно из сильнейших за всю его жизнь потрясений» (Троицкий, 2020, т. 2, с. 318–319).

Таким образом, уже в самом начале истории Раскольникова зритель видит за главным героем портрет Наполеона поверженного, хотя, как мы знаем, и не навсегда, поскольку через год, в марте 1815 года, он снова

³ К.Э. Разлогов предполагает, что такое огромное количество экранизаций именно этого произведения Достоевского объясняется тем, что «на фоне массовой культуры оно воспринимается не как философское размышление о грехе и наказании, а как нормальная детективная история с замыслом убийства, убийством, его раскрытием и отношениями между преступником и полицией, чем-то напоминающая современные популярные детективы <...>» (Разлогов, 2021, с. 124).

вернулся к власти во Франции на период т.н. Ста дней. Про свою предпоследнюю военную кампанию 1814 года сам Наполеон говорил: «Я нашел свои сапоги итальянской кампании» (Тарле, 1957–1962, т. 7, с. 319), имея в виду свои молниеносные победы 1796 года, одержанные в условиях полунищенского состояния вверенной ему тогда Итальянской армии, многие солдаты в которой не имели даже надлежащей обуви. О том, что из себя представляла эта наспех собранная революционная армия, красноречиво пишет Е.В. Тарле: «Не успел Бонапарт приехать, как ему донесли, что один батальон накануне отказался исполнить приказ о переходе в другой указанный ему район, потому что ни у кого не было сапог. Развал в материальном быту этой заброшенной и забытой армии сопровождался упадком дисциплины. Солдаты не только подозревали, но и воочию видели повальное воровство, от которого они так страдали. Бонапарту предстояло труднейшее дело: не только одеть, обусть, дисциплинировать свое войско, но сделать это на ходу, уже во время самого похода, в промежутках между сражениями» (Тарле, 1957–1962, т. 7, с. 45). Штернберг обыгрывает эту ситуацию, показывая (за несколько секунд до появления в кадре портрета Наполеона) Раскольникова, который затыкает дыру в своем прохудившемся левом ботинке скомканной газетой, в которой опубликована его статья, названная Порфирием Петровичем «О преступлении». Напомним, что именно в связи с этой статьей имя Наполеона впервые появляется в романе Достоевского, когда герой излагает ее основные положения в разговоре со следователем Порфирием, ставя императора французов в ряд великих законодателей и установителей человечества, которые «все до единого были преступники», а в большинстве своем и «особенно страшные кровопроливцы» (Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 200).

Если у Достоевского имя Наполеона впервые произносится в середине романа (в четвертой главе третьей части), то в фильме Штернберга на Наполеона, как на вдохновителя идеи главного героя, указывается уже во второй сцене, причем картина Делароша должна напоминать одновременно и о поражении императора, и о той его кампании, в которой он повторил свой первый успех, не только обув и прославив, но и существенно обогатив свою армию. Также заметим, что во второй трети XIX века изображения Наполеона в Фонтенбло часто украшали разные дома в Петербурге и Москве (Михайлов, 1910, с. 629–630), так что это, помимо прочего, еще и точно подмеченная культурная черта жизни в России эпохи Достоевского.

В фильме Штернберга портрет Наполеона появляется и на четырнадцатой минуте, в сцене совместного посещения каморки Раскольникова его матерью, сестрой и Петром Лужиным (у режиссера эта сцена также

предшествует убийству процентщицы). Зрителю показывают главного героя, лежащего на диване прямо под портретом императора. Но вскоре выясняется, что в его комнате есть изображение еще одного знаменитого деятеля Нового времени — это висящий на другой стене портрет немецкого композитора Людвиг ван Бетховена (1770–1827), выполненный в 1876 году немецким художником Карлом Йегером (1833–1887). В этой сцене жених Дуни (сестры Раскольникова), Лужин, подходит к портрету Бетховена и начинает пикироваться с Родионом, вставшим под портретом Наполеона. Это еще одна выдуманная режиссером символическая деталь, отсутствующая в тексте Достоевского, хотя мы знаем, что сам писатель чрезвычайно высоко ценил музыку немецкого композитора (Борисова, 2008) и даже сблизил обе фигуры (Бетховена и Наполеона) в образе престарелого князя К. в комической повести «Дядюшкин сон» (1859), который признается, что «за границей с Бетховеном был знаком» (Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 343), а во сне «Наполеона Бона-парте видел» (Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 365). В этой сцене может подспудно обыгрываться и амбивалентное отношение Раскольникова к фигуре Наполеона, которая его одновременно притягивает и отвращает, как и Бетховена. Согласно легенде, основанной на мемуарном свидетельстве Ф. Риса, немецкий композитор, поначалу также подпавший под наполеоновское обаяние и даже решивший посвятить первому консулу Французской республики свою симфонию «Бонапарт», узнав, что тот стал императором, немедленно переименовал ее в «Героическую симфонию», якобы заметив при этом: «Так значит, это всего лишь заурядный человек! Теперь он станет попирать ногами все человеческие права, будет слушать лишь голос своего честолюбия, захочет возвыситься над всеми прочими и превратится в тирана!» (Фоконье, 2014, с. 98–99) (о более сложном отношении Бетховена к Наполеону см. также: (Бетховен, 2011–2013, т. 1, с. 32–34)). Два портрета вновь поочередно показываются крупным планом перед самым совершением героем убийства, но после того, как он возвращается, убив «старуху» (в фильме ростовщица совсем не выглядит старой), крупным планом демонстрируется уже лишь один портрет Наполеона в Фонтенбло. Заметим, что в качестве контраста с комнатой Раскольникова, где висят портреты великих людей, квартира ростовщицы увешана православными иконами, из которых самой заметной является икона Христа (а в жилище Сони Мармеладовой висит икона Богородицы).

В фильме Штернберга Раскольников при первой встрече с инспектором Порфирием, когда речь заходит об обсуждении теории героя о двух типах людей, называет в качестве примера тех, кому «кровь по совести разрешается», только одно имя — Наполеона (в романе Достоевского им в этом контексте упоминаются также Кеплер, Ньютон, Ликург, Солон и Магомет).

Порфирий же иронично заявляет, что, наверное, и процентщицу убил один из такого рода «неординарных типов», упомянутых в статье Раскольников, вот только вряд ли он при этом является Наполеоном. Далее Порфирий продолжает шутить, что всем было бы проще, если бы неординарные люди имели особые внешние приметы, чтобы их было проще опознать — например, походили бы внешне на того же Наполеона. В романе писателя таких слов в точности нет⁴, но режиссер здесь затрагивает еще одну известную как в литературе (например, в «Пиковой даме» А.С. Пушкина, «Мертвых душах» Н.В. Гоголя и пр.), так и в истории практику поиска внешнего сходства тех или иных героев и деятелей с императором французов (об этом см.: (Гуминский, 2002), (Подосокорский, 2022а, с. 81–82)). К тому же, как метко отмечает Эниса Успенская, «коренастый и лысоватый Питер Лорре» и сам «больше и по внешности, и по жестам напоминает раскольниковского идейного alter ego — Наполеона» (Успенская, 2022, с. 109).

Кроме того, в первую встречу с Раскольниковым Порфирий говорит, что будь преступник опытнее, он бы отыскал тысячу пятьсот рублей, которые были зашиты процентщицей в матрас. В оригинальном тексте «Преступления и наказания» место хранения денег совсем иное⁵, причем о нем говорит не Порфирий, а Разумихин: «Помилуй, да он и препятствий-то, может быть, не предвидел! А как дело ведет? — берет десяти-двадцатирублевые вещи, набивает ими карман, роется в бабьей укладке, в тряпье, — а в комоде, в верхнем ящике, в шкатулке, одних чистых денег на полторы тысячи нашли, кроме билетов! И ограбить-то не умел, только и сумел, что убить!» (Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 117). По всей видимости, в данном случае Штернберг делает отсылку к другому произведению Достоевского, раннему рассказу

⁴ У Достоевского Порфирий говорит о необходимости различать два разряда, не упоминая при этом Наполеона: «Благодарю-с. Но вот что скажите: чем же бы отличить этих необыкновенных-то от обыкновенных? При рождении, что ль, знаки такие есть? Я в том смысле, что тут надо бы поболее точности, так сказать, более наружной определенности: извините во мне естественное беспокойство практического и благонамеренного человека, но нельзя ли тут одежду, например, особую завести, носить что-нибудь, клеймы там, что ли, какие?.. Потому, согласитесь, если произойдет путаница и один из одного разряда вообразит, что он принадлежит к другому разряду, и начнет “устранять все препятствия”, как вы весьма счастливо выразились, так ведь тут...» (Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 201).

⁵ Можно было бы предположить, что виновником замены шкатулки на матрас является один из тогдашних переводчиков «Преступления и наказания» на английский язык, но, к примеру, перевод Констанс Гарнетт (впервые вышедший в 1914 году и с тех пор много раз переиздававшийся) в этом месте относительно точен: «Suppose him to have been inexperienced, and it's clear that it was only a chance that saved him — and chance may do anything. Why, he did not foresee obstacles, perhaps! And how did he set to work? He took jewels worth ten or twenty roubles, stuffing his pockets with them, ransacked the old woman's trunks, her rags — and they found fifteen hundred roubles, besides notes, in a box in the top drawer of the chest! He did not know how to rob; he could only murder» (Dostoevsky, 1914, p.139).

«Господин Прохарчин» (1846), герой которого копил деньги в тюфяке, и при этом его сравнивали с Наполеоном (о наполеоновском мифе в этом рассказе см.: (Подосокорский, 2025, с. 286–297)).

Изменено у Штернберга и орудие убийства: Раскольников убивает ростовщицу не топором, как в романе, а кочергой. В целом ряде литературных текстов о Наполеоне XIX века фигурирует кочерга, но обычно кочергой, как раз наоборот, пытались защититься от императора французов и его воинства. Например, в историческом романе М.Н. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году» (1831) Зарецкой замечает относительно народного ополчения, что в нем будут «летучие отряды из крестьянских баб, с ухватами и кочергами» (Загоскин, 1987, т. 1, с. 450). Здесь же кочергой «вооружается» новоявленный «Наполеон», и это, как и в случае с матрасом, набитым деньгами, относится к многочисленным случаям, которые можно назвать своего рода «перевертышами» привычных сюжетов⁶.

В третью встречу с Раскольниковым, состоявшуюся в камерке последнего, инспектор полиции Порфирий сходу заявляет, что ожидал увидеть в его жилище портрет Наполеона, но, тут же увидев и другой портрет (Бетховена), замечает, что они образуют странную пару, после чего вспоминает об уже приведенной нами легенде с изначальным посвящением «Героической симфонии» Бонапарту и с последующим ее переименованием. Сказав это, Порфирий прямо обращается к хозяину камерки, говоря, что ему интересно — ощутит ли и тот когда-нибудь подобное разочарование в Наполеоне?

Во время четвертой встречи Раскольникова с Порфирием в кабинете последнего (в романе Достоевского, в отличие от фильма, между ними происходит всего три разговора) почему-то крупным планом показан портрет Виктора Эммануила I, короля Сардинского королевства и герцога Савойского в 1802–1821 годах, материковая часть страны которого при Наполеоне I была оккупирована Францией. При пятой беседе преступника и инспектора последний снова поминает Наполеона, говоря, что Раскольников не обладает такой силой воли и равнодушием к проявленной несправедливости по отношению к другим людям.

⁶ К числу таких сюжетных «перевертышей» относится и сцена в рамках второй беседы Раскольникова с Порфирием, когда Раскольников говорит, что пришел заявить о своих часах, заложенных процентщице, а Порфирий делает удивленный вид, замечая, что тот — первый, кто добровольно пришел сообщить о своем закладе, и сравнивает его с отважным Наполеоном. В романе все ровно наоборот: «А почти все закладчики теперь уж известны, так что вы только одни и не извоили пожаловать, — ответил Порфирий с чуть приметным оттенком насмешливости» (Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 194).

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» (1956) Ж. ЛАМПЕНА

В фильме «Преступление и наказание» французского режиссера Жоржа Лампена, родившегося и выросшего в Санкт-Петербурге⁷, образ Наполеона впервые появляется на 42-й минуте, в сцене, когда Рене Брюнель (французский вариант Родиона Раскольникова в исполнении Робера Оссейна) просыпается в своей комнате после совершенного накануне убийства ростовщицы и смотрит на себя в большой осколок зеркала, рядом с которым стоит статуэтка с Бонапартом, сидящим на вздыбленном коне. Здесь, в отличие от фильма Штернберга, поначалу показан Наполеон-триумфатор, напоминающий о картине Жака-Луи Давида «Бонапарт на перевале Сен-Бернар» (1801), написанной художником в прославление героического перехода Резервной армии французов под предводительством Наполеона через Альпы во время Второй итальянской кампании 1800 года. В романе Достоевского Раскольников, в числе прочего, упоминает этот эпизод наполеоновской биографии, когда говорит Соне:

Штука в том: я задал себе один раз такой вопрос: что если бы, например, на моем месте случился Наполеон и не было бы у него, чтобы карьеру начать, ни Тулона, ни Египта, **ни перехода через Монблан**⁸, а была бы вместо всех этих красивых и монументальных вещей просто-запросто одна какая-нибудь смешная старушонка, легистраторша, которую еще вдобавок надо убить, чтоб из сундука у ней деньги стащить (для карьеры-то, понимаешь?), ну, так решился ли бы он на это, если бы другого выхода не было? Не покоровился ли бы оттого, что это уж слишком не монументально и... и грешно? Ну, так я тебе говорю, что на этом «вопросе» я промучился ужасно долго, так что ужасно стыдно мне стало, когда я наконец догадался (вдруг как-то), что не только его не покоровило бы, но даже и в голову бы ему не пришло, что это не монументально... и даже не понял бы он совсем: чего тут коровиться? И уж если бы только не было ему другой дороги, то задушил бы так, что и пикнуть бы не дал, без всякой задумчивости!.. Ну и я... вышел из задумчивости... задушил... по примеру авторитета... И это точь-в-точь так и было! (Достоевский 1972–1990, т. 6, с. 319).

Как видим, Лампен отчасти развивает те изменения деталей сюжета, которые ранее были использованы в фильме Штернберга. Например, у него

⁷ До выпуска фильма по роману «Преступление и наказание» Лампен успел сыграть старшего брата Наполеона в фильме Абеля Ганса «Наполеон» (Napoléon, 1927) и выпустить собственную экранизацию романа Достоевского «Идиот» (L'Idiot, 1946).

⁸ В приводимых цитатах выделение обычным курсивом принадлежит автору цитаты, выделение полужирным — автору настоящей статьи.

также говорится о том, что большая часть денег старухи («десять миллионов») была спрятана под матрасом, хотя в оригинальном тексте романа это не так. А на 55-й минуте, когда комиссар Галле (вариант следователя Порфирия Петровича) в исполнении Жана Габена (двумя годами ранее актер исполнил роль маршала Ланна в картине «Наполеон» (*Napoléon*, 1954) Саша Гитри) приходит для осмотра в комнату студента Брюнеля, зрителю показывают также и висящий на стене портрет Наполеона в зените его могущества⁹. Этот портрет является копией гравюры Робера Лефевра «Наполеон Великий, император французов и король Италии», созданной примерно в период 1805–1808 годов. Остановившийся перед портретом Галле патетически замечает, что сегодня, когда в фаворе спорт, кино и альпинисты, редкий молодой человек уделяет внимание Наполеону и восхищается им. Это подчеркивает большую историческую дистанцию (в девяносто лет), пролегающую между фильмом Лампена и романом Достоевского, ибо в последнем Порфирий Петрович говорит Раскольникову прямо противоположное: «Ну, полноте, кто ж у нас на Руси себя Наполеоном теперь не считает?» (Достоевский 1972–1990, т. 6, с. 204). Галле также заявляет, что Наполеон презирал чужую жизнь, и что на его совести около пяти миллионов убийств, и спрашивает Брюнеля: не находит ли тот, что это много для одного человека? И не удивляет ли его, что простым преступлением занимается полиция, а целой серией тягчайших преступлений — история? Затем Галле проходит по комнате мимо того самого осколка зеркала, и зритель видит, что показанная в одной из предыдущих сцен статуэтка Бонапарта-триумфатора там уже больше не стоит! Внезапное исчезновение статуэтки как будто является своего рода ответом на речь комиссара.

В свое последнее посещение комнаты Брюнеля Галле вновь вспоминает о знаменитом имени, говоря, что Брюнель стал агрессивен, как его кумир в битве при Риволи¹⁰, хотя обычно напоминает ему Наполеона при Ватерлоо. В романе Достоевского Раскольников действительно вспоминает о последнем проигранном сражении императора французов и вообще часто делает акцент на его неудачах:

«Нет, те люди не так сделаны; настоящий властелин, кому все разрешается, громит Тулон, делает резню в Париже, забывает армию в Египте, тратит полмиллиона людей в московском походе и отделы-

⁹ О портрете Наполеона как «символе успеха в достижении цели» в этом фильме (но не о статуэтке!) пишет и Л.И. Сараскина, не конкретизируя, впрочем, какой именно портрет висит в комнате героя, хотя это имеет важное значение (Сараскина, 2022, с. 203).

¹⁰ Битва при Риволи — одно из блестяще выигранных генералом Бонапартом сражений в период Первой итальянской кампании 1796–1797 годов, ставшее символом наполеоновской славы, она произошла 14–15 января 1797 года.

вается каламбуром в Вильне; и ему же, по смерти, ставят кумиры, — а стало быть, и все разрешается. Нет, на таких людях, видно, не тело, а бронза!»

Одна внезапная посторонняя мысль вдруг почти рассмешила его:

«Наполеон, пирамиды, Ватерлоо — и тощая гаденькая регистраторша, старушонка, процентщица, с красною укладкою под кроватью, — ну каково это переварить хоть бы Порфирию Петровичу!.. Где ж им переварить!.. Эстетика помешает: полезет ли, дескать, Наполеон под кровать к “старушонке”! Эх, дрянь!..» (Достоевский 1972–1990, т. 6, с. 211).

Галле же, обвинив Брюнеля в совершенном убийстве, замечает: «Риволи, Аустерлиц, Ваграм, но все закончилось Святой Еленой...» (32-я минута второго часа). На этот раз он перечисляет те вехи биографии Наполеона, которые в романе не упоминаются, как бы предлагая свой альтернативный вариант восхождения и низвержения великого человека, переключаясь с раскольниковским, но не тождественный ему.

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» (1998) ДЖ. САРДЖЕНТА

Американский фильм Джозефа Сарджента «Преступление и наказание» начинается с псевдоисторической сцены покушения на императора Всероссийского Александра II и студенческой демонстрации 1856 года с участием Роди (Rodya) Раскольникова (в романе Достоевского время основного действия отнесено к 1865 году (Тихомиров, 2024, с. 55–56), а первое покушение на Александра II состоялось в 1866 году). На допросе задержанный в числе других участников уличного возмущения Раскольников (его играет Патрик Демпси) начинает экзальтированно высказывать свои политические взгляды и признается, что не верит в анархию и власть толпы, а верит в то, что есть люди, которые рождены для великих дел, такие как Наполеон, Цезарь или Мухаммед¹¹. На вопрос допрашивающего чина, не считает ли и он себя Наполеоном или антихристом, герой гордо отвечает, что его судьба — помогать бедным и страждущим. На 30-й минуте Раскольников приходит

¹¹ В романе Достоевского имя Цезаря прямо нигде не упоминается, хотя основное действие произведения происходит в июле (месяце, посвященном Юлию Цезарю), а книгой, по поводу которой Раскольников пишет свою статью о двух разрядах людей, по мнению ряда исследователей, является «История Юлия Цезаря» Наполеона III (Тихомиров, 2024, с. 289–290).

в полицейскую контору по повестке о неуплате долга за комнату, и там его видит и узнает Порфирий (его играет Бен Кингсли), запомнивший яркого студента по допросу в связи с покушением на царя. Следовательно протягивает Раскольникову руку и называет его студентом (хотя тот был исключен из университета после первого допроса), анархистом (притом, что сам герой не считает себя сторонником идей анархизма) и новым Наполеоном. Видимо, под впечатлением от этого Родя вскоре видит кошмар: ему мерещится, что все, включая жильцов дома и Порфирия, смеются над ним, снится зарубленная топором старуха, и в этом наваждении некие полицейские спрашивают его в лоб: «Это вы ее убили? Как Наполеон?!» В романе Достоевского герой видит немало снов, но ни в одном из них Наполеон не упоминается, так что это можно счесть оригинальным художественным решением создателей картины.

Будто в насмешку над своими предшественниками (Штернбергом и Лампеном) Сарджент «украшает» стену комнаты своего Раскольникова не портретом Наполеона, а афишкой выступления популярной в начале XX века исполнительницы русских и «цыганских» романсов Анастасии Вяльцевой (1871–1913), родившейся спустя несколько лет после выхода романа Достоевского. Этот очевидный временной сдвиг может объясняться как общей китчевостью картины (отметим, что в начале фильма, к примеру, декорации, изображающие Успенский собор в Москве, выдаются зрителю за храм Петербурга, а в конце — показанная каторга 1860-х годов в Сибири больше напоминает сталинский ГУЛАГ), так и стремлением подчеркнуть общую сюрреалистичность и вневременное содержание происходящего.

Излагая Порфирию суть своей теории (50-я минута) о праве на преступление, Раскольников поясняет, что есть великие люди, над которыми закон не властен и которым приходится преступать закон в благородных целях, и что таковым был Наполеон. По его противоречивым и сбивчивым словам, с одной стороны, без таких людей Новый Иерусалим будет не построить, а с другой, исключительный человек, по его мнению, и не нуждается в спасении. Если не считать это просто предельно скомканным и искаженным диалогом между ним и Порфирием, то здесь актуализируется миф о Наполеоне как Спасителе и пророке, в котором некоторые национальные и религиозные группы XIX века видели нового мессию (подробнее об этом см.: (Подосокорский, 2022б, с. 114–130)).

В сцене признания Соне в содеянном убийстве Раскольников вновь вспоминает о Наполеоне (12-я минута второго часа), говоря, что убил старуху не из-за денег, а потому что хотел изменить мир, сделать его лучше, избавив от зла, и что великие люди, как Наполеон, совершают грехи, чтобы

очистить мир. По его признанию, он хотел быть похожим на Наполеона, стать Наполеоном, но из-за пришедшей не вовремя Лизаветы все пошло не так. А в следующую встречу с Соней Родя заявляет (28-я минута второго часа), что готов признаться в убийстве и понести наказание не потому, что раскаивается, а потому что он не тот человек, за кого себя выдает (то есть не Наполеон), и что Алена Ивановна — его преступление, а ее сестра Лизавета — его грех.

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» (2024) В.В. МИРЗОВЕА

Новейший российский сериал В.В. Мирзоева «Преступление и наказание», действие которого, как и в фильме Лампена, перенесено в современность, почти начинается с упоминания Наполеона. Во второй сцене первой серии, которая разворачивается в супермаркете, некто (Тень или черт¹²) советует Раскольникову (его играет Иван Янковский), как незаметно от охраны выпить кефир, не заплатив за него, и после этого назидательно заявляет: «Наполеон и Магомет в одном лице! А что раздавлен бедностью, кефир крадет, так это поправимо» (5-я минута первой серии). «Я Наполеоном себя не считаю», — отвечает Раскольников. «Да ладно, кто ж у нас на Руси себя Наполеоном не считает», — парирует черт. Здесь в усеченном виде воспроизводится обмен репликами между Раскольниковым и следователем Порфирием Петровичем в романе Достоевского:

— Позвольте вам заметить, — отвечал он сухо, — что Магометом иль Наполеоном я себя не считаю... ни кем бы то ни было из подобных лиц, следственно, и не могу, не быв ими, дать вам удовлетворительного объяснения о том, как бы я поступил.

¹² В титрах роль Бориса Хвошнянского обозначена как Тень, но Раскольников говорит о нем почти теми же словами, что Иван Карамазов о явившемся ему черте в романе «Братья Карамазовы»: «Ты — ложь, ты — моя болезнь, ты — сон, ты — призрак, ты — галлюцинация» (6-я минута первой серии). Ср.: «Ни одной минуты не принимаю тебя за реальную правду, — как-то яростно даже вскричал Иван. — Ты ложь, ты болезнь моя, ты призрак. Я только не знаю, чем тебя истребить, и вижу, что некоторое время надобно прострадать. Ты моя галлюцинация. Ты воплощение меня самого, только одной, впрочем, моей стороны... моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых. С этой стороны ты мог бы быть даже мне любопытен, если бы только мне было время с тобой возиться...» (Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 72). Позднее Раскольников и прямо называет Тень «чертом» (6-я минута первой серии).

— Ну, полноте, кто ж у нас на Руси себя Наполеоном теперь не считает? — с страшною фамильярностью произнес вдруг Порфирий. Даже в интонации его голоса было на этот раз нечто уж особенно ясное (Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 204).

Историко-культурное сращение «Наполеон — Магомет», которое воспроизводится в сериале Мирзоева вслед за романом Достоевского, отнюдь не является оригинальным измышлением Раскольникова, но пронизывает многие труды первой половины XIX века (подробнее об этом см.: (Подоскорский, 2022б, с. 92–114)).

Затем о Наполеоне снова вспоминает черт сразу после убийства Раскольниковым Алены Ивановны и Лизаветы. Родион, стоя над телами убитых, говорит Тени: «А это не я — это все ты!» На что Тень (черт) отвечает: «Э, нет, брат, уволь! Это все ты, ты, господин Наполеон, Каин¹³ и Манфред» (6-я минута третьей серии). Здесь Наполеон поставлен в один ряд с героями поэм Байрона, который и сам признавался, что, «подобно Наполеону, <...> всегда чувствовал большое презрение к женщинам <...>» (Моруа, 1986, с. 141). Еще Д.С. Мережковский отмечал, что «<...> в Манфреде, и в Раскольникове есть нечто мировое, вечное, связанное с основами человеческой природы и вследствие этого повторяющееся в самых различных обстановках» (Мережковский, 2007, с. 184). Раскольниковско-байроническое отношение к простым людям обыгрывается и в поэме Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки»: «Брось считать, что ты выше других... что мы мелкая сошка, а ты Каин и Манфред...» (Ерофеев, 2001, с. 29). Заметим, что в интервью Константину Шавловскому, посвященном рассматриваемому сериалу, Владимир Мирзоев пояснил: «Актуального исторического фона в нашем сериале нет. Скорее мы находимся на территории “вечной России”»¹⁴.

Еще одним добавлением к оригинальному сюжету являются слова Разумихина, обращенные к Раскольникову, что во время бреда тот помнил Наполеона: «Ты, может, боишься секрет какой выболтать? Ну, так ты не волнуйся. Про графиню ничего не говорил... <...> Да шучу-шучу я. А вот о Наполеоне было, да. А еще носком своим очень интересовался» (43-я и 44-я минуты четвертой серии). Ср.: «Эк ведь наладит! Уж не за секрет ли какой боишься? Не беспокойся: о графине ничего не было сказано. А вот о бульдоге каком-то, да о сережках, да о цепочках каких-то, да о Крестовском

¹³ О байроновском «Каине» как прецедентном тексте для наполеоновской теории Раскольникова недавно писала Т.А. Касаткина (Касаткина, 2025, с. 40–43).

¹⁴ «Это не игра в прятки с моей стороны». Владимир Мирзоев о своем «Преступлении и наказании». (2024). Коммерсантъ Weekend, (35). URL: <https://www.kommersant.ru/doc/7216099> (07.06.2025).

острове, да о дворнике каком-то, да о Никодиме Фомиче, да об Илье Петровиче, надзирателя помощнике, много было говорено. Да кроме того, собственным вашим носком очень даже интересоваться изволили, очень! Жалобились: подайте, дескать, да и только» (Достоевский 1972–1990, т. 6, с. 98). Очевидно, здесь режиссером усилена отсылка к «Пиковой даме» А.С. Пушкина, а конкретно к образу Германа — с «профилем Наполеона, а душой Мефистофеля» (Пушкин, 1950–1951, т. 6, с. 343). Недаром позднее и черт (Тень) Раскольникова, как Мефистофель в «Фаусте» И. В. Гёте, предстает в образе «пса» (10-я минута пятой серии).

Диалоги студента, глядящего в Наполеоны, и привязавшегося к нему черта, могут отсылать и к прозаическому наброску И.С. Тургенева «Похождение подпоручика Бубнова», написанному в 1842 году и впервые опубликованному в 1916 году. В этом небольшом произведении, жанр которого сам автор определил как «роман», посвятив его «ныне недоучившемуся студенту» Алексею Александровичу Бакунину, рассказывается о встрече подпоручика Бубнова, блуждающего по улицам «уездного городка Ч.» и размышляющего о том, «что бы он стал делать, если бы он был Наполеоном?» (Тургенев, 1978–2018, т. 1, с. 404), и черта, который стремится убедить Бубнова относительно себя, что он — не белая горячка, а именно черт. В конце истории тургеневского героя сообщается, что «он никогда не мог забыть своего знакомства с чертом и часто поговаривал:

— Если б я был Наполеоном, уничтожил бы я всех чертей!» (Тургенев, 1978–2018, т. 1, с. 412).

В сцене обсуждения статьи Раскольникова «О преступлении» в сериале Мирзоева пара ученых Кеплер и Ньютон, которая упоминается в романе, оказывается заменена парой Эйнштейн и Ньютон (27-я минута шестой серии), а о Наполеоне Родион говорит, лишь отрицая обвинение Порфирия в том, что, дескать, наверное, и он сам, как автор статьи, разумеется, причисляет себя к людям необыкновенным, имеющим право на преступление. «Я ж Наполеоном себя не считаю, не так ли?» — робко спрашивает Раскольников у сидящего рядом черта (29-я минута шестой серии), и Тень, которая с самого начала определила его как Наполеона, в этот раз многозначительно кивает в ответ. То, что эти слова обманчивы, выясняется в ходе позднейшего разговора Раскольникова с Соней в постели, когда на ее вопрос: зачем он убил Алену Ивановну, — он поясняет: «Хотел Наполеоном быть, понимаешь?» (7-я минута девятой серии). После этого Родион и Соня оказываются в ином пространстве, похожем на подвальное помещение, где некий мясник отрезает куски от двух повешенных на крюках туш животных, и Раскольников продолжает разъяснять мотивацию своего преступления: «Я задал себе

вопрос: а что, если бы на моем месте случился Наполеон, и не было бы у него для начала карьеры ни Тулона, ни Египта, а была бы только одна маленькая, ничтожная смешная старушонка. Решился бы он на это? на убийство? <...> Он даже не понял бы, в чем тут сомневаться. Он придушил бы и пикнуть бы не дал. Вот и я Соня, по примеру авторитета — смешно тебе?» (9-я минута девятой серии). Это почти дословное, но сильно сокращенное воспроизведение реплики героя в романе Достоевского, и примечательно, что Мирзоев посчитал ее, действительно, одной из ключевых, раз перенес в сериал.

В финале сериала Раскольников убивает самого себя, как «вошь», и таким образом Мирзоев отвергает путь медленного и мучительного преобразования героя в этой жизни, в этой стране и на этой планете, представленный Достоевским. Впрочем, в сериале после самоубийства героя звучит «Песенка студента» в переводе Льва Гинзбурга («Во французской стороне, / На чужой планете / Предстоит учиться мне / В университете...»), намекающая, что для самоубийцы возможна другая жизнь в ином измерении, в которой он наконец сможет чему-то доучиться.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотренные выше четыре экранизации романа «Преступление и наказание» по-разному трансформируют оригинальный сюжет Достоевского, его идейный замысел и место в нем наполеоновского мифа, однако все они по-своему передают то колоссальное значение, которое образ Наполеона играет в судьбе Родиона Раскольникова. И если в фильмах Штернберга и Лампена акцент сделан на символических вещах-деталях (портрет, статуэтка), актуализирующих в памяти эрудированного зрителя разные этапные события наполеоновской биографии, то в фильме Сарджента и особенно в сериале Мирзоева — на существенном изменении всего исторического и литературного контекста, гораздо более сюрреалистического и условного.

Реализованное нами исследование лишь открывает тему изучения наполеоновского мифа в экранизациях произведений Достоевского. Предложенный аналитический вектор может быть расширен и дополнен за счет подробного рассмотрения других киноадаптаций, но даже этот материал позволяет увидеть, что без обращений к Наполеону режиссеры и сценаристы вряд ли могут передать весь масштаб произошедшей с героем трагедии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бетховен, Л. ван. (2011–2013). *Письма* (2-е изд.): в 4 т. Москва: Музыка.
2. Борисова, И.В., Жаткин, Д.Н. (2008). Немецкая музыкальная классика в творческом осмыслении Ф.М. Достоевского. *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика*, (2), 5–10. <https://www.elibrary.ru/jqpoj1>
3. Булавина, М.О. (2024). «Преступление и наказание» в немом кино: П. Вегенер, Х. Галеен, И. Штернберг. *Libri Magistri*, (4), 72–81. <https://www.elibrary.ru/alfnwp>
4. Гуминский, В.М. (2002). Гоголь, Александр I и Наполеон. *Наш современник*, (3), 216–232. <https://www.elibrary.ru/twzsuz>
5. Достоевский, Ф.М. (1972–1990). *Полное собрание сочинений*: в 30 т. Ленинград: Наука.
6. Ерофеев, В. (2001). *Москва — Петушки*. Москва: Вагриус.
7. Загоскин, М.Н. (1987). *Сочинения*: в 2 т. Москва: Художественная литература.
8. Касаткина, Т.А. (2023). «Мы будем — лица...» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского. Москва: ИМЛИ РАН.
9. Касаткина, Т.А. (2025). О дрожащей твари в «Преступлении и наказании». *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*, (1), 28–45. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-28-45>, <https://www.elibrary.ru/qkpsuy>
10. Круглов, Р.Г. (2015). Интерпретация художественного мира Ф.М. Достоевского в фильме Р. Вине «Раскольников». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*, (2), 34–44. <https://www.elibrary.ru/tzucrb>
11. Мережковский, Д.С. (2007). *Вечные спутники: Портреты из всемирной литературы*. Санкт-Петербург: Наука. <https://www.elibrary.ru/qttqsw>
12. Михайлов, А.М. (1910). Как насаждалась французская культура в России. *Исторический вестник. Историко-литературный журнал*, СХХII, 614–635. <https://runivers.ru/bookreader/book485283/#page/670/mode/1up>
13. Михайлова, М.В. (2019). Особенности рецепции творчества Ф.М. Достоевского в европейском кинематографе первой трети XX века (на примере немецкого и итальянского кинематографа). *Язык и текст*, 6 (4), 26–33. <https://doi.org/10.17759/langt.2019060404>, <https://www.elibrary.ru/juthda>
14. Моруа, А. (1986). Байрон. Минск: Полымя.
15. Отева, К.Н. (2017). О влиянии романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» на кинематограф Азии (Китай, Филиппины). *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*, (9), 126–130. <https://www.elibrary.ru/zjtcfj>

16. Подосокорский, Н.Н. (2022а). «Наполеоновский» Петербург и его отражение в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*, (4), 71–135. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-4-71-135>, <https://www.elibrary.ru/zjklgz>
17. Подосокорский, Н.Н. (2022б). Религиозный аспект наполеоновского мифа в романе «Преступление и наказание»: Образ «Наполеона-пророка» и мистические секты русских раскольников-почитателей Наполеона. *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*, (2), 89–143. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-89-143>, <https://www.elibrary.ru/ylygcm>
18. Подосокорский, Н.Н. (2023). Наполеон-Солнце в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*, (2), 57–105. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-2-57-105>, <https://www.elibrary.ru/kuldvz>
19. Подосокорский, Н.Н. (2024). От Ликурга до Наполеона: Великие законодатели человечества в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение*, (2), 153–174. <https://doi.org/10.31249/lit/2024.02.11>, <https://www.elibrary.ru/ekeggy>
20. Подосокорский, Н.Н. (2025). История в творчестве Ф.М. Достоевского: Как исторические реалии создают в художественных произведениях дополнительный сюжет. *Авторские теории творчества*. Москва: ИМЛИ РАН, 273–391.
21. Пушкин, А.С. (1950–1951). *Полное собрание сочинений*: в 10 т. Москва; Ленинград: Издательство Академии наук СССР.
22. Разлогов, К.Э. (2021). Европейские экранизации произведений Ф.М. Достоевского. *Философические письма. Русско-европейский диалог*, 4 (2), 122–136. <https://doi.org/10.17323/2658-5413-2021-4-2-122-136>, <https://www.elibrary.ru/lfmppc>
23. Сараскина, Л.И. (2022). «Преступление и наказание» в зарубежных киноверсиях: Трансформации хронотопа. *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*, (2), 192–226. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-192-226>, <https://www.elibrary.ru/wbhuhh>
24. Тарле, Е.В. (1957–1962). *Сочинения*: в 12 т. Москва: Издательство АН СССР.
25. Тихомиров, Б.Н. (2024). *«Лазарь! гряди вон»: Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении* (3-е изд., испр. и доп.). Санкт-Петербург: Серебряный век.
26. Троицкий, Н.А. (2020). *Наполеон Великий*: в 2 т. Москва: Политическая энциклопедия.
27. Тургенев, И.С. (1978–1986). *Полное собрание сочинений и писем*: в 30 т. (2-е изд., испр. и доп.). Москва: Наука.

28. Успенская, Э.М. (2022). Актуализация эпилога романа «Преступление и наказание» в кинематографических трансформациях. *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*, (3), 101–132. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-101-132>, <https://www.elibrary.ru/faxbzm>
29. Федорова, Е.А. (2020). Киноадаптации романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» на уроках литературы. *Ученые записки Новгородского государственного университета*, (3), 27. [https://doi.org/10.34680/2411-7951.2020.3\(28\).27](https://doi.org/10.34680/2411-7951.2020.3(28).27), <https://www.elibrary.ru/eakxqb>
30. Фоконье, Б. (2014). *Бетховен*. Москва: Молодая гвардия; Палимпсест.
31. Arslantepe, M., & Önal, E. (2024). Raskolnikov as a transformed character: Aki Kaurismäki's adaptation of "Crime and Punishment" (1983). *Galactica Media: Journal of Media Studies*, 6 (2), 66–95. <https://doi.org/10.46539/gmd.v6i2.455>
32. Dostoevsky, F. (1914). *Crime & punishment*. (C. Garnett, Trans.). London: William Heinemann.
33. Kern, E. (2016). *Napoléon: Deux cents ans de légende*. Paris: SOTECA.
34. Pagé, S. (2013). *Le mythe napoléonien: de Las Cases à Victor Hugo*. Paris: CNRS Éditions.
35. Romanska, M. (2023). Andrzej Wajda's adaptation of Crime and Punishment, 2023. *The Mercurian: A Theatrical Translation Review*, 9 (4), 94–144.

REFERENCES

1. Arslantepe, M., & Önal, E. (2024). Raskolnikov as a transformed character: Aki Kaurismäki's adaptation of "Crime and Punishment" (1983). *Galactica Media: Journal of Media Studies*, 6 (2), 66–95. <https://doi.org/10.46539/gmd.v6i2.455>
2. Borisova, I.V., & Zhatkin, D.N. (2008). Nemetskaya muzykal'naya klassika v tvorcheskoy osmyslenii F.M. Dostoevskogo [German classical music in F. Dostoyevskiy's creative perception]. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, (2), 5–10. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/jqpoj1>
3. Bulavina, M.O. (2024). "Prestuplenie i nakazanie" v nemom kino: P. Vegener, Kh. Galeen, I. Shternberg [Crime and Punishment in silent films: P. Wegener, H. Galeen, I. Sternberg]. *Libri Magistri*, (4), 72–81. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/alfnwp>
4. Dostoevsky, F. (1914). *Crime & punishment*. (C. Garnett, Trans.). London: William Heinemann.
5. Dostoevsky, F. M. (1972–1990). *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete works]. Leningrad: Nauka. (In Russ.)

6. Erofeev, V. (2001). *Moskva — Petushki* [Moscow—Petushki]. Moscow: Vargius. (In Russ.)
7. Fauconnier, B. (2014). *Betkhoven* [Beethoven] (E.V. Kolodochkina, Trans.). Moscow: Molodaya gvardiya; Palimpsest. (In Russ.)
8. Fedorova, E.A. (2020). Kinoadaptatsii romana F.M. Dostoevskogo “Prestuplenie i nakazanie” na urokakh literatury [Film adaptations of F.M.Dostoevskiy’s novel “Crime and Punishment” in literature classes]. *Uchenye Zapiski Novgorodskogo Gosudarstvennogo Universiteta*, (3), 27. (In Russ.) [https://doi.org/10.34680/2411-7951.2020.3\(28\).27](https://doi.org/10.34680/2411-7951.2020.3(28).27), <https://www.elibrary.ru/eakxqb>
9. Guminskiy, V.M. (2002). Gogol', Aleksandr I i Napoleon [Gogol, Alexander I, and Napoleon]. *Nash Sovremennik*, (3), 216–232. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/twzsuz>
10. Kasatkina, T.A. (2023). “*My budem—litsa...*” *Analitiko-sinteticheskoe chtenie proizvedeniy Dostoevskogo* [“We will be faces/persons...” An analytical-synthetic reading of Dostoevsky’s works]. Moscow: Gorky Institute of World Literature, RAS. (In Russ.)
11. Kasatkina, T.A. (2025). O drozhashchey tvori v “Prestuplenii i nakazanii” [About the trembling creature in Crime and Punishment]. *Dostoevsky and World Culture. Philological Journal*, (1), 28–45. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-28-45>, <https://www.elibrary.ru/qkpsyq>
12. Kern, E. (2016). *Napoléon: Deux cents ans de légende*. Paris: SOTECA.
13. Kruglov, R.G. (2015). Interpretatsiya khudozhestvennogo mira F.M. Dostoevskogo v fil'me R. Vine “Raskol'nikov” [Interpretation of Dostoevsky’s artistic world in Robert Wiene’s film Raskolnikov]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta, Iskustvovedenie*, (2), 34–44. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/tzucrb>
14. Maurois, A. (1986). *Bayron* [Byron] (M. Bogoslovskaya, Trans.). Minsk: Polymya. (In Russ.)
15. Merezhkovsky D.S. (2007). *Vechnye sputniki: Portrety iz vseмирnoy literatury* [Eternal companions: Portraits from world literature]. Saint Petersburg: Nauka. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/qtqsw>
16. Mikhailov, A.M. (1910). Kak nasazhdalas' frantsuzskaya kul'tura v Rossii [How French culture was implanted in Russia]. *Istoricheskiy vestnik: Istoriko-literaturnyy zhurnal, CXXII*, 614–635. (In Russ.) <https://runivers.ru/bookreader/book485283/#page/670/mode/1up>
17. Mikhaylova, M.V. (2019). Osobennosti retseptsii tvorchestva F.M. Dostoevskogo v evropeyskom kinematografe pervoy treti XX veka (na primere nemetskogo i ital'yanskogo kinematografa) [The peculiarities of the reception of the literary works of F.M. Dostoevsky in the European cinematography of the 1st third of the XXth century (on the example of the German and Italian cinematography)]. *Yazyk i Tekst*, 6 (4), 26–33. (In Russ.) <https://doi.org/10.17759/langt.2019060404>, <https://www.elibrary.ru/juthda>

18. Oteva, K.N. (2017). O vliyaniy romana F.M. Dostoevskogo "Prestuplenie i nakazanie" na kinematograf Azii (Kitay, Filippiny) [Considering the influence of the novel "Crime and Punishment" by F. Dostoevsky on the cinematography of Asia (China, Philippines)]. *Izvestiya Volgogradskogo Gosudarstvennogo Pedagogicheskogo Universiteta*, (9), 126–130. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/zjtcfj>
19. Pagé, S. (2013). *Le mythe napoléonien: de Las Cases à Victor Hugo*. Paris: CNRS Éditions.
20. Podosokorsky, N.N. (2022a). "Napoleonovskiy" Peterburg i ego otrazhenie v romane F.M. Dostoevskogo "Prestuplenie i nakazanie" ["Napoleonic" Petersburg and its reflection in Dostoevsky's novel Crime and Punishment]. *Dostoevsky and World Culture. Philological Journal*, (4), 71–135. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-4-71-135>, <https://www.elibrary.ru/zjklgz>
21. Podosokorsky, N.N. (2022b). Religioznyy aspekt napoleonovskogo mifa v romane "Prestuplenie i nakazanie": Obraz "Napoleona-proroka" i misticheskie sekty russkikh raskol'nikov-pochitateley Napoleona [The religious element of the myth of Napoleon in the novel Crime and Punishment: The image of "Napoleon-prophet" and the mystic sects of Russian schismatics, worshippers of Napoleon]. *Dostoevsky and World Culture. Philological Journal*, (2), 89–143. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-89-143>, <https://www.elibrary.ru/ylygcm>
22. Podosokorsky, N.N. (2023). Napoleon-Solntse v romane F.M. Dostoevskogo "Prestuplenie i nakazanie" [Napoleon-Sun in Dostoevsky's novel Crime and Punishment]. *Dostoevsky and World Culture. Philological Journal*, (2), 57–105. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-2-57-105>, <https://www.elibrary.ru/kuld vz>
23. Podosokorsky, N.N. (2024). Ot Likurga do Napoleona: Velikie zakonodately chelovechestva v romane F.M. Dostoevskogo "Prestuplenie i nakazanie" [From Lycurgus to Napoleon: The great legislators of mankind in F.M. Dostoevsky's novel Crime and Punishment]. *Sotsial'nye i Gumanitarnye Nauki. Otechestvennaya i Zarubezhnaya Literatura. Seriya 7: Literaturovedenie*, (2), 153–174. (In Russ.) <https://doi.org/10.31249/lit/2024.02.11>, <https://www.elibrary.ru/ekegy>
24. Podosokorsky, N.N. (2025). Istoriya v tvorchestve F.M. Dostoevskogo: Kak istoricheskie realii sozdayut v khudozhestvennykh proizvedeniyakh dopolnitel'nyy syuzhet [History in Dostoevsky's works: How historical realities create an additional plot in literary works]. In T.A. Kasatkina (Ed.), *Avtorskie teorii tvorchestva* [Authorial theories of art] (pp. 273–391). Moscow: Gorky Institute of World Literature, RAS. (In Russ.)
25. Pushkin, A.S. (1950–1951). *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete works]. Leningrad: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR. (In Russ.)
26. Razlogov, K.E. (2021). Evropeyskie ekranizatsii proizvedeniy F.M. Dostoevskogo [European screen adaptations of F.M. Dostoevsky novels]. *Philosophical Letters. Russian and European Dialogue*, 4 (2), 122–136. (In Russ.) <https://doi.org/10.17323/2658-5413-2021-4-2-122-136>, <https://www.elibrary.ru/lfmpcc>

27. Romanska, M. (2023). Andrzej Wajda's adaptation of Crime and Punishment, 2023. *The Mercurian: A Theatrical Translation Review*, 9 (4), 94–144.
28. Saraskina, L.I. (2022). "Prestuplenie i nakazanie" v zarubezhnykh kinoversiyakh: Transformatsii khronotopa [Dostoevsky's Crime and Punishment on foreign screens: Transformations of the chronotope]. *Dostoevsky and World Culture. Philological Journal*, (2), 192–226. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-192-226>, <https://www.elibrary.ru/wbhuh>
29. Tarle, E.V. (1957–1962). *Sochineniya* [Works]. Moscow: AN SSSR. (In Russ.)
30. Tikhomirov, B.N. (2024). "Lazar'! gryadi von": Roman F.M. Dostoevskogo "Prestuplenie i nakazanie" v sovremennom prochtenii [Lazarus! Come Out": A contemporary reading of Dostoevsky's novel Crime and Punishment]. Saint Petersburg: Serebryanny vek. (In Russ.)
31. Troitsky, N.A. (2020). *Napoleon Velikiy* [Napoleon the Great]. Moscow: Politicheskaya entsiklopediya. (In Russ.)
32. Turgenev, I.S. (1978–1986). *Polnoe sobranie sochineniy i pisem* [Complete works and letters]. Moscow: Nauka. (In Russ.)
33. Uspenskaya, E.M. (2022). Aktualizatsiya epiloga romana "Prestuplenie i nakazanie" v kinematograficheskikh transformatsiyakh [Actualization of the epilogue of the novel Crime and Punishment in cinematic transformations]. *Dostoevsky and World Culture. Philological Journal*, (3), 101–132. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-101-132>, <https://www.elibrary.ru/faxbzm>
34. van Beethoven, L. (2011–2013). *Pis'ma* [Letters]. Moscow: Muzyka. (In Russ.)
35. Zagoskin, M. N. (1987). *Sochineniya* [Works]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ ПОДОСОКОРСКИЙ

кандидат филологических наук, старший научный сотрудник,

Институт мировой литературы им. А.М. Горького

Российской академии наук

121069, Россия, Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1

ResearcherID: AAC-6485-2021

ORCID: 0000-0001-6310-1579

e-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

ABOUT THE AUTHOR

NIKOLAI N. PODOSOKORSKY

Cand. Sci. (Philology), Senior Research Fellow,
Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
25As1, Povarskaya, Moscow 121069, Russia

ResearcherID: AAC-6485-2021

ORCID: 0000-0001-6310-1579

e-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

ЯЗЫК ЭКРАННЫХ МЕДИА

THE LANGUAGE OF SCREEN MEDIA

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. (2025). Visualizing folk (anti)religiosity in Soviet cinema: *Sacred Grove* (Chuvashkino, 1931). *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (3), 149–193. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.3-149-193>, <https://elibrary.ru/SCVHKB>

Visualizing folk (anti)religiosity in Soviet cinema: *Sacred Grove* (Chuvashkino, 1931)*

Abstract. At the turn of the 1920s and 1930s, the Soviet policy of indigenization led to the formation of a network of distinctive film studios across the autonomous republics. These studios produced unique visual self-portraits of the peoples and regions within the diverse Soviet state. This study draws upon scattered textual and visual sources from Chuvashia's archives and museums to investigate the cinematic legacy of the Chuvashkino studio. It examines this phenomenon of national cinema as it documented the evolution of Chuvash ethnocultural identity during the formative years of the Chuvash Autonomous Soviet Socialist Republic. A key aspect of this Sovietization was a pervasive anti-religious campaign,

* Translated by Anna P. Evstropova.

which aimed to eradicate diverse confessional “prejudices” and replace them with a unified, nearly religious devotion to the socialist order. With this focus, the article explores a specific form of religious syncretism found in visual archives: the interplay between folk belief and the new “faith” in communism. It introduces into scholarly discourse a complete print of the feature film *Sacred Grove* (1931), discovered in archival holdings, and analyzes it using a film-as-text methodology. The film’s narrative, based on a real event involving the felling of a sacred grove to expand collective farm acreage, directly addressed the urgent tasks of the socialist reorganization of the Chuvash village life: collectivization and anti-religious propaganda. The study concludes that this film source holds significant scientific value as an informative visual document, enabling scholars to reconstruct not only actual historical events but also their symbolic context, thereby opening new research perspectives.

Keywords: visualization of religiosity, Cinema-atlas of the USSR, visual anthropology, national cinematographies, Chuvash, *Sacred Grove*

Acknowledgments. This research was supported by a grant from the Russian Science Foundation, project No. 25-28-00277, <https://rscf.ru/project/25-28-00277/>.

ИВАН АНДРЕЕВИЧ ГОЛОВНЕВ

Музей антропологии и этнографии
им. 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. Визуализация народной (анти)религиозности в советском кинематографе: «Священная роща» (Чувашино, 1931) // Наука телевидения. 2025. 21 (3). С. 149–193. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.3-149-193. EDN: SCVHKB

Визуализация народной (анти)религиозности в советском кинематографе: «Священная роща» (Чувашино, 1931)

Аннотация. На рубеже 1920–1930-х в контексте политики коренизации в автономных областях и республиках многонационального Советского Союза сформировалась сеть самобытных кинофабрик, силами которых были созданы уникальные визуальные самопрезентации народов и регионов разноукладной страны. В представленной работе на материале текстовых и визуальных источников, рассредоточенных по фондам архивов и музеев Чувашии, проводится изучение творческого наследия республиканского треста «Чувашино» как феномена национальной кинематографии, запечатлевшего образы эволюции идентичности этнокультурного сообщества в переходный период становления Чувашской АССР. Одним из ключевых аспектов советизации была антирелигиозная кампания, призванная изжить

разнородные конфессиональные «предрассудки» и сконструировать в сознании масс единое, quasi-религиозное отношение к социалистическому миропорядку.

Данная статья фокусируется на отображении в визуальных источниках особых форм религиозного синкретизма: народной веры и «веры» в коммунизм. Вводится в научный оборот и разбирается методом анализа фильма как кинотекста найденная в архивах полная версия постановочной ленты «Священная роща» (1931). Киноповествование базировалось на реальной истории о вырубке сакральной рощи для расширения колхозной пашни и отвечало наиболее злободневным задачам социалистического переустройства чувашской деревни — проведению коллективизации и антирелигиозной пропаганды. Делается вывод о научной значимости киноисточника как информативного визуального документа своего времени, позволяющего реконструировать не только фактические события, но и их образный контекст, и открывающего новые исследовательские перспективы.

Ключевые слова: визуализация религиозности, киноатлас СССР, визуальная антропология, национальные кинематографии, чуваша, Священная роща

Благодарности. Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 25-28-00277, <https://rscf.ru/project/25-28-00277/>

INTRODUCTION

The cultural revolution in the USSR spanned the 1920s and 1930s and radically reshaped the multinational country's diverse “superstructure”—religions, sciences, and the arts. A central theme of this process was the religious revolution, which Vladimir Bogoraz described as the construction of “Bolshevism as a religion” (Tan, 1918, p. 2). The methods and means of this revolution have yet to receive adequate scholarly analysis, and the visual archives—which contain informative images of propaganda implementation across the multi-confessional Union—also remain unstudied. In that Soviet experiment, particular ideological emphasis was on nationalized cinema (“the most important of all the arts”) as a subtle instrument for “tuning” the worldview of the masses. Meanwhile, the central studios—which held a monopoly in the early post-revolutionary years on documenting the nation's changes for the “Cinema-atlas of the USSR” project (Golovnev, 2024,

p. 34)—produced mostly formulaic film stories. In them, distinctive peoples followed a common narrative path on screen: from a dark, traditional past, through the revolutionary “awakening,” to socialist progress. Naturally, such works failed to provide domestic and foreign audiences with the “distraction from their religion, their way of life, their prejudices, and their superstitions” that the state commissioner required (Terskoy, 1930, p. 115).

Therefore, by the mid-1920s, discussions of national cinematography, initiated by the film press, had reached the highest levels of government, becoming a pressing issue for the Presidium of the Central Executive Committee. The central problem was identified as a disconnect between filmmakers and their subjects: films were made by visiting crews unfamiliar with the local lives and customs, without engaging local specialists or the public (Gabidullin, 1928, p. 4). Concurrently, within the newly formed republics themselves, a growing interest emerged among party officials and the creative intelligentsia to develop their own cinematography as a means of strengthening national identity. Screen stories rooted in local realities were proving to be both popular and an effective resource for visual policy, contributing to the consolidation of regional communities. The confluence of these external critiques and internal initiatives resulted in a unique phenomenon: the creation of a network of republican film studios, including Azgoskino (Azerbaijan), Belgoskino (Belarus), Bukhkinio (Uzbekistan), the All-Ukrainian Photo Cinema Administration, Goskino of Armenia, Goskinoprom of Georgia, Dagkino (Dagestan), Tajikkino, Turkmenfilm, Uzbekgoskino, Chuvashkino, and others.

In recent years, a growing number of Russian and international scholars across the humanities have turned their attention to the cinematic legacy of the Soviet republics’ film studios (Kochelyaeva et al., 2020; Sestan, 2024). These screen works—both documentary and fictional—function as multifaceted “film documents,” capturing the evolution of diverse identities during the complex formative period of the USSR. Produced on national themes, in native languages, and by the internal creative forces of ethnic or regional communities, they represent a vital form of visual self-presentation. As such, they are of increasing relevance to the field of visual anthropology. Among these national cinemas, one of the least known is that of the Chuvashkino trust, established in Cheboksary in 1925. This study **aims** to introduce previously unexamined archival materials concerning a significant artistic artifact: the 1931 film *Sacred Grove*. It offers an expressive visualization of the complex, often contradictory, (anti)religious syncretism that characterized Chuvash folk beliefs during the era of Sovietization. The primary **objective** of this research is to provide a historical and anthropological analysis of these materials.

The establishment of Chuvashia as an autonomous oblast in 1920, and its subsequent elevation to the Chuvash Autonomous Soviet Socialist Republic (Chuvash ASSR) in 1925, accelerated the creation of national institutions across the republic, including in the cultural sphere. This wave of institutionalization, which saw the founding of writers', theater, journalistic, and local history organizations, naturally led to the formation of a dedicated film trust. This new entity was tasked with managing film production and distribution within the autonomous republic. At the helm of the newly created Chuvashkino studio was director Ioakim Maksimov-Koshkinsky,¹ a native Chuvash, who defined its thematic focus and creative style.



Fig. 1. Ioakim Stepanovich Maksimov-Koshkinsky²

¹ Ioakim Stepanovich Maksimov-Koshkinsky (1893–1975) was the founder of the professional Chuvash theater, actor, director, and playwright.

² See the image source: Chuvash National Museum. F. ChKM KP 23983.

The filmography of the independent studio Chuvashkino, which existed from 1925 to 1931, comprises a significant body of work across various genres. In addition to newsreel segments for film journals, the studio's documentary department produced full-length features such as *The Chuvash Country* (Russian: *Страна Чувашская*), *60 Years of Chuvash Literacy* (Russian: *60 лет чувашской грамоте*), and *Born in October* (Russian: *Рожденная Октябрем*). However, the studio's primary focus was on feature films, including *Volga Rebels* (Russian: *Волжские бунтари*, 1926), *Woman* (Chuvash: *Sar-Pige*, Russian: *Женщина*, 1927), *Black Pillar* (Chuvash: *Khura Yupa*, Russian: *Черный столб*, 1927), *Whirlwind on the Volga* (Chuvash: *Yal*, Russian: *Вихрь на Волге*, 1928), *Laundress* (Chuvash: *Араука*, Russian: *Прачка*, 1930), *Sacred Grove* (Chuvash: *Kiremet Kati*, Russian: *Священная роща*, 1931), and *Remember* (Chuvash: *Asthu*, Russian: *Помни*, 1932). Today, most of these films can only be studied through indirect sources—such as literary scripts, production documents, and still photographs—held in the collections of the State Archives of Contemporary History of the Chuvash Republic (GASI ChR), the State Historical Archive of the Chuvash Republic (GIA ChR), the Chuvash National Museum (ChNM), and the Scientific Archive of the Chuvash State Institute of Humanities (ChGIGN). Of Chuvashkino's entire cinematic legacy, only two films survive in complete form: the 1927 documentary *The Chuvash Country*, held in the Russian State Archive of Film, Photo, and Sound Documents (RGAKFFD), and the 1931 feature film *Sacred Grove*, held in the GASI ChR. The documentary, the first own production of the Chuvash film trust, was made under the direction of a visiting Moscow director, Vlad Korolevich (Korolevich, 1927b, p. 25). In contrast, *Sacred Grove*—the studio's final independent project—was entirely a product of Chuvash creativity and therefore deserves particular scholarly attention.

According to archival records, the initial script focused exclusively on collectivization and was titled *The Niva (Field) Waves* (Russian: *Волнуется нива* (*nole*)). Its central conflict was built on the competition between two forms of agriculture: the old (former kulaks and individual farmers) and the new (collective farm members). The finale was designed to show the victory of the collective farm system in the Chuvash village through the introduction of mechanized field cultivation. In this form, the script was sent by Ioakim Maksimov-Koshkinsky to the Department of Culture of the Republican Representative Office of the All-Union Communist Party on May 8, 1930, with a request for a prompt review, stating: "Given the relevance of the issues raised by the script, Chuvashkino requests a thorough conclusion as soon as possible" (Maksimov-Koshkinsky, 1930). The need for swift party approval was likely due to the approaching summer filming season. The party's response apparently demanded significant revisions, leading to the introduction of a religious conflict. The collectivization

plot was enhanced by a storyline in which Komsomol activists and the farm's management, seeking to expand arable land, try to persuade villagers to cut down a sacred grove. This initiative polarizes the community into two camps: the collective farmers (in favor) and the individual farmers, or kulaks (against). All subsequent events revolve around the new farmers' efforts to cultivate the lands of the ancient sanctuary, which gave the film its final title, *Sacred Grove*. In the script's climax, the kulaks secretly cut down the grove's main tree, frame the Komsomol secretary for the act, and incite a group of believers to murder him. However, in the final film, the saboteurs' scheme is exposed, and they are driven from the village.

The turn toward religious themes was not arbitrary, given the concurrent development of a nationwide anti-religious propaganda campaign and its regional particularities. During the 1920s and 1930s, anti-religious content became a mandatory component of the thematic plans for state studios. At the same time, academic circles received a new ideological impetus to study religiosity across the Union's regions for the creation of a confessional atlas (Golovneva & Golovnev, 2025, p. 141). The Volga region in general, and Chuvashia in particular—a crossroads of confessions and syncretic beliefs—presented a complex and problematic field for these efforts. As ethnologist Ekaterina Yagafova notes, Chuvash paganism underwent transformations in its traditional dogma and cult practices during the Christianization and Islamization of the 18th and 19th centuries, yet it persisted as a deeply significant religious substrate—the “faith of the ancestors” (Yagafova, 2015, p. 10). Ethnographer Nikolai Matorin, who led thematic expeditions in the region, observed that a complex interweaving of religion and daily life persisted in the Volga and Kama regions in the early Soviet period: “Pagans of various nationalities, Old Believers of all persuasions, Orthodox Christians (Tikhonites, Renovationists, Autocephalists), sectarians old and new (from Khlysty to Evangelicals), Muslims” (Matorin, 1929, p. 5). Research into everyday religiosity within Chuvashia was carried out primarily by the staff of the local Research Institute, led by the historian and ethnographer Sergei Kut'yashov. Simultaneously, Kuzma Elle, the director of the Chuvash Scientific Library, compiled what was described as “a map of the Chuvash kiremets,³ of the greatest interest to historians of religion” (Matorin, 1934, p. 116). The priest Nikolai Arkhangelsky processed the substantial data Elle collected, formalizing it as an Appendix to the Archaeological Map of the Chuvash ASSR, which is

³ In the Chuvash tradition, a *kiremet* (Chuvash: *киреметь/кереметь*) was a sacred place or object of worship, often a grove or a specific tree. Kiremet was also the name of a deity (with common Russian transliterations including *Киремет*, *Киремэт*, *Керемет*) associated with these sites.

preserved in the Scientific Archive of the Chuvash State Institute of Humanities (Elle & Arkhangelsky, 1930).

Given these specific conditions, the local branch of the League of Militant Atheists faced unique difficulties, leading to ineffective results as they had to wage their “struggle” on multiple religious “fronts”—against Christianity, Islam, various sects, and traditional folk beliefs, notably the then-prevalent worship of the god Kiremet in “sacred groves.” It was under these circumstances that party activists and the national intelligentsia placed their exclusive stake on cinema, capitalizing on its popularity and “magical” influence on rural audiences. A characteristic appeal to this effect was made in a resolution of the First All-Chuvash Regional Studies Congress, held in Cheboksary in the summer of 1928, which called for local writers, regional historians, and propagandists to unite around cinema as a vanguard means of proletarian education. Through film, the viewer would “cast aside religious worldviews, superstitions, backward morals and customs, habits, etc., and replenish [their] worldview with artistic-revolutionary thinking about nature and society” (Society for the Study of the Chuvashia Region, 1929, p. 101).

A common form of anti-religious struggle in the early Soviet period was the destruction and repurposing of ritual spaces, including both Christian churches and pagan shrines (Kozlov, 2014, p. 26). In this context, the script—based on a real event involving the felling of a sacred grove to expand collective farm acreage—directly addressed the most urgent tasks of the socialist reorganization of the Chuvash village life: implementing collectivization and conducting anti-religious propaganda.

Working with visual archives, given their qualitative and contextual specificities, requires a specialized methodology. In preparing this article, I adopted an approach of “decoding” the film source and presenting it in the format of a film text. Given that *Sacred Grove* is a silent film, consisting of a sequence of intertitles and shots, a comparative analysis of its textual and visual layers serves as the key to its interpretation. To clarify certain specific narrative details, the study incorporates materials from other researchers. What follows is a presentation of the film’s intertitles (in CAPITAL LETTERS), description of the shots (in regular font), and corresponding ethnographic commentary (in *italics*). This original visual-anthropological methodology allows for an examination of both the external structure and the internal, frame-by-frame nuances of the filmic construction, thereby providing a foundation for analytical conclusions.

SACRED GROVE AS A FILM TEXT

Title. SACRED GROVE.

Title. A VAST PORTION OF ARABLE LAND LIES FALLOW... MOST OF IT IS WASTED AS SEMI-PASTURES, SEMI-SHRUBLAND, SEMI-FOREST... THE ERA OF ELUCIDATING "RUSSIA'S HANDICAPS" HAS ONLY JUST BEGUN.

Shots. A monument of Vladimir Lenin pointing into the distance. Factory smokestacks. Transformer plants and high-voltage power lines at a large electrical station.

Shots of village streets. Peasant homes and outbuildings. Window frames with traditional patterns. An electric light bulb in a reading hut.

Title. 1926.

Shots. A spread of a newspaper in the Chuvash language. A girl reads the newspaper *SOMROK* [*The Collective Farmer*] aloud. Young people listen attentively.

Title. THE STARO-SAREEVO KOMSOMOL.

Shots. Young people reading the Soviet press in a reading hut.

Title. THEIR SECRETARY (IVAN IVANOVICH).

Shot. A young secretary signs papers at his desk, on which sits Lenin's bust.

Shot. Young people talking amongst themselves.

Title. THEY'RE WRITING ABOUT OUR GROVE.

Shot. The secretary looks up from his work, noticing someone recounting the news from the newspaper.

Title. THE VILLAGE WON'T AGREE TO CLEARING THE GROVE.

Shot. A young man addresses the secretary.

Title. THEN YOU CONVINCE THEM!

Shot. The Komsomol cell secretary stands up and addresses the group.

Title. WE COMPLAIN ABOUT LAND SHORTAGE, YET THERE'S LAND RIGHT BESIDE US, GOING UNUSED...

Shot. He continues his speech.

Title. UPROOT THE GROVE BEFORE HARVEST, AND SOW IT THIS VERY YEAR.

Shot. Close-up of the secretary speaking.

Title. ROUSE THE ENTIRE VILLAGE, STARTING WITH THE COLLECTIVE FARMERS.

According to research by Pyotr Denisov, in the early Soviet period, religious beliefs and rituals associated with traditional nature cults persisted among the Chuvash population, including the Orthodox. These were “manifested in the form of sacrifices to ‘holy’ springs, individual trees, and groves” (Denisov, 1972, p. 399).

Shot. A family in their homestead courtyard, loading hay into a cart.

Title. VASILY VASILYICH LOVES TO WORK, BUT FOR HIS OWN SAKE, NOT FOR THE COMMUNITY—OR SO HE THINKS OF THE COLLECTIVE FARMERS.

Shot. Vasily Vasilyich continues to move hay.

Shot. His wife, Kuline, helps him toss the hay and says to him:

Title. THE KOMSOMOL CAN WANT WHAT IT WANTS, BUT WE NEED THE GROVE FOR GRAZING.

Shot. A young, prosperous kulak peasant, Timbaev, tells an older, wealthy peasant the news about the grove.

Title. TIMBAEV—THE FORMER OWNER OF THE “SACRED GROVE” AND FORMER MASTER OF THE COLLECTIVE FARM YARD.

It is known that each sacred grove traditionally had its own custodian—the “kiremet keeper” [Chuvash: kiremet pǎhakàn]. His duties included overseeing the preservation of the ritual site and enforcing the community’s established rules of conduct. Specifically, it was forbidden to cut down trees, mow grass, or undertake any economic activity unrelated to ritual performances within the kiremet (Denisov, 1959, p. 39).

Shots. Inside a forge. Bellows puff; a young blacksmith hammers a scythe.

Title. THE BLACKSMITH AND A MEMBER OF THE AGRICULTURAL ARTEL BOARD.

Shots. A guest—Yagur Vasilyich—arrives to see the blacksmith.

Title. YAGUR VASILYICH ONCE HELD ONE POST—SHEPHERD. NOW HE HOLDS TWO: CHAIRMAN OF THE VILLAGE SOVIET AND OF THE NEWLY FORMED AGRICULTURAL ARTEL.

Shot. The Village Soviet chairman greets the blacksmith in a friendly manner and shares the news.

Title. THE KOMSOMOL MEMBERS HAVE BROUGHT THE PROTOCOL REGARDING THE SACRED GROVE.

Shot. He shows the document to the blacksmith, who scans it quickly and makes a proposal.

Title. APPROVE IT... AND CARRY IT OUT.

Shots. Early morning. A young artel worker posts a notice convening a village meeting to vote on clearing the grove.

Title. TO A GENERAL MEETING.

Shots. Fellow villagers gather. An artel activist speaks.

Title. FROM THIS "SACRED GROVE," ONLY THE NAME REMAINS: NO BRUSHWOOD, NO HAY...

Shots. The individual farmer Vasily Vasilyich speaks up.

Title. OF COURSE, WE MOW THE GRASS IN THE GROVE EVERY THIRD YEAR.

Shots. Women shake their fists at him.

Shot. The Komsomol cell secretary passionately rallies the assembled villagers.

Title. IF WE SOW THIS AREA WITH CLOVER, WE CAN MOW IT TWICE A YEAR.

Shot. A man (kulak) replies to him from a horse-drawn cart.

Title. GO AHEAD, LISTEN TO THE KOMSOMOL... SEE WHERE THEIR SWEET TALK GETS YOU.

Shot. The Komsomol member angrily retorts.

Title. THOSE DISENFRANCHISED HAVE NO PLACE AT THIS MEETING.

Shot. The Village Soviet chairman shouts a question.

Title. WHO IS IN FAVOR OF CLEARING THE LAND?

Shots. The artel board members seated at a table raise their hands. Several other men in the crowd also vote in favor. The women sit motionless, their hands down.

Shot. Collective farmers take up their scythes in unison and head out to mow.

Shot. The individual farmer Vasily Vasilyich wanders alone into a field with his scythe.

Shot. Artel members mow the grass in the sacred grove together.

Shot. Vasily Vasilyich mows alone, breaks his scythe, sits gloomily on the ground, and lights his pipe.

Shots. The artel members continue mowing in unison. Komsomol member Ivan runs to a tree and shouts.

Title. YOU CAN SEE FOR YOURSELVES HOW GOOD THE GRASS IS HERE. WE'LL SECTION OFF A PLOT, CLEAR IT... AND THE INDIVIDUAL FARMERS WILL FOLLOW THE COLLECTIVE FARM'S LEAD.

Shots. Collective farmers clear the grove: men chop down trees and dig up roots; women drag away the trunks.

Shot. Komsomol member Ivan swings his axe at the grove's main, oldest tree. But the blacksmith stops him.

Title. DON'T TOUCH THIS TREE... OTHERWISE THE KULAKS WILL USE OUR MISTAKE AGAINST US—THEY'LL STIR UP TROUBLE.

Shot. The kulak Timbaev secretly watches this scene.

Shot. The collective farmers leave the old tree alone and continue clearing the rest.

According to ethnographic sources, the Chuvash used the word "kiremet" not only as a noun but also as an adjective to describe sacred groves, which were believed to be the favored dwelling places of the god Kiremet. "In ancient kiremets located in groves, one could see the following scene: a hundred-year-old tree surrounded by younger ones, with a bull's head on it, ribbons, coins in its cracks, a vessel of blood at the root, and the hide of a sacrifice" (Salmin, 2007, p. 562).

Title. THE FORMER GOD KIREMET...

Shots of a shrine in a grove. Strips of cloth tied to branches. Offerings and the skull of a sacrificial animal in a tree hollow.

Title. STILL RECEIVED THE OCCASIONAL OFFERING.

Shot. Offerings at the shrine—pies, chicken eggs, flatbreads, porridge in a bowl, tea in a teapot, a towel with embroidered ornamentation.

Shot. An elderly woman in ritual white robes. Men and women in white robes participating in a ceremony.

Title. THE GENERATION THAT BELIEVES IN THE POWER OF THE GOD KIREMET IS NOT DEAD YET.

Shot. The ritual participants pray by the old tree.

Anton Salmin provides corresponding descriptions of the Chuvash ritual prayers dedicated to Kiremet: "The worshiper and those present kneel, put their hats under their arms, and turn their gaze to the treetop. At this moment they are completely detached from everything else, they do not talk to anyone and do not look around" (Salmin, 2010, p. 161).

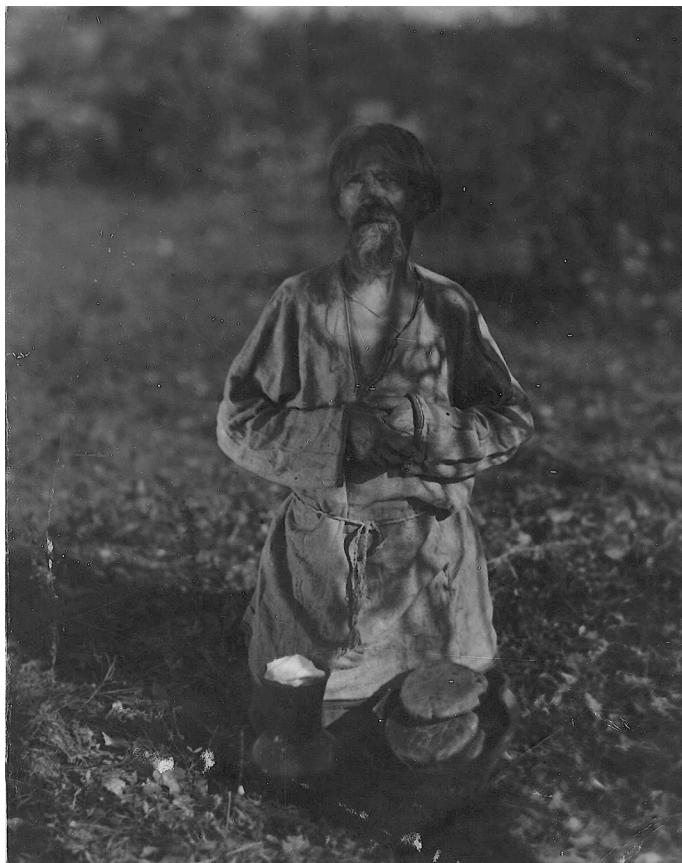


Fig. 2. Still from *Sacred Grove*⁴

Title. WITHERING WAS THE OLD... THE DECREPIT...

Shot. An old tree, shattered by lightning.

Title. THE NEW WAS GROWING STRONG... THE VIGOROUS.

Shots of a festival: mass round dances, lively games... At one point in a game, the Komsomol cell secretary, Ivan, asks a "captured" villager a question.

Title. WHO IS AGAINST THE COLLECTIVE FARM?

Shots. A young collective farmer who was asked the question replies.

Title. THE KULAK TIMBAEV.

⁴ See the image source: Chuvash National Museum. F. ChKM KP 2172/21.

Shot. Timbaev watches warily through a fence.

Title. OLD MAN PIMBAEV.

Shot. An old man watches distrustfully from a window.

Title. THE CONSTABLE YANDAYEV.

Shots of the village festival.

As Kuzma Elle noted, a key part of the new government's ideological work in the villages was the restructuring of traditional folk festivals along Soviet lines. Specifically, the spring sowing festival Akatuy was transformed into the Red Akatuy, which stipulated that "mass political and educational work should be combined with mass entertainment (carnivals, round dances, races, games, hopping, swings and carousels, performances by amateur circles, physical education groups, film screenings, etc." (Elle, 1935, p. 44).

Shots. Two young men chop down the main tree of the sacred grove. One of them, the kulak Timbaev, accidentally drops a bundle—a piece of evidence—at the site.

Shots. At another village meeting, a woman speaks.

Title. WHEN THE KOMSOMOL FELLED THE SACRED TREE... KIREMET FLEW OUT ON A WHITE HORSE... AND CRIED OUT TO ME...

Shot. The woman continues her story.

Title. "FAREWELL, MATRENUSHKA! I AM LEAVING," HE SAID, "FOR LANDS OVERSEAS. THERE IS NO RESPECT FOR ME HERE."

Shots. Elderly women listen. Another woman speaks.

Title. THEY ORDERED US NOT TO PRAY TO THE RUSSIAN GOD. NOW THEY'RE DRIVING OUT THE CHUVASH ONE, TOO.

Shot. The woman continues.

Title. YOU WON'T FIND ANY GOOD WITH THE KOMSOMOL AND THE COLLECTIVE FARM...

Shots. The women are indignant. The kulaks eavesdrop. An elderly woman speaks.

Title. NOW KIREMET WILL SEND A PESTILENCE UPON THE ARTEL'S CATTLE.

It is generally accepted that Kiremet, one of the central deities in the Chuvash pantheon, "personified the evil principle and opposed the main good god Tură—the patron and protector of people," and thus was believed by the faithful to possess

great harmful power, directed at inflicting damage upon those who offended him (Vovina, 2002, p. 41).

Shot. A cattle pen. Men lead out horse-drawn teams to work in the field. Women run up and turn them back.

Shot. A young artel member runs across the village to the artel office. He informs the chairman what has happened.

Title. SOMEONE FELLED THE SACRED TREE LAST NIGHT... THE WOMEN ARE ENRAGED. THEY'RE TAKING BACK THE HORSES.

Shot. The chairman gives an order to a young artel member.

Title. CALL AN EMERGENCY MEETING AT ONCE.

Shots. The villagers gather for another meeting. The chairman begins his speech.

Title. OUR COLLECTIVE FARM WOMEN HAVE DONE A FOOLISH THING...

Shot. Komsomol member Ivan takes the meeting minutes.

Title. TO FINISH BY HARVEST, WE MUST GO OUT TO PLOUGH IMMEDIATELY. THAT IS THE GOVERNMENT'S DECREE.

Shots. The artel chairman holds up a document with the Decree. The kulaks and individual farmers look on with contempt. A long row of silent women. One of the peasants stands and speaks.

Title. WE CLEARED THE LAND AT A SHOCKWORK PACE, AND FINISHED ON TIME. BUT THE PLOUGHING—IS THAT FOR NEXT YEAR?!

Shots. The people at the meeting are agitated. One shouts out.

Title. TO HELL WITH THIS SACRED TREE, WE WON'T MANAGE TO PLOUGH THE LAND BEFORE HARVEST ANYWAY.

Shots. The meeting participants argue.

Title. WHO IS FOR GOING OUT TO PLOUGH?

Shots. Komsomol member Ivan counts the votes. The women sit without raising their hands.

Shots. The young blacksmith wanders across a field, deep in thought.

Title. WILL THE STATE FARM PROVIDE HELP OR NOT?

Shots. The artel chairman gloomily enters the empty cattle pen. Suddenly, he sees riders on horses in the distance. The young blacksmith is on one of the horses; he says:

Title. THE STATE FARM WANTED TO GIVE US A TRACTOR, BUT IT'S WORKING AT ANOTHER COLLECTIVE FARM.

Shots. More and more horsemen gather near the artel.

Title. THE COLLECTIVE FARMERS HAVE JOINED THE STATE FARMERS WHO SET OUT LAST NIGHT.

Shots. Villagers run out of their houses, pulling on their shoes. The kulaks and individual farmers watch what is happening. The peasants once again lead their teams out to the field for the common task.

Title. THE VILLAGE HAS AWAKENED...



Fig. 3. Still from *Sacred Grove*⁵

Shot. Vasily Vasilyich comes to the artel's board and says:

Title. ENROLL US IN THE ARTEL TOO, YAGUR VASILYICH.

Shots of the felled main tree of the sacred grove being carried from the field. The blacksmith finds a document—a piece of evidence (a receipt made out to kulak Timbaev)—at the felling site.

Shot. Timbaev tries to grab the evidence and run, but artel members, who have rushed over at the blacksmith's call, restrain him.

⁵ See the image source: Chuvash National Museum. F. ChKM KP 2172/35.

Shot. Seizing the opportunity, another individual farmer approaches the Komsomol secretary Ivan Ivanovich, who is chopping the remaining trees in the grove. He asks:

Title. CUTTING IT DOWN, ARE YOU?

Shot. The Komsomol cell secretary's confident reply.

Title. I SPIT ON YOUR TREE.

Shots of local wealthy peasants shouting from their windows.

Title. BEAT HIM!

Shots. Young men and women run out of their houses.

Title. THEY'RE BEATING HIM! THE KOMSOMOL MEMBER! VANYA!

Shot. Residents run through the village street.

Shots. Outside the village: the murdered Komsomol cell secretary lies on the ground, surrounded by people. Fellow villagers who have run up stand frozen, witnessing the scene of the tragedy. Women weep.

Naturally, the felling of sacred trees was a most severe taboo—it was believed that whoever cut down a kiremet tree would bring mortal punishment not only upon themselves personally, but also upon their livestock, family, and kin (Milkovich, 1906, p. 51).

Shot. A young artel member asks accusingly.

Title. WHAT FOR?

Shot. Old men answer grumpily.

Title. HE BECAME TOO HEADSTRONG... CUTS DOWN WHAT HE SHOULDN'T.

Shot. A young artel member, pointing at the kulak Timbaev, retorts.

Title. THE ENEMY IS WHO'S CUTTING IT!

Shots. Representatives of the local wealthy community hide from the scene in fear.

Shot of a young woman shouting.

Title. THEY PRETEND TO BE BELIEVERS, BUT THEY'RE THE ONES CHOPPING IT DOWN.

Shot. Another young woman backs her up.

Title. DRIVE THEM OUT OF THE VILLAGE!

Shots of young women's emotional shouts.

Title. KULAK VERMIN!

Shots. Representatives of the local wealthy community fearfully close their doors, windows, and curtains.

Shot. A field of ripe grain sways.

Title. ON THE SITE OF THE SO-CALLED “SACRED GROVE”...

Shot. Several horse-drawn teams plow the field.

Title. THE STARO-SAREEVO ARTEL IS NOW IN OPERATION.

Shots. Artel members cut the ripe grain, bind it into sheaves, and stack it in stooks. A panorama of a field filled with stooks.

CONCLUSION

As the film text reveals, *Sacred Grove* was equally permeated by the dual themes of Party doctrine and folk culture. The scenes visualizing the religious plotline meticulously detailed the cult's particularities: the layout of the shrine, examples of offerings, and the prayer ritual. Meanwhile, the stages of clearing the sacred grove formed the narrative's pivotal sequence. In this way, a profane, everyday story about collectivization was systematically elevated to a sacred, religious level. Archival evidence suggests that this was the directorial credo of Maksimov-Koshkinsky: to adapt stories that were national in form and socialist in content. It is no accident that he succeeded in expressing on screen a subtle drama reflecting the syncretism of old and new imagery—visually articulating the (anti)religious conflict that agitated the worldview of the Chuvash Soviet Republic's population and evoked a corresponding emotional resonance among local viewers.

The film's production involved not only the leading creative forces of Chuvashkino, including actress Tany Youne⁶ (in the role of Kuline) and director Ioakim Maksimov-Koshkinsky (in the role of Vasily Vasilyich), but also ordinary residents of the village of Sareevo, Yadrinsky district. The principal action was shot on location in authentic rural exteriors and interiors, with the partial construction of two sets—“The Middle-Peasant Vasily Vasilyich's Hut” and “The Smithy” (Maksimov-Koshkinsky & Chistyakov, 1930). In this sense, the production can be characterized as an authentic reconstruction of both the economic and the religious-ritual aspects of folk life. Into these documentary-like circumstances

⁶ Tatyana Stepanovna Maksimova-Koshkinsky (nee Burashnikov), artistically known as Tany Youne (1903–1977) — theater and film actress, and wife of Ioakim Maksimov-Koshkinsky.

was placed a fictional hero—Komsomol member Ivan, portrayed by S. Nikitin. His character fully corresponded to the archetype of the “man-god” being constructed in Soviet cinema (Stepanova, 2020, p. 124). As the primary agent of collectivization, he challenged the ancient spirits, and his tragic death became the climax of the dramatic arc, compelling his fellow villagers to “believe” in the new way of life. Finally, the striking montage of the final scene—cultivating the land through collective labor—elevated the cinematic narrative to the level of *film as religion*.⁷

It is characteristic that themes of the Chuvash faith were also reflected in other, now-lost Chuvashkino films directed by Maksimov-Koshkinsky. Notably, despite the studio’s chronic budget constraints, no expense was spared in reconstructing religious rites. For instance, according to the script and budgetary documents, a sacrifice scene for the film *Sar-Pige (Woman)* required a massive cast of extras: “400 adults at 60 kopecks per day, 70 boys at 25 kopecks per day, 30 carts at 1 ruble per day” (Chuvash Republican Trust for Film Production, 1927). In turn, the depiction of local soviet activists aggressively confronting deified objects visualized a pressing anti-religious agenda. This aimed to undermine faith in the punitive power of ancient deities while simultaneously earning a quasi-religious respect for the new government. In this context, the cinematic action of *Sacred Grove*, which fused ancient and modern rituals, reflected the birth of another variation of “syncretism” in Chuvashia’s spiritual sphere—a blend of pre-Christian beliefs and a new faith in Communism. It is telling that the purely anti-religious propaganda conducted by the League of Militant Atheists found little understanding or resonance within the national community, the most superstitious segment of which remained women.

The creative output of Chuvashkino, embodied in a series of documentary and feature films, is a vivid phenomenon of national cinema. The studio’s work served as a model for the figurative positioning of an ethnocultural community, reflecting an internal vision of the connection between historical traditions and ongoing Sovietization—for both local and all-Union audiences. A distinctive feature of Chuvash cinema’s national character was its consistent promotion of its own themes and its own professional cadres. According to Vlad Korolevich (1927a, p. 26), every shot of actress Tany Youne was filmed at least four to eight times, based on the premise that “she is a star.” As A.P. Sidorova (1975, p. 58) rightly noted, despite an orientation toward all-Union cinematic standards, Chuvashkino’s productions had distinctive traits: a factographic approach to depicting national daily life and religious rites, coupled with a romanticized portrayal of revolutionary transformations. Archival records indicate that two-thirds of all moviegoers in

⁷ A concept introduced by Tenzan Eaghll (Eaghll & King, 2002, p. 4)

the republic's cinemas in the late 1920s watched local films (Eremeev, 1931). Consequently, Chuvash films, including *Sacred Grove*, which were distributed through the national cinema network, enjoyed widespread—truly popular—appeal.

In traditional beliefs, improper conduct toward a sacred grove was always linked to calamities sent by the sacrifice-demanding god Kiremet. In the film, the “victim” is a young Komsomol member who personifies the new hero—a representative of revolutionary authority. It is poignant that this on-screen felling of a kiremet also proved to be the studio's final independent work. In July 1930, just as *Sacred Grove* was in production, the Chuvashkino trust was officially liquidated, and on April 1, 1931, its assets were transferred to the regional branch of the all-Union organization Vostokkino. By the late 1930s, the studio's main film archive was destroyed. A tragic fate also befell its key figures: in 1937, Ioakim Maksimov-Koshkinsky and Tany Youne were repressed on fabricated charges of nationalism (Youné, 2021).

Examining *Sacred Grove* allows us to appreciate the self-presentation of the Chuvash autonomy during a pivotal transformative period. The prospective aim of this research is to study the distinctive national practices of cinematically “co-constructing Sovietness” (Damiens, 2024, p. 13), which found expression in a diverse legacy—a unique cinematic atlas of the multinational and poly-confessional USSR. Created by republican studios, these films are rich visual sources for a wide spectrum of humanities disciplines, and the methods they pioneered can inspire contemporary visual-ethnographic experiments (Golovnev & Golovneva, 2021, p. 279). Through a sensitive research approach, we can also “decipher” the unique languages of national cinemas, which transmitted not only the nuances of folk life but also sacred religious messages from history into the present day.

ВВЕДЕНИЕ

Культурная революция в СССР, растянувшаяся на период 1920–1930-х годов, характеризовалась радикальной трансформацией пестрой «надстройки» многонациональной страны: религий, наук и искусств. Ключевой линией данного процесса была революция религиозная, связанная, по выражению В.Г. Богораза, с конструированием «большевизма как религии» (Тан, 1918, с. 2). Методы и средства этой революции до сих пор не получили должного научного осмысления. Неизученными остаются и визуальные архивы, хранящие информативные образы реализации пропагандистских программ в различных областях поликонфессионального Союза. Особая ставка партийных идеологов в том советском эксперименте делалась на «важнейшее из искусств» — национализированное кино — как на тонкий инструмент «настройки» мировоззрения масс. Между тем, центральные студии, обладавшие в первые послереволюционные годы монополией на освещение преобразований страны в контексте реализации государственного проекта «Киноатлас СССР» (Головнев, 2024, с. 34), фабриковали в основном трафаретные киноистории, в которых самобытные народы проходили на экранах общий сценарный трек: от темного традиционного прошлого — через «пробуждение» революцией — к социалистическому прогрессу. Закономерно, что такие работы не производили требующегося госзаказчику «отвлечения от своей религии, от своего быта, от своих предрассудков и своих суеверий» в сознании ни внутренней, ни внешней зрительской аудитории (Терской, 1930, с. 115).

Потому к середине 1920-х инициированное кинопрессой обсуждение проблем национального кинематографа вошло в повестку злободневных вопросов на уровне Президиума ЦИК. Основные причины слабости существовавшего киноформата были увидены в том, что фильмы создавались приезжими кинематографистами, не знакомыми с жизнью и бытом тех народов, о которых снимались документальные или ставились художественные кинокартины, без привлечения местных специалистов и общественности (Габидуллин, 1928, с. 4). В то же время, и в самих новообразованных республиках, среди партийных властей и творческой интеллигенции возрос интерес к формированию собственного кинематографа как средства усиления национальных скреп, поскольку экранные истории, произрастающие из местных реалий, пользуясь все возраставшей популярностью, оказывались эффективным ресурсом визуальной политики, способствуя консолидации региональных сообществ. Результатом соединения упомянутых внешних и внутренних вызовов стало рождение уникального феномена — киносети национальных студий в республиках Советского Союза:

«Азгоскино», «Белгоскино», «Бухкино», Всеукраинское фотокиноуправление, «Госкино Армении», «Госкинопром Грузии», «Дагкино», «Таджиккино», «Туркменфильм», «Узбекгоскино», «Чувашкино» и др.

В текущее время все больше российских и зарубежных специалистов из различных областей гуманитарного знания закономерно обращается к рассмотрению наследия киностудий советских республик (Кочеляева, Николаева-Чинарова, Рябоконь, 2020; Sestan, 2024). Ведь эти экранные высказывания — как документальные, так и художественные — являют собой многослойные «кинодокументы», отразившие процессы эволюции различных идентичностей в сложный период становления СССР. Созданные на национальные темы, на родном языке, внутренними силами этнического/регионального сообщества, они представляют формат визуальной самопрезентации того или иного народа/региона, что актуализирует значимость их изучения с позиций визуальной антропологии. Одной из самых малоизвестных страниц в этой истории оказывается творчество треста «Чувашкино», образованного в г. Чебоксары в 1925 году. **Цель** предлагаемого исследования — введение в научный оборот ранее не представленных в историографии архивных материалов о значимом художественном артефакте — фильме «Священная роща» (1931), экспрессивно визуализирующем сложную (анти) религиозную синкретичность воззрений чувашской народности в период советизации. Соответственно, основной **задачей** исследования является историко-антропологический анализ означенных материалов.

С административным выделением Чувашии в 1920 году в автономную область, а в 1925-м — в ЧАССР, активизировались процессы организации национальных структур в различных сферах жизни республики, включая культуру. В череде оформления писательской, театральной, журналистской и краеведческой организаций, органичным продолжением стало и появление своего треста, ведающего производством и прокатом кинопродукции в автономии. Руководителем новообразованной студии «Чувашкино», определявшим ее тематический план и творческий почерк, стал коренной чуваш, режиссер И.С. Максимов-Кошкинский⁸.

⁸ Иоаким Степанович Максимов-Кошкинский (1893–1975) — основатель профессионального чувашского театра, актер, режиссер и драматург.



Рис. 1. И.С. Максимов-Кошкинский⁹

Фильмография самостийной кинофабрики, просуществовавшей с 1925 по 1931 год, отражена в значительной серии разножанровых фильмов. В документальном направлении, помимо хроникальных сюжетов для киножурналов, коллективом студии были сняты полнометражные картины: «Страна Чувашская», «60 лет чувашской грамоте», «Рожденная Октябрем». Но основной профиль «Чувашино» выразился в постановке художественных лент: «Волжские бунтари» (1926), «Сар-Пигэ» («Женщина», 1927),

⁹ Источник изображения: Чувашский национальный музей. Ф. ЧКМ КП 23983.

«Хура Юпа» («Черный столб», 1927), «Ял» («Вихрь на Волге», 1928), «Апайка» («Прачка», 1930), «Киремет кати» («Священная роща», 1931), «Асту» («Помни», 1932). О большинстве этих кинокартин сегодня можно судить лишь по косвенным источникам — литературным сценариям, производственным документам и фотокадрам, сохранившимся в фондах Государственного архива современной истории Чувашской республики (ГАСИ ЧР), Государственного исторического архива Чувашской республики (ГИА ЧР), Чувашского национального музея (ЧНМ) и Чувашского государственного института гуманитарных наук (ЧГИГН). Из всего кинематографического наследия «Чувашкино» до наших дней в полноценном виде сохранились только две ленты — документальная «Страна чувашская» (1927, Российский государственный архив кинофотофонодокументов (РГАКФФД), Фонд кинодокументов) и постановочная «Священная роща» (1931, ГАСИ ЧР. Ф. Коллекция кинодокументов). Известно, что работа над документальным фильмом «Страна Чувашская», первым продуктом непосредственно чувашского кинотреста, проводилась под руководством Влада Королевича — приглашенного московского режиссера (Королевич, 1927b, с. 25). В то время как фильм «Священная роща», ставший последним самостоятельным проектом студии, — произведение всецело чувашского творчества и заслуживает в этой связи особого внимания.

Согласно архивным данным, первоначально сценарий, посвященный исключительно теме коллективизации, назывался «Волнуется нива (поле)». Основной драматургический конфликт сценария строился на конкурентном соседстве двух форм ведения сельского хозяйства: старых (бывшие кулаки, единоличники) и новых (члены колхоза). Финалом киноистории, через показ внедрения механизированных способов коллективной обработки полей, должна была стать победа колхозного пути развития в чувашской деревне. В такой редакции 8 мая 1930 года текст был отправлен И.С. Максимовым-Кошкинским в Отдел культуры республиканского представительства ВКП(б) вместе с запросом дать отзыв: «Чувашкино, ввиду актуальности вопросов, затронутых сценарием, просит дать обстоятельное заключение и по возможности срочно» (Максимов-Кошкинский, 1930). Срочность согласования сценария с партийными органами можно объяснить близостью наступления летнего сезона, в который предполагалось развернуть съемочный период работ над фильмом. Очевидно, на этом этапе последовала реакция, потребовавшая существенной корректировки сценария. Сюжет о коллективизации был усилен религиозным конфликтом: с целью увеличения посевных площадей комсомольский актив и правление сельхозартеля пытаются убедить односельчан вырубить священную рощу, и эта инициатива обозначает поляризацию местного сообщества на два лагеря — члены

колхоза (за) и кулаки-единоличники (против). Все последующие события разворачиваются именно вокруг освоения новыми хозяйственниками земель старинного святилища под колхозную пашню, что и дало фильму соответствующее наименование — «Священная роща». В кульминации киноистории кулаки тайно срубают главное дерево святилища и, переложив вину на комсомольского секретаря, провоцируют верующих сторонников на его убийство. В финале же фильма вредительская афера единоличников раскрывается и их изгоняют из деревни.

Поворот к религиозной тематике не покажется случайным, если иметь в виду развитие в тот период общесоюзной антирелигиозной пропаганды и региональные особенности этой кампании. С одной стороны, в 1920–1930-х антирелигиозная тематика стала обязательным компонентом тематических планов государственных студий, а с другой, изучение состояния религиозности в регионах страны для составления атласа конфессий получило новый идеологический импульс в академических кругах (Головнева, Головнев, 2025, с. 141). Поволжье в целом и Чувашия в частности, будучи перекрестком конфессий и преломлений синкретизма, представляли в этой связи сложное проблемное поле. По замечанию Е.А. Ягафовой, чувашское язычество в ходе христианизации и исламизации чувашей в XVIII–XIX веках претерпело трансформации традиционной догматики и культовых практик, но продолжало жить в качестве особо значимого религиозного субстрата — «веры предков» (Ягафова, 2015, с. 10). По впечатлениям Н.М. Маторина, руководившего тематическими экспедиционными исследованиями в регионе, на рубеже 1920–1930-х, в раннесоветский период в Приволжье и Прикамье сохранялся сложный религиозно-бытовой переплет: «Язычники разных национальностей, староверы всевозможных толков, православные (тихоновцы, обновленцы, автокефалисты), сектанты старые и новые (от хлыстов до евангелистов), мусульмане» (Маторин, 1929, с. 5). Работы в направлении изучения бытовой религиозности внутри Чувашии велись силами, прежде всего, сотрудников местного научно-исследовательского института во главе с С.С. Кутяшовым. Параллельно составлялась «интереснейшая для историков религии карта чувашских кереметей директором Чувашской научной библиотеки К.В. Элле» (Маторин, 1934, с. 116). Обработкой собранного им значительного объема данных занимался священник Н.А. Архангельский, оформив его как Приложение к археологической карте Чувашской АССР, сохранившееся в Научном архиве ЧГИГН (Элле, Архангельский, 1930).

В столь специфических условиях деятели местного отделения Союза воинствующих безбожников сталкивались с особыми сложностями в своей работе, что приводило к ее малой эффективности из-за необходимости

ведения «борьбы» на нескольких религиозных «фронтах» — против христианства, мусульманства, различных проявлений сектантства, а также традиционных народных верований, выражавшихся, в частности, в бытовавших в то время поклонениях богу Киремету¹⁰ в «священных рощах». В этих условиях именно на кинематограф, с учетом его народной популярности и «магического» воздействия на деревенскую аудиторию, делалась исключительная ставка партийных активистов и национальной интеллигенции. В частности, в резолюции Первого Всечувашского краеведческого съезда, проходившего в Чебоксарах летом 1928 года, звучал характерный призыв к объединению усилий местных литераторов, краеведов, пропагандистов вокруг кинематографа как передового средства пролетарского воспитания трудящихся масс, через что зритель, «отбрасывая религиозное мировоззрение, суеверия, отсталые нравы и обычаи, привычки и т. п., восполняет свое мирозерцание художественно-революционным мышлением о природе и обществе» (Общество изучения Чувашского края, 1929, с. 101).

Распространенной формой антирелигиозной борьбы в раннесоветское время стало уничтожение и переосвоение обрядовых пространств, включая христианские храмы и языческие святилища (Козлов, 2014, с. 26). В этом контексте сценарий, базирующийся на реальной истории о вырубке сакральной рощи для расширения колхозной пашни, отвечал наиболее злободневным задачам социалистического переустройства чувашской деревни — проведению коллективизации и антирелигиозной пропаганды.

Исследовательская работа с визуальными архивами, исходя из их качественной и содержательной специфики, предполагает использование специальной методологии. При подготовке данной статьи был применен подход «расшифровки» киноисточника и представления его в формате кинотекста. Поскольку, ввиду специфики немого кинематографа, итоговый фильм «Священная роща» представлял собой последовательность *титров* и *кадров*, то подходящим ключом к его «прочтению» оказывается сопоставление текстового и визуального ряда фильма. Дополнительно, для прояснения некоторых специфических деталей, присутствующих в повествовании, привлечены материалы исследователей. Так, ниже в тексте приводится изложение содержания титров (ЗАГЛАВНЫМИ БУКВАМИ), кадров (обычным шрифтом) и соответствующих этнографических комментариев (курсивом). Данная авторская визуально-антропологическая методика дает возможность рассмотреть как внешнюю структуру, так и внутрикадровые нюансы разбираемой киноконструкции для формирования аналитических выводов.

¹⁰ В источниках встречаются вариации: Киремет, Киремэт, Керемет.

«СВЯЩЕННАЯ РОЩА» КАК КИНОТЕКСТ

Титр. СВЯЩЕННАЯ РОЩА.

Титр. ПОДАВЛЯЮЩАЯ ЧАСТЬ ЗЕМЛИ ПОД ПАШНЮ НЕ ИСПОЛЬЗУЕТСЯ... ОНА В БОЛЬШЕЙ СВОЕЙ ЧАСТИ ПРОПАДАЕТ В ВИДЕ ПОЛУВЫГОНОВ, ПОЛУКУСТАРНИКОВ, ПОЛУЛЕСОВ... ЭПОХА РАЗЪЯСНЕНИЯ «РОССИЙСКИХ НЕУДОБИЙ» ЕЩЕ ТОЛЬКО НАЧИНАЕТСЯ.

Кадры. Памятник: В.И. Ленин указывает рукой вдаль. Трубы заводов. Трансформаторные установки и сети высоковольтных проводов на крупной электростанции.

Кадры деревенских улиц. Жилые и хозяйственные постройки крестьян. Наличники с национальными узорами. Электрическая лампочка в избе-читальне.

Титр. 1926.

Кадры. Разворот газеты на чувашском языке. Девушка вслух читает газету «СОМРОК» («Колхозник»). Молодые люди внимательно слушают.

Титр. СТАРО-САРЕЕВСКИЙ КОМСОМОЛ.

Кадры. Молодежь за чтением советской прессы в избе-читальне.

Титр. ИХ СЕКРЕТАРЬ (ИВАН ИВАНОВИЧ).

Кадр. Молодой секретарь подписывает бумаги за рабочим столом, на столе — бюст В.И. Ленина.

Кадр. Молодые люди переговариваются.

Титр. ПРО НАШУ РОЩУ ПИШУТ.

Кадр. Секретарь отвлекается от работы, обращает внимание на пересказывающего новости из газеты.

Титр. ДЕРЕВНЯ НЕ СОГЛАСИТСЯ НА КОРЧЕВКУ.

Кадр. Молодой человек обращается к секретарю.

Титр. А ТЫ УГОВОРИ!

Кадр. Секретарь комсомольской ячейки поднимается с места, выступает.

Титр. ЖАЛУЕМСЯ НА МАЛОЗЕМЕЛЬЕ, А ЗЕМЛЯ ПОД БОКОМ, НЕ ИСПОЛЬЗОВАНА...

Кадр. Продолжает декламировать.

Титр. РОЩУ ДО СТРАДЫ ВЫКОРЧЕВАТЬ, И НЫНЧЕ ЖЕ ЗАСЕЯТЬ.

Кадр. Крупный план выступающего секретаря.

Титр. ПОДНЯТЬ ДЕРЕВНЮ НА НОГИ, КОЛХОЗНИКОВ В ПЕРВУЮ ГОЛОВУ.

По данным П.В. Денисова, в раннесоветский период среди чувашского населения, в том числе и православного, сохранялись религиозные верования и обряды, относившиеся к традиционным природным культам, в частности, «проявлявшиеся в виде жертвоприношений «святым» источникам, отдельным деревьям и рощам» (Денисов, 1972, с. 399).

Кадр. Семья во дворе дома. Нагружают сено в телегу.

Титр. ЛЮБИТ РАБОТАТЬ ВАСИЛЬ ВАСИЛЬЧ, НО НА СЕБЯ, А НЕ НА ЛЮДЕЙ, КАК ДУМАЕТ ОН ПРО КОЛХОЗНИКОВ.

Кадр. Василь Васильч продолжает перекладывать сено.

Кадр. Его жена Кулинэ помогает перекидывать сено, говорит ему.

Титр. КОМСОМОЛ КАК ХОЧЕТ, А НАМ РОЩА ДЛЯ ВЫГОНА НУЖНА.

Кадр. Молодой зажиточный крестьянин-кулак Тимбаев рассказывает пожилому зажиточному крестьянину новости о роще.

Титр. ТИМБАЕВ — БЫВШИЙ ВЛАДЕЛЕЦ «СВЯЩЕННОЙ РОЩИ» И БЫВШИЙ ХОЗЯИН КОЛХОЗНОГО ДВОРА.

Известно, что каждая священная роща традиционно имела своего хранителя — «смотрителя киремети» (киреметь пӑхакан). В его обязанности входило наблюдение за сохранностью обрядового места и соблюдением принятых сообществом правил поведения — в частности, в киремети запрещалось рубить деревья, выкашивать траву и в целом осуществлять хозяйственную деятельность, не связанную с отправлением ритуалов (Денисов, 1959, с. 39).

Кадры. В кузнице. Раздуваются меха, молодой кузнец отбивает косу.

Титр. КУЗНЕЦ И ЧЛЕН ПРАВЛЕНИЯ С.–Х. АРТЕЛИ.

Кадры. К кузнецу приходит гость — Ягур Васильч.

Титр. ЯГУР ВАСИЛЬЧ РАНЬШЕ ЗАНИМАЛ ОДНУ ДОЛЖНОСТЬ — ПАСТУХА, А ТЕПЕРЬ ДВЕ — ПРЕДСЕЛЬСОВЕТА И ВНОВЬ ОРГАНИЗОВАННОЙ С.–Х. АРТЕЛИ.

Кадр. Председатель сельсовета дружески здоровается с кузнецом и сообщает ему новости.

Титр. КОМСОМОЛЬЦЫ ПРОТОКОЛ КАСАТЕЛЬНО СВЯЩЕННОЙ РОЩИ ПРИНЕСЛИ.

Кадр. Показывает документ кузнецу, тот бегло знакомится с протоколом и высказывает предложение.

Титр. ОДОБРИТЬ... И ПРОВЕСТИ В ЖИЗНЬ.

Кадры. Раннее утро. Молодой человек, сотрудник артели, развешивает объявление о созыве схода по поводу голосования о вырубке рощи.

Титр. НА ОБЩЕЕ СОБРАНИЕ.

Кадры. Сход односельчан в деревне. Выступает активист артели.

Титр. ОТ ЭТОЙ «СВЯЩЕННОЙ РОЩИ» ОДНО ЗВАНИЕ ОСТАЛОСЬ: НИ ХВОРОСТУ, НИ СЕНА...

Кадры. Единоличник Василь Васильч говорит.

Титр. ТРАВЫ, КОНЕЧНО, В РОЩЕ ЧЕРЕЗ ДВА ГОДА НА ТРЕТИЙ КОСИМ.

Кадры. Женщины грозят ему кулаками.

Кадр. Секретарь комсомольской ячейки эмоционально агитирует собравшихся односельчан.

Титр. ЕСЛИ ЭТУ ПЛОЩАДЬ ЗАСЕЯТЬ КЛЕВЕРОМ, ТО ПО ДВА РАЗА В ГОД КОСИТЬ БУДЕМ.

Кадр. Мужчина, с телеги, запряженной лошадьми (кулак), отвечает ему.

Титр. СЛУШАЙ КОМСОМОЛ... ОНИ НАПОЮТ.

Кадр. Комсомолец гневно отвечает оппоненту.

Титр. А ЛИШЕНЦАМ НЕ МЕСТО НА СХОДЕ.

Кадр. Председатель сельсовета выкрикивает вопрос.

Титр. КТО ЗА КОРЧЕВКУ?

Кадры. Сидящие за столом участники правления артели поднимают руки. Несколько мужчин из среды собравшихся тоже голосуют за корчевку. Женщины сидят неподвижно, рук не поднимают.

Кадр. Крестьяне-колхозники дружно разбирают свои косы и отправляются на покос.

Кадр. Единоличник Василь Васильч одиноко бредет в поле с косой.

Кадр. Артельщики дружно косят траву в «священной» роще.

Кадр. Василь Васильч косит в одиночку, ломает косу, угрюмо садится на землю, раскуривает трубку.

Кадры. Артельщики продолжают дружно косить траву. Комсомолец Иван подбегает к дереву, выкрикивает.

Титр. САМИ ВИДИТЕ, КАКАЯ ЗДЕСЬ ТРАВА. ОТДЕЛИМ ОТДЕЛЬНУЮ ДОЛЮ, РАСКОРЧУЕМ... ЗА КОЛХОЗОМ ЕДИНОЛИЧНИКИ ПОТЯНУТСЯ.

Кадры. Колхозники корчуют рощу: мужчины рубят деревья и выкапывают корни, женщины оттаскивают стволы.

Кадр. Комсомолец Иван заносит топор на главное, самое старое дерево рощи. Но кузнец останавливает его.

Титр. ДЕРЕВО ЭТО НЕ ТРОНЬ... ИНАЧЕ КУЛАКИ СЫГРАЮТ НА НАШЕЙ ОШИБКЕ — ШУМ ПОДНИМУТ.

Кадр. Кулак Тимбаев подсматривает за этой сценой.

Кадр. Колхозники оставляют старое дерево в покое, продолжают корчевку.

По этнографическим свидетельствам, рощи, используемые в религиозных целях, чуваша называли киреметными, поскольку верили, что они являются излюбленными местами обитания Киремета: «в старинных киреметищах, располагаемых в рощах, можно было видеть такую картину: столетнее дерево среди молодых, на нем бычья голова, ленточки, монеты в трещинах, у корня сосуд с кровью, шкура жертвы» (Салмин, 2007, с. 562).

Титр. БЫВШИЙ БОГ КИРЕМЭТ...

Кадры святилища в роще. На ветках — завязанные полотна тканей. В дупле дерева — приношения и череп жертвенного животного.

Титр. ПОЛУЧАЛ ЕЩЕ КОЕ-КАКИЕ ДАРЫ.

Кадр. Подношения у святилища — пироги, куриные яйца, лепешки, каша в миске, чай в чайнике, полотенце с вышитым орнаментом.

Кадр. Пожилая женщина в ритуальном белом одеянии. Мужчины и женщины в белых одеждах, участвующие в религиозной церемонии.

Титр. ЕЩЕ НЕ УМЕРЛО ПОКОЛЕНИЕ, КОТОРОЕ ВЕРИТ В СИЛУ БОГА КИРЕМЭТА.

Кадр. Участники обряда молятся у старого дерева.

Соответственные описания обрядовых молений чувашей, посвященных Киремету, приводятся А.К. Салминым: «Молельщик и присутствующие опускаются на колени, берут шапки подмышки и обращают свои взоры на макушку дерева. В это время они полностью отрешены от всего постороннего, ни с кем не разговаривают и не оглядываются» (Салмин, 2010, с. 161).

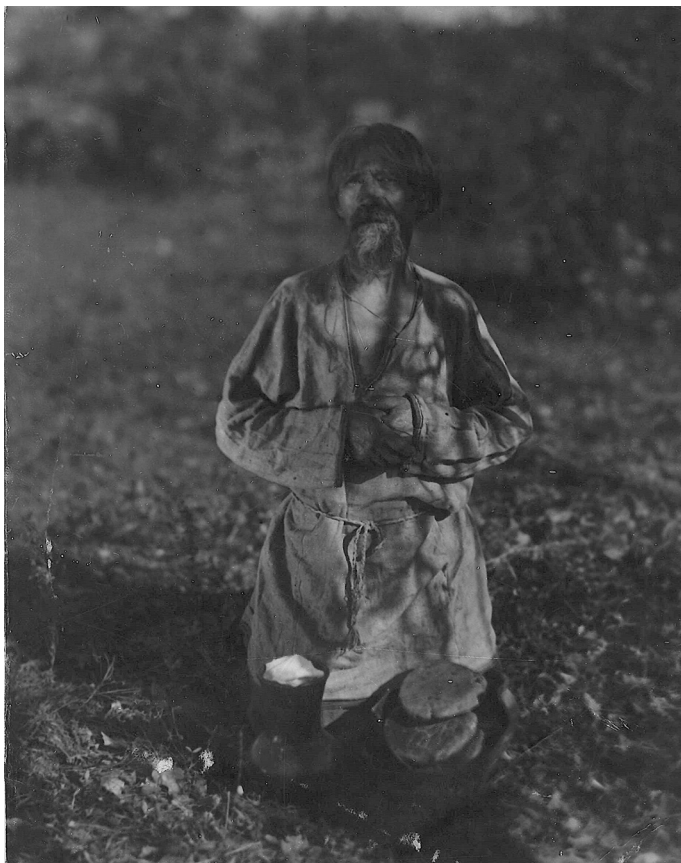


Рис. 2. Кадр из фильма «Священная роща»¹¹

Титр. ВЫМИРАЛО СТАРОЕ... ДРЯХЛОЕ...

Кадр. Старое дерево, разбитое молнией.

Титр. КРЕПЛО НОВОЕ... БОДРОЕ.

Кадры праздника: массовые хороводы, подвижные игры... На одном из этапов игры — секретарь комсомольской ячейки Иван задает «пойманному» односельчанину вопрос.

Титр. КТО ПРОТИВ КОЛХОЗА?

Кадры. Молодой колхозник, которому выпал вопрос, отвечает.

¹¹ Источник изображения: Чувашский национальный музей. Ф. ЧКМ КП 2172/21.

Титр. КУЛАК ТИМБАЕВ.

Кадр. Тимбаев настороженно наблюдает за происходящим через забор.

Титр. СТАРИК ПИМБАЕВ.

Кадр. Старик недоверчиво наблюдает за происходящим из окна.

Титр. УРЯДНИК ЯНДАЕВ.

Кадры деревенского праздника.

Как отмечал К.В. Элле, одной из значимых линий идеологической работы новой власти в деревне было перестроение традиционных народных праздников на советский лад, в частности, праздник весеннего сева Акатуй был трансформирован в Красный Акатуй, предполагавший, что «массовая политико-воспитательная работа должна сочетаться с массовыми увеселениями (карнавалы, хороводы, бега, игры, танцы и пляски, качели и карусели, выступления самодеятельных кружков, физкультурных групп, демонстрация кинокартин и т. д.)» (Элле, 1935, с. 44).

Кадры. Двое молодых людей рубят главное дерево Священной рощи. Один из них, кулак Тимбаев, случайно роняет сверток — улику — на месте рубки.

Кадры. На очередном деревенском сходе женщина говорит.

Титр. КАК ПОВАЛИЛИ КОМСОМОЛЫ СВЯЩЕННОЕ ДЕРЕВО... ВЫЛЕТЕЛ ОТТУДА КИРЕМЭТ НА БЕЛОМ КОНЕ... И КРИКНУЛ МНЕ...

Кадр. Женщина продолжает рассказ.

Титр. ПРОЩАЙ, МАТРЕНУШКА! ЛЕЧУ, ГОВОРИТ, В ЗАМОРСКИЕ КРАЯ. ЗДЕСЬ, ГОВОРИТ, МНЕ ПОЧЕТА НЕТ.

Кадры. Пожилые женщины слушают. Другая женщина говорит.

Титр. РУССКОМУ БОГУ НЕ МОЛИСЬ. ТЕПЕРЬ И ЧУВАШСКОГО ВЫГОНЯЮТ.

Кадр. Женщина продолжает.

Титр. С КОМСОМОЛОМ И КОЛХОЗОМ ДОБРА НЕ НАЖИВЕШЬ...

Кадры. Женщины негодуют. Кулаки подслушивают. Пожилая женщина говорит.

Титр. НАПУСТИТ ТЕПЕРЬ КИРЕМЭТ МОР НА АРТЕЛЬНУЮ СКОТИНУ.

Принято считать, что Киремет, будучи одним из центральных божеств в чувашском пантеоне, «олицетворял злое начало и противостоял

главному доброму богу Туря — покровителю и защитнику людей», и потому обладал в представлениях верующих великой вредоносной силой, направляемой на нанесение порчи обидчику (Вовина, 2002, с. 41).

Кадр. Загон для скота. Мужчины выводят запряженные лошадьми упряжки на работу в поле. Прибежавшие женщины разворачивают их.

Кадр. Молодой сотрудник бежит через всю деревню в артель. Сообщает председателю о случившемся.

Титр. КТО-ТО НОЧЬЮ СРУБИЛ СВЯЩЕННОЕ ДЕРЕВО... ЖЕНЩИНЫ ОЗЛОБЛЕНЫ. РАБИРАЮТ ЛОШАДЕЙ.

Кадр. Председатель дает распоряжение молодому сотруднику артели.

Титр. СОБЕРИ ЭКСТРЕННОЕ СОБРАНИЕ.

Кадры. Селяне собираются на очередной сход. Председатель начинает выступление.

Титр. НАШИ КОЛХОЗНИЦЫ НАДЕЛАЛИ ГЛУПОСТЬ...

Кадр. Комсомолец Иван пишет стенограмму схода.

Титр. ЧТОБЫ ЗАКОНЧИТЬ К СТРАДЕ, НАДО НЕМЕДЛЕННО ВЫЕХАТЬ НА ПАШНЮ. ТАК ПОСТАНОВИЛО ПРАВИТЕЛЬСТВО.

Кадры. Председатель артели демонстрирует бумагу с Постановлением. Кулаки и единоличники презрительно смотрят на него. Длинный ряд молчащих женщин. Один из крестьян встает и говорит.

Титр. КОРЧЕВАЛИ УДАРНО, ЗАКОНЧИЛИ В СРОК. А ПАХАТЬ НА БУДУЩИЙ ГОД?

Кадры. Волнуется народ на сходе. Один выкрикивает.

Титр. ДА ПЛЮНЬТЕ ВЫ НА ЭТО СВЯЩЕННОЕ ДЕРЕВО, ВСЕ РАВНО ДО СТРАДЫ НЕ УСПЕТЬ ВСПАХАТЬ.

Кадры. Участники схода спорят.

Титр. КТО ЗА ВЫЕЗД НА ПАШНЮ?

Кадры. Комсомолец Иван ведет подсчет голосов. Женщины сидят, не поднимая рук.

Кадры. Молодой кузнец в раздумьях бродит по полю.

Титр. ДАДУТ ПОМОЩЬ В СОВХОЗЕ ИЛИ НЕТ?

Кадры. Председатель артели угрюмо приходит в опустевший загон для скота. Вдруг видит вдали всадников на лошадях. На одной из лошадей — молодой кузнец, он говорит.

Титр. ТРАКТОР ХОТЕЛ ДАТЬ СОВХОЗ, ДА В ДРУГОМ КОЛХОЗЕ РАБОТАЕТ.

Кадры. Все больше всадников на лошадях съезжается к артели.

Титр. ЗА СОВХОЗСКИМИ ДВИНУЛИСЬ С НОЧНОГО КОЛХОЗНЫЕ.

Кадры. Деревенские жители выбегают из домов, обуваются. Кулаки и единоличники наблюдают за происходящим. Крестьяне вновь выводят свои упряжки в поле на общее дело.

Титр. ПРОБУДИЛАСЬ ДЕРЕВНЯ...



Рис. 3. Кадр из фильма «Священная роща»¹²

Кадр. Василь Васильч приходит в правление артели, говорит.

Титр. ЗАПИСЫВАЙ И НАС В АРТЕЛЬ, ЯГУР ВАСИЛЬЧ.

Кадры выноса с поля срубленного главного дерева священной рощи. Кузнец находит на месте рубки документ — улику (расписку на имя кулака Тимбаева).

Кадр. Тимбаев пробует вырвать улику и бежать, но сбежавшиеся на зов кузнеца члены артели скручивают его.

Кадр. Воспользовавшись ситуацией, другой единоличник-кулак подходит к секретарю комсомола Ивану Ивановичу, рубящему остатки деревьев в роще. Спрашивает.

Титр. РУБИШЬ?

¹² Источник изображения: Чувашский национальный музей. Ф. ЧКМ КП 2172/35.

Кадр. Уверенный ответ секретаря комсомольской ячейки.

Титр. ПЛЕВАЛ Я НА ВАШЕ ДЕРЕВО.

Кадры местных зажиточных крестьян, выкрикивающих из окон.

Титр. БЕЙ ЕГО!

Кадры. Из изб выбегают молодые мужчины и женщины.

Титр. БЬЮТ! КОМСОМОЛЬЦА! ВАНЮ!

Кадр. Жители бегут по деревенской улице.

Кадры. За деревней: в окружении людей на земле лежит убитый секретарь комсомольской ячейки. Прибежавшие односельчане замирают, наблюдая картину случившейся трагедии. Женщины плачут.

Разумеется, рубка священных деревьев являлась строжайшим табу — считалось, что тот, кто срубит киреетное дерево, навлечет смертельную кару не только на себя персонально, но и на свой скот, семью и род (Милькович, 1906, с. 51).

Кадр. Молодой артельщик осуждающе спрашивает.

Титр. ЗА ЧТО?

Кадр. Старики ворчливо отвечают.

Титр. БОЛЬНО УДАРИСТЫЙ СТАЛ... РУБИТ, ЧТО НЕ НЕДО.

Кадр. Молодой артельщик, указывая на кулака Тимбаева, отвечает.

Титр. ВРАГ РУБИТ!

Кадры. Представители зажиточной части местного сообщества боязливо скрываются с места событий.

Кадр кричащей молодой женщины.

Титр. ПРИКИДЫВАЮТСЯ ВЕРУЮЩИМИ, А САМИ РУБЯТ.

Кадр. Другая девушка поддерживает ее.

Титр. ВЫГНАТЬ ИХ ИЗ ДЕРЕВНИ!

Кадры эмоциональных выкриков молодых женщин.

Титр. КУЛАЦКОЕ ОТРОДЬЕ!

Кадры. Представители зажиточной части местного сообщества боязливо закрывают двери, окна и занавески в своих домах.

Кадр. Волнуется нива созревших колосьев.

Титр. НА МЕСТЕ ТАК НАЗЫВАЕМОЙ «СВЯЩЕННОЙ РОЩИ».

Кадр. Несколько упряжек, запряженных лошадьми, впахивают поле.

Титр. ЗАРАБОТАЛА СТАРО-САРЕЕВСКАЯ АРТЕЛЬ.

Кадры. Артельщики срезают созревшие колосья злаков, вяжут в снопы, укладывают в копны. Панорама поля с множеством копен.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как видно из кинотекста, «Священная роща» оказалась паритетно проникнута линиями партийности и народности. В сценах фильма, визуализировавших религиозную сюжетику, подробно демонстрировались детали культа: устройство святилища, примеры подношений, обряд моления. А этапы вырубки священной рощи стали опорными ступенями киноповествования. Тем самым, профанная (бытовая) по содержанию история о коллективизации последовательно поднималась на сакральный (религиозный) уровень. Судя по архивным свидетельствам, режиссерским кредо И.С. Максимова-Кошкинского была как раз экранизация сюжетов национальных по форме, и социалистических по содержанию. Не случайно ему удалось выразить на экране тонкую драматургию, отразившую синкретизм образов старого и нового, — визуально артикулировать (анти)религиозный конфликт, будораживший мировоззрение населения Чувашской советской республики, и вызывавший соответственный эмоциональный резонанс в среде местной зрительской аудитории.

В создании фильма были задействованы не только ведущие творческие силы «Чувашино», включая актрису Тани Юн¹³ (роль Кулинэ) и режиссера И.С. Максимова-Кошкинского (роль Василь Васильча), но и простые жители д. Сареево Ядринского района. Основное действие было снято в реальных сельских экстерьерах и интерьерах, с частичной достройкой двух павильонов — «Изба середняка Василь Васильча» и «Кузницы» (Максимов-Кошкинский, Чистяков, 1930). В этом смысле постановку можно охарактеризовать как достоверную реконструкцию и хозяйственно-бытовой, и религиозно-обрядовой сторон народной жизни. В документальных обстоятельствах фигурировал художественный герой — комсомолец Иван в исполнении С. Никитина. Его образ вполне отвечал параметрам конструировавшегося в советском кино архетипа «человекобога» (Stepanova, 2020, p. 124). Выступая

¹³ Татьяна Степановна Максимова-Кошкинская (в девичестве Бурашникова), творческий псевдоним Тани Юн (1903–1977) — актриса театра и кино, супруга И.С. Максимова-Кошкинского.

основным проводником коллективизации, он бросал вызов древним духам, и его трагическая гибель стала кульминационной точкой драматургической линии, заставив односельчан «поверить» в новый путь хозяйствования. А эффектный монтаж финальной сцены культивирования земли коллективным трудом поднимал киноповествование на уровень «фильма как религии»¹⁴.

Характерно, что сюжеты о чувашской вере получили отражение и в других, ныне утраченных фильмах студии «Чувашино», поставленных И.С. Максимовым-Кошкинским. При этом, несмотря на существовавший дефицит бюджета проектов студии, на реконструкцию религиозных обрядов ресурсы не экономились. Например, судя по сценарию и сметной документации, для фильма «Сар-Пигэ» («Женщина») была снята сцена жертвоприношения, потребовавшая привлечения впечатляющей массовки: «400 человек взрослых по 60 к. в день, 70 мальчиков по 25 коп. в день, 30 подвод по 1 руб. в день» (Чувашский республиканский трест по кинофикации и управлению кинофотосетью «Чувашино», 1927). В свою очередь, показываемое агрессивное воздействие активистов местных советов на обожествляемые объекты визуализировало злободневную антирелигиозную повестку, имевшую целью, с одной стороны, подорвать веру в карательную силу древних божеств и духов, с другой — заслужить quasi-религиозное уважение народа к новой власти. В этой проекции кинодействие «Священной рощи», соединявшее старинные и новейшие обряды, отразило рождение в духовном поле Чувашии очередной вариации «синкретизма» — дохристианских религиозных верований и веры в коммунизм. Примечательно, что сугубо антирелигиозная пропаганда, проводимая в это же время деятелями Союза воинствующих безбожников, не встречала понимания и отклика в национальном сообществе, наиболее суеверной частью которого оставались женщины.

Творчество «Чувашино», воплотившееся в серии документальных и художественных картин, является ярким феноменом национального кинематографа. Работы местной студии стали примером образного позиционирования этнокультурного сообщества, отражавшим внутреннее видение связей исторических традиций и текущей советизации — для своей и для общесоюзной зрительской аудитории. К особенностям национального облика чувашского кино следует отнести последовательное продвижение своих тем и собственных профессиональных кадров. По свидетельству В. Королевича, каждый план актрисы Т. Юн снимался не менее 4–8 раз, исходя из установки, что «она — звезда» (Королевич, 1927а, с. 26).

¹⁴ «Фильм как религия» (*film as religion*) — термин Т. Ирна (*Representing Religion in Film*, 2002, р. 4).

По справедливому замечанию А.П. Сидоровой, несмотря на ориентацию на общесоюзные киностандарты, кинопостановки «Чувашкино» имели отличительные черты: с одной стороны — фактографичность в отображении национального быта и религиозных обрядов, а с другой стороны — романтическое изображение революционных преобразований (Сидорова, 1975, с. 58). Согласно архивным документам, две трети от общего числа кинозрителей в республиканском прокате конца 1920-х смотрели именно местные кинокартины (Еремеев, 1931) — следовательно, транслируемые в национальной киносети чувашские фильмы, включая «Священную рощу», пользовались широкой — народной — популярностью.

В традиционных верованиях неправильное поведение по отношению к «священной роще» всегда увязывалось с бедами, насылаемыми жертволюбивым богом Киреметом. Так, в рассмотренном фильме «жертвой» пал молодой комсомолец, олицетворявший нового героя — представителя революционной власти. Примечательно, что по стечению обстоятельств эта экранная вырубка киремети стала и последней самостоятельной работой студии. В июле 1930 года, как раз в период работы над фильмом «Священная роща», трест «Чувашкино» был ведомственно ликвидирован, и 1 апреля 1931 года его активы были переданы в региональное отделение общесоюзной структуры «Востокино». А в конце 1930-х основной фонд киноработ «Чувашкино» был уничтожен. Не радужная судьба постигла и основных студийных подвижников — в 1937 году режиссер И.С. Максимов-Кошкинский и актриса Т. Юн были репрессированы по сфабрикованному обвинению в «национализме» (Юн, 2021).

Рассмотрение примера «Священной рощи» дает возможность оценить самопрезентацию чувашской автономии в знаковый трансформационный период. Перспективой заявленного исследования является изучение колоритных национальных практик кинематографического «со-конструирования советскости» (Damiens, 2024, p. 13), которые выразились в разноликом наследии — своеобразном киноатласе многонародного и поликонфессионального Союза ССР. Созданные усилиями республиканских студий, эти кинокартины являются емкими визуальными источниками для изучения в широком спектре гуманитарных дисциплин, а апробированные в них методы могут инспирировать современные визуально-этнографические опыты (Golovnev, Golovneva, 2021, p. 279). При чутком исследовательском подходе становится возможной и «дешифровка» особых национальных киноязыков, посредством которых из истории в современность транслированы не только нюансы народного быта, но и сакральные религиозные послания.

REFERENCES

1. Chuvash Republican Trust for Film Production and Management of the Chuvashkino Film and Photo Network. (1927). *Ob"yasnitel'naya zapiska k finansovomu planu "Chuvashkino"* [Explanatory note to the Chuvashkino financial plan]. State Historical Archive of the Chuvash Republic (F. R-483, op. 1, d. 10, l. 3), Cheboksary, Russia. (In Russ.)
2. Damiens, C. (2024). *A Siberian history of Soviet film: Manufacturing visions of the indigenous peoples of the North*. London: Bloomsbury Academic.
3. Denisov, P.V. (1959). *Religioznye verovaniya chuvash* [Religious beliefs of the Chuvash]. Cheboksary: Chuvashgosizdat. (In Russ.)
4. Denisov, P.V. (1972). *Religiya i ateizm Chuvashskogo naroda* [Religion and atheism of the Chuvash people]. Cheboksary: Chuvash Book Publishing House. (In Russ.)
5. Eaghill, T., & King, R. (Eds.). (2022). *Representing religion in film*. London & New York: Bloomsbury Academic.
6. Elle, K.V. (1935). *Akatuy* [Akatur]. Cheboksary: Chuvash State Publishing House. (In Russ.)
7. Elle, K.V., & Arkhangelsky, N.A. (1930). *Drevnosti Chuvashskoy ASSR* [Antiquities of the Chuvash ASSR]. Scientific Archive of the Chuvash State Institute of Humanities (Otd. I, ed. khr. 580, inv. No. 7034), Cheboksary, Russia. (In Russ.)
8. Ereemeev, N.V. (1931, December 26). *Kratkiy doklad o razvitii kinodelov v respublike za period s 1929 po 1931 gg.* [A brief report on the development of film makers in the republic for the period from 1929 to 1931]. State Archives of Contemporary History of the Chuvash Republic (F. 1, op. 11, d. 238), Cheboksary, Russia. (In Russ.)
9. Gabidullin, H.Z. (1928). *Voprosy natsional'nogo kino* [Issues of national cinema]. *Sovetskiy Ekran*, (20), 4–5. (In Russ.) https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_013486049/
10. Golovnev, I., & Golovneva, E. (2021). Traditional ethno-cultural communities in the modern Russian North (Oil field as a documentary film case). *Visual Representations of the Arctic*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003158295-20>, <https://elibrary.ru/iahqso>
11. Golovnev, I.A. (2024). *Kinoatlas SSSR: "Daleko v Azii" Vladimira Erofeeva* [Cinema-atlas of the USSR: Far away in Asia by Vladimir Erofeev]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (2), 15–54. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-15-54>, <https://elibrary.ru/ADWDJS>
12. Golovneva, E.V., & Golovnev, I.A. (2025). *Antireligioznaya propaganda v SSSR v 1920–1930-e gg.: Akademicheskii diskurs i kontseptual'no-teoreticheskie osnovy razvitiya antireligioznogo iskusstva* [Anti-religious propaganda in the USSR in the 1920s—1930s: Academic discourse and conceptual-theoretical foundations of the development of anti-religious cinematography]. *Studia Religiosa Rossica*, (2), 132–148. (In Russ.) <https://doi.org/10.28995/2658-4158-2025-2-132-149>, <https://elibrary.ru/uichlo>

13. Kochelyaeva, N.A., Nikolaeva-Chinarova, A.P., & Ryabokon, A.V. (2020). *Istoriya natsional'nykh voyn: Sovetskiy i postsovetkiy periody* [History of national wars: Soviet and post-Soviet periods]. Moscow: Akademicheskii proekt. (In Russ.)
14. Korolevich, V. (1927a). Litso natsional'nogo kinoproizvodstva [The face of national film production]. *Sovetskoe Kino*, (7), 25–27. (In Russ.) https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_BIBL_A_011927232/
15. Korolevich, V. (1927b). “Strana Chuvashskaya” [“The Chuvash Country”]. *Sovetskoe Kino*, (7), 20–22. (In Russ.) https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_BIBL_A_011927232/
16. Kozlov, F.N. (2014). Zakrytie tserkvey kak element gosudarstvennoy antireligioznoy politiki v kontse 1920-kh—nachale 1930-kh gg. (po materialam stran regionov Srednego Povolzh'ya) [Closing of churches as an element of the state antireligious policy in the late 1920s—the early 1930s (on materials of the national republics of Central Volga region)]. *Vestnik Chuvashskogo Universiteta*, (1), 26–34. (In Russ.)
17. Maksimov-Koshkinsky, I.S. (1930, May 8). [Letter to the Department of Culture of the Regional Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks)]. State Archives of Contemporary History of the Chuvash Republic (F. 1, op. 11, d. 238), Cheboksary, Russia. (In Russ.)
18. Maksimov-Koshkinsky, I.S., & Chistyakov, A.M. (1930, May 8). *Stsenariy kinokartiny “Volnuetsya niva”* [Screenplay for the film “The field waves”]. State Archives of Contemporary History of the Chuvash Republic (F. 1, op. 11, d. 262, l. 1), Cheboksary, Russia. (In Russ.)
19. Matorin, N.M. (1929). *Religiya u narodov Volzhsko-Kamskogo kraya prezhde i teper': Yazychestvo—islam—pravoslavie—sektantstvo* [Religion among the peoples of the Volga-Kama region then and now: Paganism—Islam—Orthodoxy—Sectarianism]. Moscow: Bezbozhnik. (In Russ.)
20. Matorin, N.M. (1934). Dve poezdki v Povolzh'e [Two trips to the Volga region]. *Sovetskaya Etnografiya*, (4), 115–117. (In Russ.)
21. Milkovich, K.S. (1906). Bytie i verovaniya v chuvash Sinbirskoy gubernii (1783 g.) [Life and beliefs of the Chuvash of Sinbirsk province (1783)]. *Izvestiya Obshchestva Arkheologii, Istorii i Etnografii*, (1), 38–63. (In Russ.)
22. Salmin, A.K. (2007). *Sistema religii chuvashy* [System of the Chuvash religion]. Saint Petersburg: Nauka. (In Russ.)
23. Salmin, A.K. (2010). *Traditsionnye obryady i verovaniya chuvashy* [Traditional rituals and beliefs of the Chuvash]. Saint Petersburg: Nauka. (In Russ.)
24. Sestan, F. (2024). Spectator as worker: The production film of Soviet Georgia in Mikhail Kalatozov's *Salt for Svaneti* and *A Nail in the Boot*. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 18 (2), 199–216. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2348249>

25. Sidorova, A.P. (1975). K istorii "Chuvashkino" [On the history of Chuvashkino]. In V.A. Prokhorova (Ed.), *Chuvashskoe Iskusstvo* (Vol. 57, pp. 38–63). Cheboksary: Research Institute under the Council of Ministers of the Chuvash ASSR. (In Russ.) http://elbib.nbchr.ru/lib_files/0/uzniii_0_0000025.pdf
26. Society for the Study of the Chuvashia Region. (1929). *Pervyy Vsechuvashskiy kraevedcheskiy s"ezd (15–21 iyunya 1928 g. v g. Cheboksary ChASSR): Tezisy dokladov i slukhov* [The First All-Chuvash Regional Studies Congress (June 15–21, 1928, in Cheboksary, Chuvashia ASSR): Abstracts of reports and rumors]. Cheboksary: Publishing House of the Society for the Study of the Chuvashia Region. (In Russ.)
27. Stepanova, P.M. (2020). "Body techniques" as expressive means in the formation of film language in early Soviet cinema. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 14 (2), 124–139. <https://doi.org/10.1080/17503132.2020.1749469>
28. Tan, V.G. (1918). Bol'shevizm kak religiya [Bolshevism as a religion]. *Peterburgskoe Ekho*, (1), 2. (In Russ.)
29. Terskoy, A.N. (1930). *Etnograficheskaya fil'ma* [Ethnographic film]. Moscow: Teakinopechat'. (In Russ.)
30. Vovina, O.P. (2002). Chuvashskaya kiremet': Traditsii i simvol'y v osvoenii sakral'nogo prostranstva [Chuvash kiremet: Traditions and symbols in the development of sacred space]. *Etnograficheskoe Obozrenie*, (4), 39–65. (In Russ.)
31. Yagafova, E.A. (2015). Religioznye praktiki etnokonfessional'nykh grupp chuvashy [Religious practices among the Chuvash ethnic-religious groups]. *Etnograficheskoe Obozrenie*, (5), 3–18. (In Russ.) <https://elibrary.ru/uxvzrn>
32. Youne, T. (2021). *Dni i gody minuvshie* [Days and years gone by]. Cheboksary: Chuvash Book Publishing House. (In Russ.)

ЛИТЕРАТУРА

1. Вовина, О.П. (2002). Чувашская киреметь: Традиции и символы в освоении сакрального пространства. *Этнографическое обозрение*, (4), 39–65.
2. Габидуллин, Х.З. (1928). Вопросы национального кино. *Советский экран*, (20), 4–5. https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_013486049/
3. Головнев, И.А. (2024). Киноатлас СССР: «Далеко в Азии» Владимира Ерофеева. *Наука телевидения*, 20 (2), 15–54. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-15-54>, <https://elibrary.ru/ADWDJS>
4. Головнева, Е.В., Головнев, И.А. (2025). Антирелигиозная пропаганда в СССР в 1920–1930-е гг.: академический дискурс и концептуально-теоретические основы развития антирелигиозного кинематографа. *Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии*, (2), 132–148. <https://doi.org/10.28995/2658-4158-2025-2-132-149>, <https://elibrary.ru/uichlo>

5. Денисов, П.В. (1959). *Религиозные верования чуваш: Историко-этнографические очерки*. Чебоксары: Чувашгосиздат.
6. Денисов, П.В. (1972). *Религия и атеизм Чувашского народа*. Чебоксары: Чувашское книжное издательство.
7. Еремеев, Н.В. (1931, 26 декабря). *Краткий доклад о развитии кинодела в республике за время с 1929 по 1931 гг.* ГАСИ ЧР (Ф. 1, оп. 11, д. 238), Чебоксары, Россия.
8. Козлов, Ф.Н. (2014). Закрытие церквей как элемент государственной анти-религиозной политики в конце 1920-х — начале 1930-х гг. (по материалам национальных регионов Среднего Поволжья). *Вестник Чувашского университета*, (1), 26–34.
9. Королевич, В. (1927а). Лицо национального кинопроизводства. *Советское кино*, (7), 25–27. https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_BIBL_A_011927232/
10. Королевич, В. (1927b). «Страна Чувашская». *Советское кино*, (7), 20–22. https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_BIBL_A_011927232/
11. Кочеляева, Н.А., Николаева-Чинарова, А.П., Рябоконь, А.В. (ред.) (2020). *История национальных кинематографий: Советский и постсоветский периоды*. М.: Академический проект.
12. Максимов-Кошкинский, И.С. (1930, 8 мая). [Письмо в Отдел культуры обкома ВКП(б)]. ГАСИ ЧР (Ф. 1, оп. 11, д. 262, л. 2), Чебоксары, Россия.
13. Максимов-Кошкинский, И.С., Чистяков, А.М. (1930, 8 мая). Сценарий кинокартины «Волнуется нива». ГАСИ ЧР (Ф. 1, оп. 11, д. 262, л. 1), Чебоксары, Россия.
14. Маторин, Н.М. (1929). *Религия у народов Волжско-Камского края прежде и теперь: Язычество–Ислам–Православие–Сектантство*. М.: Безбожник.
15. Маторин, Н.М. (1934). Две поездки в Поволжье. *Советская этнография*, (4), 115–117.
16. Милькович, К.С. (1906). Быт и верования у чуваш Синбирской губернии (1783 г.). *Известия Общества археологии, истории и этнографии*. (1), 38–63.
17. Общество изучения Чувашского края. (1929). *Первый Всечувашский краеведческий съезд (15–21 июня 1928 г. в г. Чебоксарах ЧАССР): Тезисы докладов и резолюции*. Чебоксары: Издательство Общества изучения Чувашского края.
18. Салмин, А.К. (2007). *Система религии чувашей*. СПб: Наука.
19. Салмин, А.К. (2010). *Традиционные обряды и верования чувашей*. СПб: Наука.
20. Сидорова, А.П. (1975). К истории «Чувашкино». *Чувашское искусство*. Вып. 57, 38–63. Чебоксары: Научно-исследовательский институт при Совете Министров Чувашской АССР. http://elbib.nbchr.ru/lib_files/0/uzniii_0_0000025.pdf
21. Тан, В.Г. (1918). Большевизм как религия. *Петербургское эхо*, (1), 2.
22. Терской, А.Н. (1930). *Этнографическая фильма*. М.: Теакинопечатъ.

23. Чувашский республиканский трест по кинофикации и управлению кинофотосетью «Чувашкино». (1927). *Объяснительная записка к финансовому плану «Чувашкино»*. ГИА ЧР (Ф. Р-483, оп. 1, д. 10, л. 3), Чебоксары, Россия.
24. Элле, К.В. (1935). *Акатуй*. Чебоксары: Чувашское государственное издательство.
25. Элле, К.В., Архангельский, Н.А. (1930). *Древности Чувашской АССР*. НА ЧГИГН (Отд. I, ед. хр. 580, инв. № 7034), Чебоксары, Россия.
26. Юн, Тани (2021). *Дни и годы минувшие: воспоминания*. Чебоксары: Чувашское книжное издательство.
27. Ягафова, Е.А. (2015). Религиозные практики этноконфессиональных групп чувашей. *Этнографическое обозрение*, (5), 3–18. <https://elibrary.ru/uxvzrn>
28. Damiens, C. (2024). *A Siberian history of Soviet film: Manufacturing visions of the indigenous peoples of the North*. London: Bloomsbury Academic.
29. Eaghll, T. & King, R. (Eds.). (2022). *Representing religion in film*. London & New York: Bloomsbury Academic.
30. Golovnev, I., Golovneva, E. (2021). Traditional ethno-cultural communities in the modern Russian North (Oil field as a documentary film case). *Visual representations of the Arctic*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003158295-20>, <https://elibrary.ru/iahqso>
31. Sestan, F. (2024). Spectator as worker: the production film of Soviet Georgia in Mikhail Kalatozov's *Salt for Svaneti* and *A Nail in the Boot*. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 18 (2), 199–216. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2348249>
32. Stepanova, P.M. (2020). «Body techniques» as expressive means in the formation of film language in early Soviet cinema. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 14 (2), 124–139. <https://doi.org/10.1080/17503132.2020.1749469>

ABOUT THE AUTHOR

IVAN A. GOLOVNEV

Dr. Sci. (History),
Leading 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;
Senior Research Fellow, Department of Sociology,
St. Petersburg State University
1/3, Entrance 9, Smolny St., St. Petersburg 191124, Russia
ResearcherID: AAC-8728-2019
ORCID: 0000-0003-4866-7122
e-mail: 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;
ведущий научный сотрудник, факультет социологии,
Санкт-Петербургский государственный университет,
191124, Россия, Санкт-Петербург,
ул. Смольного, д. 1/3, 9-й подъезд
ResearcherID: AAC-8728-2019
ORCID: 0000-0003-4866-7122
e-mail: ethnokino@yandex.ru

**ЦИФРОВОЙ
ОБРАЗ
БУДУЩЕГО**

**DIGITAL FUTURE:
IMAGES
AND VISIONS**

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 119333, Russia

ResearcherID: KYP-9166-2024

ORCID: 0000-0002-1069-1648

e-mail: antondnn@yandex.ru

For citation

Dozhdikov, A.V. (2025). Russian cinema: Growth constraints and strategic directions. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (3), 197–247. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.3-197-247>, <https://elibrary.ru/UUXSNT>

Russian cinema: Growth constraints and strategic directions*

Abstract. This study provides a systematic analysis of the developmental constraints facing the Russian film industry as an independent economic sector. An empirical analysis of data from 2004 to 2024 identifies a serious problem: the domestic film market is incapable of ensuring the industry's self-sufficiency under its current parameters and financing and monetization models. For the industry to achieve sustainability, it would require an audience of 500 million people and 35–40 thousand screens; in 2024, Russia's market reached only 125 million people and 6 thousand screens. This imbalance creates an audience “cannibalization” effect, whereby the overproduction of national films (up to 300 or more annually) in a limited market leads to excessive competition of project, depressing average attendance and box office performance indicators.

This article proposes a multi-faceted approach to overcome these constraints, including: creating investment portfolios to diversify risk

* Translated by Anna P. Evstropova.

between the state and private investors; implementing artificial intelligence systems for box office forecasting and release strategy optimization; and developing cross-platform franchises within the creative industries to enable multiple monetization cycles. Modeling indicates that with a project forecasting accuracy of 90–95 %, stable industry profitability is achievable. The research addresses a critical methodological gap in cinema economics by proposing a systematic framework for managing film project portfolios within the unique conditions of the Russian market.

Keywords: Russian cinema, growth constraints, film market capacity, audience cannibalization, artificial intelligence in film production, portfolio investment, cross-platform franchises, box office forecasting, government film support, cinema economics

УДК 791.43

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.3-197-247

EDN: UUXSNT

Статья получена 18.05.2025, отредактирована 05.09.2025, принята 26.09.2025

АНТОН ВАЛЕНТИНОВИЧ ДОЖДИКОВ

Институт социально-политических исследований
Федерального научно-исследовательского
социологического центра
Российской академии наук
119333, Россия, Москва, ул. Фотиевой, 6, к. 1

ResearcherID: KYP-9166-2024

ORCID: 0000-0002-1069-1648

e-mail: antondnn@yandex.ru

Для цитирования

Дождиков А.В. Российский кинематограф: пределы роста и направления развития // Наука телевидения. 2025. 21 (3). С. 197–247. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.3-197-247. EDN: UUXSNT

Российский кинематограф: пределы роста и направления развития

Аннотация. Настоящее исследование посвящено системному анализу ограничений развития российского кинематографа как самостоятельной экономической отрасли. Эмпирический анализ данных за 2004–2024 годы выявляет проблему: локальный кинорынок не способен обеспечить полную самоокупаемость индустрии при сохранении текущих параметров и существующих моделей финансирования и монетизации. Для устойчивого функционирования индустрии на текущих принципах необходима зрительская аудитория в 500 млн человек и 35–40 тыс. экранов проката, тогда как в 2024 году эти показатели в России составили не более 125 млн человек и 6 тыс. экранов. Такой дисбаланс создает условия для «каннибализации» аудитории, когда увеличение количества национальных картин (до 300 и более) при сохранении ограниченной емкости рынка приводит к избыточной конкуренции проектов, снижая средние показатели посещаемости и кассовых сборов.

В статье предлагаются средства преодоления ограничений: создание инвестиционных портфелей для диверсификации рисков государства и инвесторов, внедрение систем искусственного интеллекта для прогнозирования проката, программ оптимизации графиков выхода и представленности в кинотеатральной сети, развитие кроссплатформенных франшиз в креативных отраслях для многократной монетизации. Результаты моделирования показывают, что при точности прогнозирования проектов на уровне 90–95 % можно обеспечить стабильную окупаемость отрасли. Исследование закрывает методологический пробел в экономике кино, связанный с отсутствием системного подхода к управлению портфелем кинопроектов в условиях локального рынка.

Ключевые слова: российский кинематограф, пределы роста, емкость кинорынка, каннибализация аудитории, искусственный интеллект в кино, портфельное инвестирование, кроссплатформенные франшизы, прогнозирование кассовых сборов, государственная поддержка кино, экономика кинематографа

INTRODUCTION

This study examines the objective limitations to the extensive development of the Russian film industry as an independent economic sector. It identifies a fundamental **contradiction** between the limited size of the domestic movie market and the industry's expectation that sustainable growth can be achieved solely through increased state funding. **The target of this research** is limited to the Russian theatrical film market. The data used excludes the distribution of foreign-produced films, streaming services and online cinemas, television, and other content distribution channels. **The subject** is theatrical distribution figures for Russian-produced films from 2004 to 2024, including key financial data and box office results.

A comparative analysis of successful national film systems shows that a sustainable film industry requires a domestic audience of 450–500 million people and 35–40 thousand cinema screens. However, Russia's 2024 figures stood at just 125 million people and 5,868 cinemas.¹ This gap creates a “cannibalization” effect: the “overproduction” of national films (upwards of 300 annually) in a constrained market forces domestic projects to compete for the same viewers, thereby reducing attendance and box office revenue.

Globally, such challenges are addressed through a combination of state support, quotas on foreign content, and global integration and co-production. However, these strategies work best for countries with large linguistic audiences (India, China) or historically established cultural ties (anglophone or francophone nations), as establishing a global presence requires substantial investment.

In Russian practice, the prevailing approaches have focused on simply producing more films and directly subsidizing individual projects, with insufficient attention to market adaptation of content or the diversification of financial models.

In 2023, 167 Russian films were released theatrically, grossing 26.5 billion rubles. Of these, only 17 projects managed to double their production costs.² The discrepancy with the Ministry of Culture's official statistics (207 films in 2023 and 214 in 2024) is due to methodology: my calculation did not include anthologies, collections of animated shorts, and niche projects.

¹ Source: Nevafilm Research. (n.d.). *Statistika* [Statistics]. Retrieved May 5, 2025, from <https://research.nevafilm.ru/research/statistika/>

² TASS. (2025). *Lyubimova: Sovokupnyy ob'em kinorynka v 2024 godu sostavil 46,4 mlrd rubley* [Lyubimova: The total film market size in 2024 amounted to 46.4 billion rubles]. Retrieved May 12, 2025, from <https://tass.ru/kultura/23308895>

The European film market also showed no growth in 2024, with 841 million admissions³—this is still below the pre-pandemic level (1.131 billion in 2019), but ensures the sector's economic sustainability.

The Russian theatrical market in 2024 reached 45 billion rubles in box office with 123 million viewers. The 15 % year-on-year box office growth was driven primarily by higher ticket prices, not by wider audience. Performance for domestic films improved significantly: an analysis of 166 Russian titles showed they grossed over 29 billion rubles from 81 million admissions.⁴ The overall box office for Russian films increased by 24 % compared to the previous year, reaching 33 billion rubles, with 78 % of all viewings attributed to domestic productions. State support also became more effective: in 2024, the recoupment rate reached 20 % for films that received funding from the Cinema Foundation Russia, compared to the 2004–2024 industry average of 12 %.

Compared to 2019, the Russian film industry has not recovered to its pre-pandemic levels, mirroring the global market (excluding China) that has contracted by 20 %.⁵ The exit of foreign distributors in 2022–2023 initially created a window of opportunity for local productions (with a typical 2–3 year lag). This has not, however, solved the industry's underlying structural and macroeconomic issues. The forecasts in this context remain unfavorable: the slowdown in economic activity in 2023–2024, as recorded⁶ by the Center for Macroeconomic Analysis and Short-Term Forecasting, or CMASF, constrains consumer spending on entertainment. Recent data from June 2025 points to risks of industrial stagnation and a rise in indicators signaling an economic recession.⁷

³ European Audiovisual Observatory. (2025). *European cinema attendance holds firm in 2024, exceeding 841 million, boosted by the success of local productions*. Retrieved May 12, 2025, from https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/home/-/asset_publisher/wy5m8bRgOygg/content/pr-berlinale-2025

⁴ Stogova, E. (2025, February 6). Kazhdyy pyatyy podderzhanny Fondom kino fil' m okupilsya v prokate [Every fifth film supported by the Cinema Foundation has recouped its costs at the box office]. *RBC*. Retrieved June 12, 2025, from https://www.rbc.ru/technology_and_media/06/02/2025/67a335779a79476e28dca01c

⁵ Cinemaplex. (2025, January 30). *Itogi mirovogo prokata v 2024 godu* [Worldwide box office results in 2024]. Retrieved June 12, 2025, from <https://cinemaplex.ru/2025/01/30/itogi-mirovo-go-prokata-v-2024-godu.html>

⁶ Chugunov, A. (2024, March 19). Tormozhenie na bol' shikh vysotakh: TsMAKP fiksiruet zametnoe zamedlenie ekonomicheskoy dinamiki RF [Braking at high altitudes: CMASF records a noticeable slowdown in Russian economic dynamics]. *Kommersant*. Retrieved June 12, 2025, from <https://www.kommersant.ru/doc/6579535>

⁷ Center for Macroeconomic Analysis and Short-Term Forecasting (CMASF). (2025). *Analiz makroekonomicheskikh tendentsiy* [Analysis of macroeconomic trends]. Retrieved June 12, 2025, from http://www.forecast.ru/_ARCHIVE/Mon_MK/2025/macro59.pdf

LITERATURE REVIEW

Industry forecasts from companies like GidMarket focus on analyzing how state aid and existing market barriers affect the film sector,⁸ utilizing traditional marketing and regression methods and valuation models.

The European Audiovisual Observatory has highlighted the issue of limited capacity in national film markets, noting that even during the post-pandemic recovery, the global cinema market remains 20 % below 2019 levels, further underscoring the industry's fragility and vulnerability to such challenges (Mckenzie, 2022).

For nations with smaller linguistic audiences, such as the Nordic countries, the established solution involves co-production and a focus on niche genres with international potential (Liao et al., 2022). The problem is more acute in the Russian context, worsened by limited integration into global markets, a lack of genre diversity, and the release of films that fail to resonate with mass audiences both at home and abroad.

Scholars often define Russian cinema as subject to external sanctions (Kolobova, 2024). As Tatyana S. Volynova and Arseniy I. Tumanov (Volynova, 2023; Tumanov, 2022) point out, an imbalanced support system produces a flood of similar films, which hurts theater revenues and creates an effect comparable in scale to the consequences of piracy (Ma et al., 2016).

International practice offers several models for overcoming such limitations. EU countries actively use foreign content quotas combined with blended support mechanisms (Silvanovich, 2022). France, for example, employs a mix of direct funding, tax incentives, and mandatory quotas, maintaining the share of national films at 35–40 % of the market. However, the key factors are still the size of the domestic market and the content's ability to compete internationally (Shabrov, 2020).

Major international studios address the “local market” problem by creating global franchises: according to 2024 financial reports,⁹ 70–80 % of their revenue comes not from theatrical distribution but from merchandising and streaming services—a model that demands massive investment and a simultaneous presence in multiple markets.

⁸ RBC Marketing. (2025, March 17). Prognoz razvitiya rynka kino v tekushchey ekonomicheskoy situatsii v Rossii (s obnovleniem) [Forecast for film market development in the current economic situation in Russia (updated)]. RBC. Retrieved August 30, 2025, from <https://marketing.rbc.ru/research/issue/68735/>

⁹ References to company reports are provided throughout the article. The primary source is the U.S. Securities and Exchange Commission (SEC). Retrieved September 10, 2025, from <https://www.sec.gov/>

Contemporary Russian research in film economics focuses predominantly on quota systems for foreign content and state support for national cinema (Silvanovich, 2022), viewing the industry first and foremost as a system for supporting national sovereignty (Shabrov, 2020).

It is important to note that the core problem of Russian cinema—the limited size of the national film market—existed long before the imposition of current sanctions and “cancel culture” policies (Salieva et al., 2023; Rustamova & Adrianov, 2023). The situation is worsened by flaws in the state support system itself (Vorontsova, 2023; Pechenkin, 2024), including adverse selection in funding (with an efficiency ratio below 0.5) and the dominance of subjectivist “social impact” theories (Pechegina, 2023). These theories justify producing expensive content and blockbusters that are out of touch with actual audience demand (Tumanov, 2022).

An alternative to this “social impact” approach (Dozhdikov, 2024b) suggests addressing state-level tasks with greater efficiency by incorporating audience feedback, prioritizing mid-budget projects, and integrating recommender systems and collaborative filtering (Ye et al., 2024) into existing digital cinema platforms to increase market capacity. Applying machine learning to predict attendance and box office performance, thereby improving film distribution results, should also help draw audiences back to theaters.

In Russia, film revenue forecasting is the subject of both dedicated dissertations (Tatarnikov, 2016) and academic publications (Yasnitskii et al., 2016). Globally, the industry is increasingly turning to machine learning to predict box office performance (Paul & Das, 2022) and enhance audience engagement. This includes the use of multimodal transformer neural networks for analyzing images, videos, text, and audio data,¹⁰ and hybrid methods that draw from various branches of machine and deep learning (Sultan, 2025). Also noteworthy is the application of language models in recommender systems to expand theatrical reach (Sarhan et al., 2024), as well as sentiment analysis powered by LSTM, CNN-LSTM, and BERT architectures (Khan & Yasser, 2024). The use of LLMs to optimize musical scores and synthesize voice-overs for movie

¹⁰ Jose, R.A., Krishnan, R.S., Penyameen, K., Raj, J.R.F., Kumar, V.V., & Priya, M. (2025). Predicting box office success: A transformer-based multi-modal approach. In *2025 4th International Conference on Sentiment Analysis and Deep Learning (ICSADL)* (pp. 1286–1292). Institute of Electrical and Electronics Engineers. Retrieved February 12, 2025, from <https://doi.org/10.1109/ICSADL65848.2025.10933041>

trailers—aimed at boosting audience engagement and ticket sales—is another significant development.¹¹

Studies confirm that accurate box office forecasting substantially increases investment efficiency in the film industry (Li & Liu, 2022). Contemporary methodologies involve analyzing social media data with deep learning (Chen & Dai, 2022), creating hybrid and blended machine learning models,¹² and evaluating commercial potential using pre-release information.¹³ Some works (Yan, 2025; Hong, 2024) analyze key success factors, while other researchers assess the practical impact of AI on film production, particularly the balance between creativity and automated processes.¹⁴

New research directions are exploring AI's role in supporting screenwriters through script summarization,¹⁵ generating content based on audience feedback analysis (Kumar & Lavanya, 2024), and automated script development (Wang, 2024). Leading international companies like Netflix or 20th Century Fox have been integrating such technologies since the mid-2010s (Chen & Dai, 2022). Their adoption within Russian cinema industry, however, remains limited, presenting a significant opportunity for financial growth by leveraging this “low-base effect.”

A particularly promising avenue is the use of Large Language Models (LLMs) to analyze film-related textual data—such as synopses, loglines, and taglines—for predicting its commercial potential (Ye et al., 2024). This approach allows for investment appraisal during a project's earliest developmental stages, long before production commences.

¹¹ Balestri, R., Cascarano, P., Esposti, M.D., & Pescatore, G. (2024). An automatic deep learning approach for trailer generation through Large Language Models. In *2024 9th International Conference on Frontiers of Signal Processing (ICFSP)* (pp. 93–100). Institute of Electrical and Electronics Engineers. Retrieved February 12, 2025, from <https://doi.org/10.1109/ICFSP62546.2024.10785516>

¹² Zheng, D., Sun, Y., & Yu, F. (2024). Research on movie box office prediction method based on Blending model fusion. In *ICMLC '24: Proceedings of the 2024 16th International Conference on Machine Learning and Computing* (pp. 140–146). Association for Computing Machinery. Retrieved February 12, 2025, from <https://doi.org/10.1145/3651671.3651686>

¹³ Velingkar, G., Varadarajan, R., Lanka, S., & Anand, K. (2022). Movie box-office success prediction using machine learning. In *2022 Second International Conference on Power, Control and Computing Technologies (ICPC2T)* (pp. 1–6). Institute of Electrical and Electronics Engineers. Retrieved February 12, 2025, from <https://doi.org/10.1109/ICPC2T53885.2022.9776798>

¹⁴ Xu, Y. (2025). *Balancing creativity and automation: The influence of AI on modern film production and dissemination*. arXiv:2504.19275. Retrieved May 12, 2025, from <https://doi.org/10.48550/arXiv.2504.19275>

¹⁵ Chitale, M.P., Bindal, U., Rajkumar, R., & Mishra, R. (2024). *DiscoGraMS: Enhancing movie screenplay summarization using movie character-aware discourse graph*. arXiv:2410.14666. Retrieved February 12, 2025, from <https://doi.org/10.48550/arXiv.2410.14666>

MATERIALS AND METHODS

This study uses a mixed-methods approach, combining quantitative and qualitative analysis to examine the growth constraints of Russian cinema. The empirical basis is a dataset of 1,919 nationally produced films released between 2004 and 2024 (excluding animated anthologies, film almanacs, and re-releases).¹⁶ All financial data has been adjusted for inflation to 2024 values.

The core methodology includes:

- a trend analysis of key metrics—such as the number of films released, admissions, and average box office gross—over the 20-year period;
- a categorical analysis of project recoupment rates, establishing key financial thresholds;
- an assessment of existing research and methodologies for predicting a film's commercial success;
- industry development modeling that incorporates market capacity constraints.

Previous research on the Russian market has proven the effectiveness of ensemble machine learning models for forecasting box office performance,¹⁷ including the use of synthetic data for class balancing and hyperparameter optimization.¹⁸ Studies indicate that a film's commercial performance can be significantly improved by optimizing its creative team, age rating, genre positioning, and release date.¹⁹

Critical success factors for Russian cinema have been identified (Dozhdikov, 2024a), methods to improve forecasting accuracy developed (Dozhdikov, 2023), and directions for further reforming state film policy proposed (Dozhdikov, 2024b). A promising future direction involves developing a “digital expert” system to

¹⁶ Dozhdikov, A.V. (2025, May 13). Data on box office receipts and viewings. *Github*. Retrieved May 13, 2025, from https://github.com/AntonDozhdikov/movie-box-office-prediction/blob/main/box_views_04_24.xlsx. The materials presented are available for scholarly use with proper attribution to the source.

¹⁷ Dozhdikov, A.V. (2024, May 27). Prognoziruem rezul' taty rossiyskogo kinoprokata s pomoshch' yu ML [Forecasting Russian film distribution results using ML]. *Habr*. Retrieved May 12, 2025, from <https://habr.com/ru/articles/817471/>

¹⁸ Dozhdikov, A.V. (2024, June 20). Kino, finansy i data science [Cinema, finance, and data science]. *Habr*. Retrieved May 12, 2025, from <https://habr.com/ru/articles/823368/>

¹⁹ Dozhdikov, A.V. (2024, August 30). Giperparametricheskaya optimizatsiya prokatnykh kharakteristik fil' ma i podbor sostava tvorcheskoy gruppy [Hyperparametric optimization of film distribution characteristics and selection of the creative team]. *Habr*. Retrieved May 12, 2025, from <https://habr.com/ru/articles/839872/>

create market-based financial instruments that could ensure more stable industry growth.²⁰

A new method for predicting a film's success is currently in development. It relies on analyzing textual data (synopses, loglines, and taglines) using Natural Language Processing (NLP) and Large Language Models (LLMs) fine-tuned via Low-Rank Adaptation (LoRA).²¹ Experimental results show high predictive power, with an accuracy of 0.93 and a ROC_AUC score of 0.92.²² This approach allows for early-stage investment appraisal of project at the query phase. Furthermore, when combined with generative AI, it opens the door to creating scripts that are precisely aligned with target audience preferences.²³

RESULTS

The fundamental challenge for investment recoupment is the insular nature of the Russian film market, which was poorly integrated into the global economy even prior to 2022. For the industry to achieve economic sustainability, it requires a market scale comparable to that of India, China, North America, or the European Union. Benchmark data is presented in *Table 1*. A historical example of this “scale effect” was the USSR, which had 77,5 thousand film projection units in the RSFSR (1970), explaining why Soviet films historically achieved higher recoupment rates in the domestic market than modern Russian films do today.²⁴

²⁰ Dozhdikov, A.V. (2023, July 19). Mogut li investitsii v kinematograf byt' pribyl' nee rynka aktsiy i stabil' nee sektora obligatsiy? [Can investing in film be more profitable than the stock market and more stable than the bond sector?]. *PLUSworld*. Retrieved May 12, 2025, from <https://plusworld.ru/journal/2023/plus-7-2023/mogut-li-investitsii-v-kinematograf-byt-pribylnee-rynka-aktsiy-i-stabilnee-sektora-obligatsiy/> (12.05.2025).

²¹ AI Agents Handbook. (n.d.). *Adaptatsiya nizkogo ranga (LoRA) dlya bol' shikh yazykovykh modely: Vseob'emlyushchee rukovodstvo* [Low-rank adaptation (LoRA) for large language models: A comprehensive guide]. Retrieved May 12, 2025, from <https://www.learn-agents.ru/ru/senior/model-dev/lora-usecases>

²² Dozhdikov, A.V. (2025). The study is under review for publication. https://github.com/AntonDozhdikov/AntonDozhdikov/blob/main/Sinema_predict14attempt_ipynb%22.ipynb

²³ Dozhdikov, A.V. (2025, June 9). Khoroshaya devushka LoRA! A chem zhe ona khorosha? [This lovely young maiden named LoRA!.. But lovely? How so, if you please?]. *Habr*. Retrieved June 9, 2025, from <https://habr.com/ru/companies/otus/articles/916810/>

²⁴ Artemyev, M. (2024, May 12). Plati i smotri: Kak zarabatyval sovetskiy kinematograf [Pay and watch: How Soviet cinema made money]. *Expert*. Retrieved May 12, 2025, from <https://expert.ru/obshchestvo/plati-i-smotri/>

Table 1*

Benchmark Market Sizing for National Cinema

Data Currency	Market	Number of Screens	Population	Screens per 100,000 People
2018	EU	40,500	448,400,000	9.03
2022	USA	42,000	335,000,000	12.54
2023	China	80,000	1,411,750,000	5.67
2022	Global	213,000	8,000,000,000	2.66
2023	Russia	5,868	146,447,427	4.01
Total Addressable Market				
Theoretical (SAM)	Russia	13,180		9
Practical (SOM)	Russia	8,787		6

* Information was collected from open sources.²⁵

** The Serviceable Available Market (SAM) for the number of screens is derived from a comparison with European countries. The is derived from a comparison with European countries.

*** The Serviceable and Obtainable Market (SOM) is defined by the potential for screen growth through new residential complexes and the creation of multi-format local entertainment centers in public spaces within urban districts.

The Russian market's practical potential is capped at 9,000 to 13,000 cinema screens with the current amount of roughly 6,000. A further constraint is the language barrier: with only 255 million Russian speakers worldwide,²⁶ the export potential for undubbed films is severely limited. Even the post-Soviet Central Asian market of 80 million people is too small to provide the necessary audience reach. Dubbing has proven ineffective, with global box office revenue for Russian films falling by \$1 million in 2024.²⁷

Interim conclusion: The era of the Russian film industry's extensive growth is over. Further development requires qualitative changes like focusing on multi-stream monetization of the domestic audience through various channels and the launch of co-productions aimed at both Russian and international markets.

²⁵ Sources, Retrieved May 12, 2025, from https://vk.com/wall-34161523_95940; <https://www.statista.com/statistics/260284/number-of-movie-theaters-in-china/>; <https://www.proficinema.com/questions-problems/articles/detail.php?ID=281396>; <https://www.statista.com/statistics/429555/cinema-screens-in-european-countries/>; <https://www.zippia.com/advice/largest-movie-theater-chains/>

²⁶ According to the study *The Index of the Russian Language in the Modern World*. Retrieved May 12, 2025, from <https://m.rusmir.media/2024/12/25/russkiyazik>

²⁷ Mamikonyan, O. (2025, January 29). Sbory rossiyskogo kino za rubezhom upali na \$1 mln v 2024 godu [Russian film box office abroad fell by \$1 million in 2024]. *Forbes*. Retrieved June 12, 2025, from <https://www.forbes.ru/forbeslife/529752-sbory-rossijskogo-kino-za-rubezhom-upali-na-1-mln-v-2024-godu>

Table 2*

Financial History of Russian Cinema (2004–2024)

Year	Film Budget, mln RUB	Box Office, mln RUB	Recoupment Multiple	Commercially Successful Films	Total Films	Share of Successful Films
2004	405.2	379.7	0.76	1	10	10.00 %
2005	467.2	620.6	1.45	7	24	29.17 %
2006	294.9	270.2	1.41	7	47	14.89 %
2007	244.2	246.2	0.88	5	65	7.69 %
2008	249	273.1	0.95	6	62	9.68 %
2009	369.1	251	0.64	5	70	7.14 %
2010	323.2	292.7	1.32	7	58	12.07 %
2011	326.2	383.7	1.59	10	58	17.24 %
2012	246.5	261.5	1.34	15	69	21.74 %
2013	293	371	1.36	7	60	11.67 %
2014	363.4	213.9	0.83	11	82	13.41 %
2015	333	186.4	0.76	14	114	12.28 %
2016	282.3	207.7	0.62	10	103	9.71 %
2017	219.1	305.4	1	10	96	10.42 %
2018	146.6	207.9	1.36	13	108	12.04 %
2019	182.8	171.8	1.38	16	142	11.27 %
2020	154.1	185.1	2.27	8	84	9.52 %
2021	90.7	88.9	0.87	10	146	6.85 %
2022	81.8	66.2	0.77	8	190	4.21 %
2023	93.1	157.2	0.96	17	163	10.43 %
2024	148.7	181.9	1.22	24	166	14.45 %
Avg for 2004–2024	253.05	253.43	1.13	10	91	12.18 %

* Source: Author's calculations based on a data file from the repository.

** Note: Since budget data for approximately 30 % of Russian films is withheld from publication by their producers, missing values were imputed using the median budget. This approach enables categorical forecasting (i.e., predicting whether a film will recoup its costs or not) but complicates the development of regression models for predicting specific box office revenue.

The data from *Table 2* and *Figure 1* below lead to a clear conclusion: the budgets and box office gross of Russian cinema have generally declined year-on-year. While the financial crisis made 2007 and 2008 particularly unsuccessful, a distinct downward trend in average budgets has persisted since 2014, hitting a low in 2022.

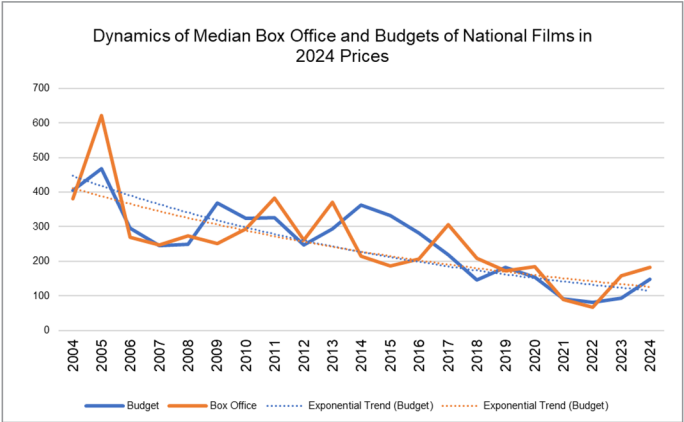


Fig. 1. Median Box Office and Budgets of Russian Films

A steady decline was the norm from 2004 onward. Although 2023 offered a potential turning point, without an expansion of the audience base (market capacity), this positive momentum will be difficult to sustain.

Another key metric—national film admissions from *Table 3* and the trends in *Figure 2*—paints a similar picture.

Table 3*

National Film Admissions

Year	Number of Films	Annual Admissions	Avg Admissions per Film
2004	10	7,693,000	769,300
2005	24	28,540,800	1,189,200
2006	47	25,444,300	541,368
2007	65	31,892,288	490,651
2008	61	31,101,040	509,853
2009	70	31,716,228	453,089
2010	58	28,793,245	496,435
2011	58	34,021,277	586,574
2012	69	27,043,855	391,940
2013	60	35,922,702	598,712
2014	82	30,968,767	377,668
2015	114	39,255,078	344,343
2016	103	41,332,674	401,288
2017	96	60,627,310	631,534

Year	Number of Films	Annual Admissions	Avg Admissions per Film
2018	108	49,943,237	462,437
2019	142	57,220,455	402,961
2020	84	39,488,463	470,101
2021	146	35,544,449	243,455
2022	190	36,029,334	189,628
2023	163	77,130,486	473,193
2024	168	81,662,802	486,088

* Source: Author's calculations based on a data file from the repository.

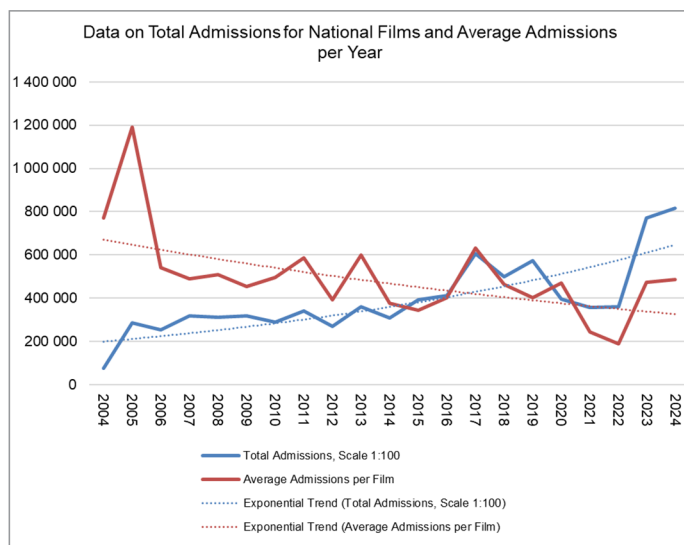


Fig. 2. Total (Scaled 1:100) Admissions and Average Admissions per Film

The resulting trend lines confirm the audience “cannibalization” effect, where a growing number of films compete for a limited local audience. A critical inflection point occurred in 2017: even as the share of national films grew, the average number of viewers per project shrank. This is a dangerous cycle, as each new film intensifies competition for a dwindling audience, especially considering that the current growth of national cinema is partly due to the reduced share of foreign films.

This 2004–2024 analysis uncovered a second risky trend: a fixation on giant budgets (over 650 million rubles) that consistently yield extremely poor returns. The sole exception was the 2023 film *Cheburashka* [Russian: Чебурашка, also

known as *Chebi: My Fluffy Friend*], which received financing of 850 million rubles. The most promising segment appears to be mid-budget films (200–400 million rubles), which can achieve profitability with a release on 1,200 to 1,800 screens.

Reaching the theoretical screen limit of 9,000–13,000 would require building small, one or two-screen cinemas in new residential complexes and educational institutions, integrating them into public spaces and creative industry projects.

A second solution involves developing a forecasting system for cinema occupancy²⁸ using a multi-agent deep reinforcement learning algorithm like MADDPG.²⁹ This system could coordinate distributors and cinema chains to optimize release dates, thereby minimizing audience cannibalization.

A third approach is to integrate film distribution with creative sectors through cross-platform franchises, allowing for the repeated monetization of content. Global media franchises demonstrate the effectiveness of this model, in which different promotional channels amplify each other to create a powerful synergy.

To attract private investment, the industry needs a reliable early-stage decision-support system (Liao et al., 2022) capable of predicting a project's success with 90–95 % accuracy. Furthermore, developing advanced recommender and collaborative filtering systems for cinema (Ye et al., 2024) could expand the market and draw viewers back to theaters, even as they increasingly favor online platforms.

On a positive note, the Russian market shows that quality entertainment remains resilient even during economic downturns. In the record year of 2019, hit films saw a six-fold return on investment, and successful projects in the crisis years of 2009, 2020, and 2022 remained profitable.

Table 4*

Average Metrics for Selected Commercially Successful Films

Year	Budget, RUB	Box Office, RUB	Admissions	Recoupment Multiple
2004	588,823,644	2,262,773,700	4,400,000	3.84
2005	273,347,751	1,101,712,868	2,269,620	4.70
2006	344,670,805	1,105,573,029	2,187,000	4.38

²⁸ Venkataramani, S., Ramesh, A., Sankaran, S.S., Jain, A., & Vijayaraghavan, V. (2019). A dynamically adaptive movie occupancy forecasting system with feature optimization. In *2019 International Conference on Data Mining Workshops (ICDMW)* (pp. 799–805). Institute of Electrical and Electronics Engineers. Retrieved May 12, 2025, from <https://doi.org/10.1109/ICDMW.2019.00118>

²⁹ Lowe, R., Wu, Y., Tamar, A., Harb, J., Abbeel, P., & Mordatch, I. (2020). *Multi-agent actor-critic for mixed cooperative-competitive environments (v4)*. arXiv:1706.02275v4. Retrieved May 12, 2025, from <https://doi.org/10.48550/arXiv.1706.02275>

Year	Budget, RUB	Box Office, RUB	Admissions	Recoupment Multiple
2007	296,022,348	1,544,460,984	3,014,400	4.54
2008	233,621,769	1,054,751,087	1,914,333	4.02
2009	427,373,674	1,197,888,816	2,090,000	2.85
2010	359,991,424	1,590,569,243	2,671,429	5.23
2011	440,332,528	1,557,428,760	2,349,500	4.29
2012	198,968,659	747,966,974	1,106,200	3.41
2013	354,331,474	1,640,343,200	2,723,857	6.27
2014	237,908,348	759,499,860	1,363,818	3.63
2015	222,446,795	848,462,289	1,537,786	3.62
2016	371,694,771	1,063,397,226	2,016,700	3.02
2017	368,424,636	1,621,602,396	3,348,700	4.69
2018	233,767,140	1,191,153,175	2,590,692	5.81
2019	158,676,673	953,614,337	2,151,563	6.16
2020	300,664,203	1,104,316,708	2,840,250	4.44
2021	184,031,181	682,864,785	1,799,600	4.15
2022	67,660,734	274,739,562	760,875	4.07
2023	171,065,612	969,419,360	2,904,071	3.68
2024	408,222,222	1,321,634,094	3,551,359	3.31
Avg	297,240,304	1,171,151,069	2,361,512	4.29

* Source: Author's calculations based on a data file from the repository.

With a high degree of accuracy in selecting film projects for an investment portfolio, neither private investors nor the state face a significant risk of losing their capital. The probability of a negative return only comes from large-scale black swan events, such as the global COVID-19 pandemic, which adversely affect many economic sectors. And even then, over an investment horizon of more than five years, these investments typically prove profitable.

Historical distribution data demonstrates (see *Table 4* and *Fig. 3*) that even under current production and distribution conditions, it is consistently possible to identify 7–9 films that yield a 2.5-fold return on their production budget. From these, 2–3 films will achieve a recoupment rate of five times their production budget or more.

Table 5*

Film Recoupment Summary (2004–May 2024)

Year	Films with Known Budget	Recoupment Multiple (for films with a known budget)	Films per Year	Films Grossing >2.49x the Average Budget	Films Grossing >4.99x the Average Budget
2004	10	0.76	10	1	0
2005	24	1.45	24	4	2
2006	33	1.41	47	4	2
2007	44	0.88	65	4	1
2008	44	0.95	62	5	2
2009	43	0.64	70	4	0
2010	37	1.32	58	6	3
2011	38	1.59	58	7	3
2012	48	1.34	69	9	2
2013	47	1.36	60	6	3
2014	74	0.83	82	9	2
2015	99	0.76	114	13	2
2016	89	0.62	103	7	0
2017	72	1.00	96	7	4
2018	78	1.36	108	9	4
2019	91	1.38	142	14	7
2020	53	2.27	84	7	2
2021	71	0.87	146	9	3
2022	94	0.77	190	8	2
2023	87	0.95	163	9	2
2024 up to and including May	27	1.21	57	4	1
Total	1203	1.08	1808	146	47

* Source: Author's calculations based on a data file from the repository.

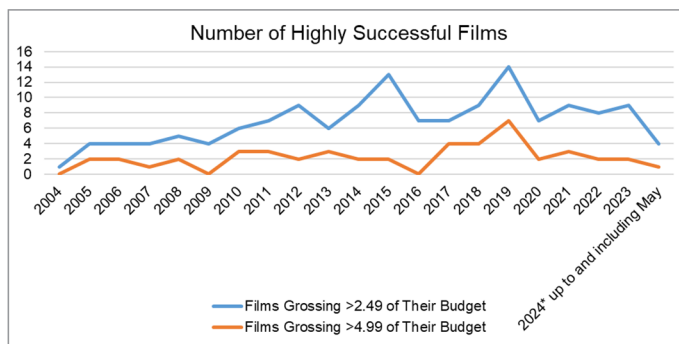


Fig. 3. Dynamics of Highly Successful Film Releases by Year

Current state funding for Russian film production from 2022–2025 appears sufficient (see *Table 6*). A recent study³⁰ by the Agency for Strategic Initiatives [ASI] notes that the “Film and Series” industry contributes 0.11 % to GDP, employs over 45,000 people, and has an estimated gross value added of 187.6 billion rubles.

The core problem, therefore, is the inefficient allocation of funds and the persistence of projects that, even theoretically, have no realistic path to profitability within the Russian market yet continue to be greenlit.

In fact, it is often the highest-risk, big-budget projects that receive the most significant state support. In 2025, the Cinema Foundation supported 15 films from leading studios that were subjectively selected by experts as potential blockbusters.³¹

³⁰ Agency for Strategic Initiatives. (2025, March). *Sostoyanie i perspektivy razvitiya industrii “kino i serialy”* [The state and development prospects of the film and TV series industry]. Retrieved May 12, 2025, from https://cinemaplex.ru/wp-content/uploads/2025/04/250319_kino_i_serial.pdf

³¹ ProfiCinema. (2024, May 7). *Fond kino podderzhit proizvodstvo 15 fil' mov studiy-liderov* [Cinema Foundation will support the production of 15 films by leading studios]. Retrieved May 12, 2025, from <https://www.proficinema.com/news/detail.php?ID=394905>

Table 6*

Sources of Funding for National Cinema (2022–2025)

Source	2022	2023	2024	2025 (planned)
Cinema Foundation	7.6 bln	7.6 bln	9.4 bln	10.2 bln
Ministry of Culture	4.0 bln	4.0 bln	4.027 bln	4.192 bln
Institute for Internet Development	12.0 bln	18.0 bln	17.992 bln	25.335 bln

*Sources³²

Echoing experts from the ASI, my analysis emphasizes a clear need to optimize spending—focusing on mid-budget films over costly blockbusters—and to refine the mechanisms of state support itself.

A viable strategy to overcome the inherent growth constraints of the national cinema, and to achieve state policy goals while systematically attracting private investment is the creation of dedicated investment portfolios. These would be designed for a long-term horizon of five years or more and involve the production of 100–150 projects, a select 5–7 of which would be developed as global franchises. This model is supported by an analysis of major studios like Lionsgate,³³ Hasbro,³⁴ Paramount Global,³⁵ and Warner Bros. Discovery,³⁶ whose reports consistently show that diversification, long-term planning, the incorporation of current trends and quality distribution analytics are among their most effective strategies.

³² Sources cited for financial data and forecasts:

- Interfax. (2024, September 30). *Na kul'uru i kino v 2025 g. iz byudzheta planiruyut napravit' bolee 230 mlrd rub.* [More than 230 billion rubles are planned to be allocated from the budget for culture and cinema in 2025]. Retrieved June 12, 2025, from <https://www.interfax.ru/culture/984452>
- ProfiCinema. (2024, October 1). *V 2025 godu gospodderzhka rossiyskogo kinoproizvodstva mozhet byt' uvelichena* [State support for Russian film production may be increased in 2025]. Retrieved June 12, 2025, from <https://www.proficinema.com/news/detail.php?ID=404959>
- Kuvshinov, I. (2024, November 21). *Gospodderzhka kinoproizvodstva budet uvelichena v 2025 godu* [State support for film production will be increased in 2025]. *Byulleten' Kinoprokatchika*. Retrieved June 12, 2025, from https://www.kinometro.ru/news/show/name/gosfinansirovanie_kino_budget_21112024

³³ Lionsgate public report for the fiscal year. Retrieved May 12, 2025, from <https://www.sec.gov/Archives/edgar/data/2052959/000119312525060956/d831991ds1.htm>

³⁴ HASBRO public report for the fiscal year. Retrieved May 12, 2025, from <https://www.sec.gov/Archives/edgar/data/46080/000004608025000069/has-20250330.htm>

³⁵ Paramount public report for the fiscal year. Retrieved May 12, 2025, from <https://www.sec.gov/Archives/edgar/data/813828/000081382825000005/para-20241231.htm>

³⁶ Warner Bros. public report for the fiscal year. Retrieved May 12, 2025, from <https://www.sec.gov/Archives/edgar/data/1437107/000143710725000031/wbd-20241231.htm>

This approach could **reliably** yield an **additional** minimum of 15–20 fully profitable films per year, let alone potential revenue from other monetization channels such as cross-distribution and value-added products and services within the broader creative industries.

DISCUSSION

Despite using different methodologies, this study's conclusions are consistent with other research³⁷ on the current inadequate efficiency of state support for national cinema. A separate study³⁸ by the Russian online database Kinopoisk has also highlighted a crisis in content quality, financial inefficiency, and an unjustified inflation of production costs. The latter point is indirectly confirmed by the revenue growth of major film producers in 2024³⁹—a trend that will likely cool in the coming years.

The analysis of data from 2004–2024 reveals three core problems:

1. Audience Cannibalization: While the total number of admissions for Russian films has grown due to their increased market share, the average number of viewers per film is declining. This signals both a lack of progress in content quality and the fact that the target audience pool has reached its limit.
2. Financial Success: In 2024, only about 20 % of Russian films backed by the Cinema Foundation recouped their costs in theaters. Overall, fewer than 10 % of all national films achieve a high return (over 2.5x their budget), and a mere 3–5 % see a very high return (over 5x).
3. Constrained Market Capacity: The analysis shows that the Russian film market is currently limited to about 125 million potential viewers and

³⁷ Bezzubikov, A. (2025, August 18). Udochka i ryba: Naskol' ko effektivna gospodderzhka rossiyskogo kinoproizvodstva [Fishing rod and fish: How effective is state support for Russian film production]. *ProfiCinema*. Retrieved August 30, 2025, from <https://www.proficinema.com/questions-problems/articles/detail.php?ID=429648>

³⁸ Ivanova, V., & Mironov, P. (2025, May 29). Kto, kak i skol' ko: Poschitali vse vlozheniya gosudarstva v kino i seriyal v 2025 godu [Who, how, and how much: We have calculated all government investments in film and TV series of 2025]. *Kinopoisk*. Retrieved August 30, 2025, from <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4011265/>

³⁹ Yurasova, Yu. (2025, April 28). Dokhod prodolzhaetsya: Vyruchka kinoproizvodstvennykh studiy rastet, no medlennee [Income continues: Film studio revenue is growing, but more slowly]. *Kommersant*. Retrieved August 30, 2025, from <https://www.kommersant.ru/doc/7691765>

6,000 screens. This is far below the 450–500 million viewers and 35–40 thousand screens needed for sustainable industry operation under a traditional extensive growth model.

The intensive approach proposed in this study tackles this constrained market capacity through several complementary strategies:

- creating investment portfolios to diversify risk and improve overall profitability, and introducing market and exchange-based financing mechanisms;
- implementing AI systems to forecast the commercial success of films and optimize creative choices for the most efficient scheduling and release strategies;
- building cross-platform franchises to monetize content multiple times within a limited audience.

Portfolio financing directly counters the high-risk nature of individual projects, an inherent challenge in film industries. Unlike the current practice of distributing state support to individual projects without considering their synergies, a diversified portfolio smooths out income volatility and ensures more stable long-term profitability.

With a 90–95 % accuracy in predicting success—an achievable goal using modern machine learning—the industry could ensure that 25–30 % of its films become profitable, a significant leap from current levels. This approach could also realistically raise the recoupment rate for state-supported films to 50 %, up from the current 20 %.

Finally, cross-media franchises allow for the repeated monetization of a dedicated audience, moving beyond the one-time transaction of a movie ticket. This strategy is particularly vital for the Russian market, where international export opportunities are limited.

Despite the promising nature of the proposed approach, it is necessary to consider its limitations.

Data Dependency: The effectiveness of AI-driven forecasting is directly dependent on the quality and completeness of input data. In the Russian context, approximately 30 % of budget data is withheld by producers, which reduces forecast accuracy. Distorted or incomplete data significantly undermines the precision of machine learning methods.

Time Lags: Implementing portfolio financing and cross-media franchises requires time to build the necessary infrastructure and change business practices, much like the development of a stock and bond market for film projects.

Geopolitical Constraints: Sanctions and restrictions on international cooperation create additional barriers for content export and the attraction of foreign investment.

Cultural Specificity: Certain elements of the proposed solution (cross-media franchises) require adaptation to Russian cultural and consumer characteristics.

The concept of portfolio financing echoes the generally accepted practice of Hollywood and global film studios but is adapted to the more modest scale of the Russian market. Here, a portfolio would need to be assembled at the level of a state agency, a self-regulatory organization, or a dedicated private film fund.

The use of AI for forecasting is similar to the approach of Netflix and other streaming services but is focused on the specific dynamics of Russian theatrical distribution. The cross-media franchise strategy is also borrowed from the experience of major international franchises.

Unlike Western models, the Russian context demands an emphasis on creating a sustainable local ecosystem capable of functioning even with limited integration into global markets. The strategic role of artificial intelligence in calculating priorities, limits, development directions, and risks in cinema lies primarily in helping filmmakers and all market participants make “smarter decisions” (Sanders, 2019). Under these conditions, an annual industry growth rate of more than 7–10 % appears quite achievable.

The practical implementation of this research involves creating a predictive analytics system for selecting film projects and a model for content scoring and evaluation (including projects by novice screenwriters) based on a fine-tuned language model—for use in both public and private financing.

A second avenue for implementation is the formation of a long-term strategy for developing the creative industries, integrating content through cinema, and shaping state policy for supporting national content.

A third applied direction is the establishment of a private film fund that assembles an investment portfolio of film projects.

CONCLUSIONS

This research partially addresses a gap in the economics of cinema, namely the lack of a systematic approach to managing a portfolio of film projects within the constraints of a limited local market. The findings demonstrate that even

with a restricted domestic market capacity, it is realistic to create a sustainable economic model for the film industry. This can be achieved through portfolio risk diversification, the AI-driven selection and refinement of projects, a focus on mid-budget pictures, deep integration with creative industry projects, and repeated monetization via cross-media strategies.

The practical application of this model necessitates policy measures comparable to those enacted for the IT and tourism sectors, including:

- establishing a preferential tax regime with a zero-rate profit tax;
- launching a film production risk insurance fund with state co-financing;
- implementing a system of sub-federal project bonds within the comprehensive national project “Cinema and the Creative Economy”;
- drafting amendments to the Tax and Budget Codes to introduce investment tax credits and reinvestment incentives;
- modifying the principles for allocating state support funds according to the 50/30/20 rule (production, marketing, distribution).

In practice, Russian state and private corporations financing film projects should receive an investment tax deduction of up to 100 % of costs, within limits set by state regulators. It is also necessary to develop a legislative foundation for creating a market for film bonds and cinema ETFs on the Moscow Exchange. Proposals and amendments to current regulations are needed to enable the corporatization of modern producers and distributors of film and other digital content. A mechanism to compensate for part of the costs of issuing shares and bonds for producers and distributors of film content should be introduced. Modernizing cinemas and integrating them into the creative industries system should be subsidized through grants and soft loans. The creation of dedicated programs to support the export of Russian content, including grants for promotion and participation in international festivals, is also highly relevant.

Several questions remain for further research:

- the impact of changes and short-term trends in consumer preferences;
- the optimal structure of investment portfolios;
- the long-term effects of implementing the proposed measures;
- opportunities for the integration of Russian cinema into international markets.

Future research prospects are linked to a deeper analysis of the effectiveness of the proposed solutions, the development of methodologies for adapting cross-media strategies to Russian conditions, and exploring opportunities to expand the export potential of Russian film content through co-production and content adaptation.

ВВЕДЕНИЕ

В исследовании рассмотрены объективные ограничения экстенсивного развития российского кинематографа как самостоятельной экономической отрасли. Отмечается принципиальное противоречие между емкостью российского кинорынка и ожиданиями со стороны отрасли устойчивого развития только за счет увеличения бюджетных средств и государственного финансирования. Объект исследования ограничен российским кинотеатральным прокатом. За рамками используемых данных остается прокат картин зарубежного производства, деятельность стриминговых сервисов и онлайн-кинотеатров, телевидения, а также другие каналы дистрибуции контента. Предмет исследования — данные кинотеатрального проката фильмов национального производства за 2004–2024 годы, основные финансовые показатели и результаты кинотеатрального проката.

Сравнительный анализ успешных национальных систем демонстрирует, что для экономической устойчивости кинематографической индустрии необходима зрительская аудитория в 450–500 млн человек и 35–40 тыс. экранов проката. Однако в 2024 году в России эти показатели составили лишь 125 млн человек и 5868 кинозалов¹. Такой дисбаланс создает условия для эффекта «каннибализации». «Перепроизводство» национальных фильмов (до 300 и более ежегодно) при ограниченной емкости рынка усиливает внутреннюю конкуренцию проектов за одну и ту же аудиторию, снижая показатели посещаемости и кассовых сборов.

Международный опыт показывает, что подобные проблемы решаются через комбинацию государственной поддержки, квотирования иностранного контента и глобальную интеграцию и копродукцию. Однако эти стратегии эффективны преимущественно для стран с крупной языковой аудиторией (Индия, Китай) или исторически сложившимися культурными связями (англоязычные страны, страны-франкофоны), требуя значительных затрат на формирование международного присутствия.

В российской практике преобладали подходы, ориентированные на простое количественное увеличение производимых фильмов и прямое субсидирование отдельных проектов без должного внимания к рыночной адаптации контента и диверсификации финансовых моделей.

В 2023 году в российский прокат было выпущено 167 национальных фильмов, собравших 26,5 млрд рублей, из которых 17 проектов достигли

¹ Источник: Невафильм Research. (б.д.). Статистика. URL: <https://research.nevafilm.ru/research/statistika/> (12.05.2025).

окупаемости более чем в два раза². Отличие от официальной статистики Министерства культуры (207 фильмов в 2023 и 214 в 2024 году) обусловлено методологией учета: в расчет не принимались альманахи, сборники мультфильмов и нишевые проекты.

Европейский кинорынок в 2024 году также продемонстрировал отсутствие роста с 841 млн просмотров³, что не превышает допандемийный уровень (1,131 млрд в 2019 году), но обеспечивает экономическую устойчивость отрасли.

Российский кинопрокат в 2024 году достиг 45 млрд рублей сборов при 123 млн зрителей. Прирост на 15 % обусловлен преимущественно ростом цен на билеты, а не увеличением аудитории. Значительный рост показателей отечественного кино (общие сборы увеличились на 24 % к прошлому году до 33 млрд рублей, 78 % от общего числа просмотров пришлось на фильмы российского производства) подтвержден анализом 166 национальных картин, собравших более 29 млрд рублей при 81 млн просмотров⁴. Отмечен рост эффективности государственной поддержки: в 2024 году окупаемость достигла 20 % среди фильмов, получивших финансирование от Фонда кино (при средней величине по отрасли в 12 % за 2004–2024).

По отношению к 2019 году российский кинематограф не восстановил допандемийные показатели, одновременно и мировой рынок (без учета Китая) сократился на 20 %⁵. Уход иностранных дистрибьюторов в 2022–2023 годах, с одной стороны, создал возможности для национального кино в России (с временным лагом в 2–3 года), но не отменил основных проблем и макроэкономических ограничений — этот контекст пока неблагоприятен по прогнозам: замедление экономической активности в 2023–2024 годах, зафиксированное ЦМАКП⁶, ограничивает потребительский спрос в секторе

² ТАСС. (2025). Любимова: совокупный объем кинорынка в 2024 году составил 46,4 млрд рублей. URL: <https://tass.ru/kultura/23308895> (12.05.2025).

³ European Audiovisual Observatory. (2025). European cinema attendance holds firm in 2024, exceeding 841 million, boosted by the success of local productions. URL: https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/home/-/asset_publisher/wy5m8bRgOygg/content/pr-berlinale-2025 (12.05.2025).

⁴ Стогова, Е. (2025, 6 февраля). Каждый пятый поддержанный Фондом кино фильм окупился в прокате. РБК. URL: https://www.rbc.ru/technology_and_media/06/02/2025/67a335779a79476e28dca01c (12.06.2025).

⁵ Cinemaplex. (2025, 30 января). Итоги мирового проката в 2024 году. URL: <https://cinemaplex.ru/2025/01/30/itogi-mirovogo-prokata-v-2024-godu.html> (12.06.2025).

⁶ Чугунов, А. (2024, 19 марта). Торможение на больших высотах. ЦМАКП фиксирует заметное замедление экономической динамики РФ. Коммерсантъ. URL: <https://www.komersant.ru/doc/6579535> (12.06.2025).

развлечений. Актуальные данные за июнь 2025 года указывают на риски стагнации в промышленности и рост индикаторов входа экономики в рецессию⁷.

ОБЗОР ЛИТЕРАТУРЫ

Отраслевые прогнозы таких компаний, как «Гидмаркет», сосредоточены на анализе влияния на отрасль государственной помощи и барьеров, существующих на рынке кино⁸, и применяют традиционные маркетинговые и регрессионные методы и модели оценки.

Проблема ограниченной емкости национальных кинорынков отмечена в European Audiovisual Observatory с тезисом, что даже в условиях восстановления после пандемии мировой кинорынок показывает недобор 20 % к 2019 году, дополнительно подчеркивается хрупкость и уязвимость отрасли к подобным вызовам (Mckenzie, 2022).

Для стран с небольшой языковой аудиторией, таких как скандинавские государства, решение находится через копродукцию и специализацию на нишевых жанрах с международным потенциалом (Liao et al., 2022). В российском контексте проблема усугубляется дополнительными факторами: ограниченной интеграцией в мировые рынки, недостаточной диверсификацией жанров, выпуском картин, которые содержательно не востребованы массовым зрителем в стране и за ее пределами.

Исследователи определяют российский кинематограф как объект внешних санкционных ограничений (Колобова, 2024), отмечая (Волинова, 2023; Туманов, 2022), что несбалансированная система поддержки приводит к потоку однотипных фильмов, негативно влияя на выручку кинотеатров, создавая эффект, сопоставимый по масштабам с последствиями пиратства (Ma et al., 2016).

Международная практика предлагает несколько моделей преодоления таких ограничений. Страны ЕС активно используют систему квотирования

⁷ Центр макроэкономического анализа и краткосрочного прогнозирования (ЦМАКП). (2025). Анализ макроэкономических тенденций. URL: http://www.forecast.ru/_ARCHIVE/Mon_MK/2025/macro59.pdf (12.06.2025).

⁸ РБК Магазин исследований. (2025, 17 марта). Прогноз развития рынка кино в текущей экономической ситуации в России (с обновлением). URL: <https://marketing.rbc.ru/research/issue/68735/> (30.08.2025).

иностранный контент и комбинированную поддержку (Сильванович, 2022). Например, французская модель сочетает прямое финансирование, налоговые льготы и обязательные квоты, поддерживая долю национальных фильмов на уровне 35–40 %. Однако ключевыми факторами все же являются зависимость от размера внутреннего рынка и способность контента конкурировать на международной арене (Шабров, 2020).

Крупные международные студии решают проблему «локального рынка» через создание глобальных франшиз: согласно финансовым отчетам за 2024 год⁹, 70–80 % их доходов генерируется не из кинопроката, а через сопутствующие продукты и стриминговые сервисы. Эта модель требует значительных инвестиций и присутствия на нескольких рынках одновременно.

Современные российские студии в области экономики кино ориентируются в основном на системы квотирования заграничного контента и государственной поддержки национального кинематографа (Сильванович, 2022), рассматривая отрасль в первую очередь как систему поддержки национального суверенитета (Шабров, 2020).

Здесь необходимо отметить, что ключевая проблема российского кинематографа — ограниченность национального кинорынка — возникла задолго до санкционных ограничений и политики «культуры отмены» (Салиева и др., 2023; Рустамова, Адрианов, 2023). Проблема усугубляется несовершенством механизмов государственной поддержки (Воронцова, 2023; Печенкин, 2024), включая отрицательный отбор при финансировании (коэффициент полезного действия менее 0,5) и доминирование субъективистских «теорий социального импакта» (Печегина, 2023), на основе которых создается дорогостоящий контент, выпускаются блокбастеры, не соответствующие реальным запросам зрительских аудиторий (Туманов, 2022).

Альтернативный «социальному импакту» подход (Дождиков, 2024b) предполагает решение задач государственного уровня с большей эффективностью через «обратную связь» с потребителями контента, с акцентом на среднебюджетные проекты, а также через интеграцию рекомендательных практик и систем колаборативной фильтрации контента (Ye et al., 2024) в действующие электронные киноресурсы для увеличения емкости рынка. Применение методов машинного обучения для прогнозирования просмотров и сборов фильмов и улучшению их прокатных характеристик должно способствовать возврату зрителя в кинотеатры.

⁹ Ссылки на отчеты компаний далее приведены по тексту статьи. Основной источник — Комиссия по ценным бумагам и биржам США (SEC). URL: <https://www.sec.gov/> (10.09.2025).

В России проблематике прогнозирования киносборов посвящены как отдельные диссертации (Татарников, 2016), так и публикации (Ясницкий и др., 2016). Мировая практика активно использует машинное обучение для прогнозирования кассовых сборов (Paul & Das, 2022) и повышения вовлеченности зрительской аудитории, включая использование мультимодальных нейросетей-трансформеров для анализа изображений, видео, текста, аудиоданных¹⁰ и гибридные методы разных отраслей машинного обучения и глубокого машинного обучения (Sultan, 2025). Необходимо отметить аспект применения языковых моделей в рекомендательных системах для увеличения охвата кинопроката (Sarhan et al., 2024) и использование сентимент-анализа на базе LSTM, CNN-LSTM и BERT-архитектур (Khan & Yasser, 2024). Также заслуживает внимания использование LLM для оптимизации музыкального сопровождения и синтеза закадрового голоса для трейлеров кинофильмов для повышения вовлеченности аудитории и увеличения просмотров¹¹.

Исследования подтверждают, что точное прогнозирование кассовых сборов существенно повышает эффективность инвестиций в киноиндустрию (Li & Liu, 2022). Современные подходы включают анализ данных социальных сетей с применением глубокого обучения (Chen & Dai, 2022), гибридизацию и блендинг прогностических моделей машинного обучения¹², аналитику и оценку коммерческого потенциала на основе предпрокатной информации¹³. Ключевые детерминанты успешности анализируются в работах (Yan, 2025; Hong, 2024). Другие авторы делают выводы о практическом влиянии методов ИИ на кинопроизводство в контексте баланса креативности и автоматизации творчества¹⁴.

¹⁰ Jose, R.A., Krishnan, R.S., Penyameen, K., Raj, J.R.F., Kumar, V.V., & Priya, M. (2025). Predicting box office success: A transformer-based multi-modal approach. *2025 4th International Conference on Sentiment Analysis and Deep Learning (ICSADL)*, Institute of Electrical and Electronics Engineers, Bhimadatta, Nepal, pp. 1286–1292. URL: <https://doi.org/10.1109/ICSADL65848.2025.10933041> (12.02.2025).

¹¹ Balestri, R., Cascarano, P., Esposti, M.D., & Pescatore, G. (2024). An automatic deep learning approach for trailer generation through Large Language Models. *2024 9th International Conference on Frontiers of Signal Processing (ICFSP)*, Institute of Electrical and Electronics Engineers, Paris, France, pp. 93–100. URL: <https://doi.org/10.1109/ICFSP62546.2024.10785516> (12.02.2025).

¹² Zheng, D., Sun, Y., & Yu, F. (2024). Research on movie box office prediction method based on Blending model fusion. *ICMLC '24: Proceedings of the 2024 16th International Conference on Machine Learning and Computing*. Association for Computing Machinery, New York, NY, USA, pp. 140–146. URL: <https://doi.org/10.1145/3651671.3651686> (12.02.2025).

¹³ Velingkar, G., Varadarajan, R., Lanka, S., & Anand, K. (2022). Movie box-office success prediction using machine learning. *2022 Second International Conference on Power, Control and Computing Technologies (ICPC2T)*, Institute of Electrical and Electronics Engineers, Raipur, India, pp. 1–6, URL: <https://doi.org/10.1109/ICPC2T53885.2022.9776798> (12.02.2025).

¹⁴ Xu, Y. (2025). *Balancing creativity and automation: The influence of AI on modern film production and dissemination*. arXiv:2504.19275. URL: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2504.19275> (12.05.2025).

Новые направления включают применение ИИ для поддержки сценаристов в реферировании сценариев¹⁵, генерации контента на основе анализа отзывов (Kumar & Lavanya, 2024) и автоматической разработки сценариев (Wang, 2024). Подобные технологии уже внедрены ведущими международными компаниями (Netflix, 20th Century Fox) с середины 2010-х (Chen & Dai, 2022). В российском кинематографе их применение остается недостаточным, что создает потенциал для роста финансовых результатов за счет «эффекта низкой базы».

Перспективным направлением является использование больших языковых моделей (LLM) для анализа текстовых данных фильмов (аннотаций, логлайнов, теглайнов) с целью прогнозирования коммерческого успеха (Ye et al., 2024). Этот метод позволяет проводить инвестиционную оценку на ранних стадиях разработки проекта, еще до начала производства.

МАТЕРИАЛЫ И МЕТОДЫ

Исследование основано на комбинированном подходе, объединяющем количественный и качественный анализ пределов роста российского кинематографа. В качестве эмпирической базы использован датасет, включающий 1919 национальных кинофильмов, вышедших в прокат в период с 2004 по 2024 годы (исключая сборники мультфильмов, альманахи и перевыпуски)¹⁶. Все финансовые показатели приведены к ценам 2024 года с учетом инфляции.

Основные **методы** исследования включают:

- трендовый анализ динамики ключевых показателей (количество фильмов, посещаемость, средние сборы) за 20-летний период;
- категориальный анализ окупаемости проектов с выделением пороговых значений;
- оценку исследований и подходов для прогнозирования успешности фильмов;
- моделирование развития отрасли с учетом ограничений по емкости рынка.

¹⁵ Chitale, M.P., Bindal, U., Rajkumar, R., & Mishra, R. (2024). DiscoGraMS: Enhancing movie screen-play summarization using movie character-aware discourse graph. arXiv:2410.14666. URL: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2410.14666> (12.02.2025).

¹⁶ Дождииков, А.В. (2025). Таблица по кинофильмам (количество просмотров и бюджет) за 2004–2024 годы. URL: https://github.com/AntonDozhdikov/movie-box-office-prediction/blob/main/box_views_04_24.xlsx (12.05.2025). Представленные материалы доступны для научного использования при условии ссылки на источник.

На российском кинорынке доказана эффективность ансамблевых моделей машинного обучения для прогнозирования прокатных результатов¹⁷, включая использование синтетических данных для балансировки классов и оптимизированных гиперпараметров¹⁸. Исследования показывают, что показатели фильмов можно существенно улучшить за счет оптимизации состава творческой группы, возрастного рейтинга, жанрового позиционирования и даты выхода в прокат¹⁹.

Определены ключевые факторы инвестиционного успеха российского кинематографа (Дождиков, 2024а), разработаны методы повышения точности прогнозов (Дождиков, 2023) и предложены направления дальнейшего совершенствования государственной политики в сфере кинематографа (Дождиков, 2024b). Перспективным направлением является использование «цифрового эксперта» для формирования рыночных финансовых инструментов, способных обеспечить стабильное развитие отрасли²⁰.

В настоящее время разрабатывается метод прогнозирования успешности фильмов на основе анализа текстовых данных (аннотаций или синопсисов, логлайнов, теглайнов) с применением NLP и больших языковых моделей, дообученных методом Low-Rank Adaptation²¹. Экспериментальные результаты демонстрируют высокую точность прогноза (accuracy = 0,93 и ROC_AUC = 0,92)²². Этот подход позволит проводить раннюю инвестиционную оценку проектов на стадии сценарной заявки, а в сочетании с генеративными моделями открывает возможности для создания сценариев, соответствующих запросам целевой аудитории²³.

¹⁷ Дождиков, А.В. (2024, 27 мая). Прогнозируем результаты российского кинопроката с помощью ML. *Хабр*. URL: <https://habr.com/ru/articles/817471/> (12.05.2025).

¹⁸ Дождиков, А.В. (2024, 20 июня). Кино, финансы и data science. *Хабр*. URL: <https://habr.com/ru/articles/823368/> (12.05.2025).

¹⁹ Дождиков, А.В. (2024, 30 августа). Гиперпараметрическая оптимизация прокатных характеристик фильма и подбор состава творческой группы. *Хабр*. URL: <https://habr.com/ru/articles/839872/> (12.05.2025).

²⁰ Дождиков, А.В. (2023, 19 июля). Могут ли инвестиции в кинематограф быть прибыльнее рынка акций и стабильнее сектора облигаций? *PLUSworld*. URL: <https://plusworld.ru/journal/2023/plus-7-2023/mogut-li-investitsii-v-kinematograf-byt-pribylnee-rynka-aktsiy-i-stabilnee-sektora-obligatsiy/> (12.05.2025).

²¹ AI Agents Handbook. (б.д.). Адаптация низкого ранга (LoRA) для больших языковых моделей: всеобъемлющее руководство. URL: <https://www.learn-agents.ru/ru/senior/model-dev/lora-usecases> (12.05.2025).

²² Дождиков, А.В. (2025). Исследование готовится к публикации. URL: https://github.com/AntonDozhnikov/AntonDozhnikov/blob/main/Sinema_predict14attempt_ipynb%22.ipynb (12.05.2025).

²³ Дождиков, А.В. (2025, 9 июня). Хорошая девушка LoRA! А чем же она хороша? *Хабр*. URL: <https://habr.com/ru/companies/otus/articles/916810/> (09.06.2025).

РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Основная проблема окупаемости инвестиций заключается в локальности российского кинорынка, слабо интегрированного в мировой даже до 2022 года. Для экономической устойчивости отрасли необходимы масштабы, характерные для Индии, Китая, Северной Америки или Европейского Союза. Референсные данные приведены в табл. 1. Примером «эффекта масштаба» служил СССР с его 77,5 тысячами киноустановок в РСФСР (1970), что объясняет более высокую окупаемость советских картин по сравнению с современными российскими²⁴ в национальном прокате.

Таблица 1*

Референсные пределы роста для национального кинематографа

Актуальность данных	Территория	Количество кинозалов	Численность населения территории	Охват кинозалами x 100.000 чел.
2018 год	ЕС	40 500	448 400 000	9,03
2022 год	США	42 000	335 000 000	12,54
2023 год	Китай	80 000	1 411 750 000	5,67
2022 год	Весь мир	213 000	8 000 000 000	2,66
2023 год	Россия	5 868	146 447 427	4,01
Пределы роста для национального кинематографа				
Теоретический предел	Россия	13 180		9
Практический предел	Россия	8 787		6

* Информация собрана из открытых источников²⁵.

** Теоретический предел количеств экранов проката связан с сопоставлением со странами Европы.

*** Практический предел связан с увеличением числа экранов проката за счет новых жилых комплексов, созданием мультимедийных развлекательных комплексов шаговой доступности в общественных пространствах городских районов.

Практический потенциал российского рынка ограничен 9–13 тысячами кинозалов при текущем уровне около 6 тысяч. Дополнительное ограничение создает языковой барьер: русским языком владеет лишь 255 млн человек²⁶,

²⁴ Артемьев, М. (2024, 12 мая). Плати и смотри. Как зарабатывал советский кинематограф. *Эксперт*. URL: <https://expert.ru/obshchestvo/plati-i-smotri/> (12.05.2025).

²⁵ Источники: URL: https://vk.com/wall-34161523_95940; <https://www.statista.com/statistics/260284/number-of-movie-theaters-in-china/>; <https://www.proficinema.com/questions-problems/articles/detail.php?ID=281396>; <https://www.statista.com/statistics/429555/cinema-screens-in-european-countries/>; <https://www.zippia.com/advice/largest-movie-theater-chains/> (12.05.2025).

²⁶ По данным исследования «Индекс русского языка в современном мире». URL: <https://m.rusmir.media/2024/12/25/russkiyazik> (12.05.2025).

что существенно ограничивает экспортный ресурс без дубляжа. Даже рынок постсоветской Центральной Азии (80 млн человек) недостаточен для достижения необходимых показателей охвата. Эффективность дубляжа также низка: по данным 2024 года, мировые сборы российского кино сократились на 1 млн долларов²⁷.

Промежуточный вывод: экстенсивный путь развития российского кинематографа как самостоятельной отрасли исчерпан. Необходим переход к качественным изменениям: многократной монетизации одной и той же локальной аудитории через разные каналы и созданию копродукций, ориентированных как на российский рынок, так и на международные сегменты.

Таблица 2*

Финансовая история российского кинематографа за с 2004 по 2024 годы

Год	Бюджет фильма, млн руб.	Сборы в прокате, млн руб.	Окупаемость в прокате, в количестве усредненных бюджетов фильмов	Успешных в прокате фильмов	Всего фильмов	Доля успешных фильмов
2004	405,2	379,7	0,76	1	10	10,00 %
2005	467,2	620,6	1,45	7	24	29,17 %
2006	294,9	270,2	1,41	7	47	14,89 %
2007	244,2	246,2	0,88	5	65	7,69 %
2008	249	273,1	0,95	6	62	9,68 %
2009	369,1	251	0,64	5	70	7,14 %
2010	323,2	292,7	1,32	7	58	12,07 %
2011	326,2	383,7	1,59	10	58	17,24 %
2012	246,5	261,5	1,34	15	69	21,74 %
2013	293	371	1,36	7	60	11,67 %
2014	363,4	213,9	0,83	11	82	13,41 %
2015	333	186,4	0,76	14	114	12,28 %
2016	282,3	207,7	0,62	10	103	9,71 %
2017	219,1	305,4	1	10	96	10,42 %
2018	146,6	207,9	1,36	13	108	12,04 %
2019	182,8	171,8	1,38	16	142	11,27 %
2020	154,1	185,1	2,27	8	84	9,52 %

²⁷ Мамиконян, О. (2025, 29 января). Сборы российского кино за рубежом упали на \$1 млн в 2024 году. *Forbes*. URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/529752-sbory-rossijskogo-kino-za-ru-bezom-upali-na-1-mln-v-2024-godu> (12.06.2025).

Год	Бюджет фильма, млн руб.	Сборы в прокате, млн руб.	Окупаемость в прокате, в количестве усредненных бюджетов фильмов	Успешных в прокате фильмов	Всего фильмов	Доля успешных фильмов
2021	90,7	88,9	0,87	10	146	6,85 %
2022	81,8	66,2	0,77	8	190	4,21 %
2023	93,1	157,2	0,96	17	163	10,43 %
2024	148,7	181,9	1,22	24	166	14,45 %
В среднем за 2004-2024 годы	253,05	253,43	1,13	10	91	12,18 %

* Источник: расчеты автора на основе файла данных из репозитория.

** Примечание: поскольку данные по бюджетам примерно 30 % российских фильмов скрыты российскими продюсерами от публикации, при пропусках использовалось медианное значение по бюджетам, что делает возможным категориальное прогнозирование (фильм окупится или нет), но затрудняет создание регрессионных моделей прогнозирования по сборам.

С учетом данных табл. 2 и приведенного ниже графика (рис. 1) делается вывод: бюджеты и сборы российского кинематографа уменьшались год от года: неудачными были 2007 и 2008 годы (финансовый кризис), но и после 2014 года наблюдается отчетливый тренд на уменьшение среднего бюджета с минимумом в 2022 году.

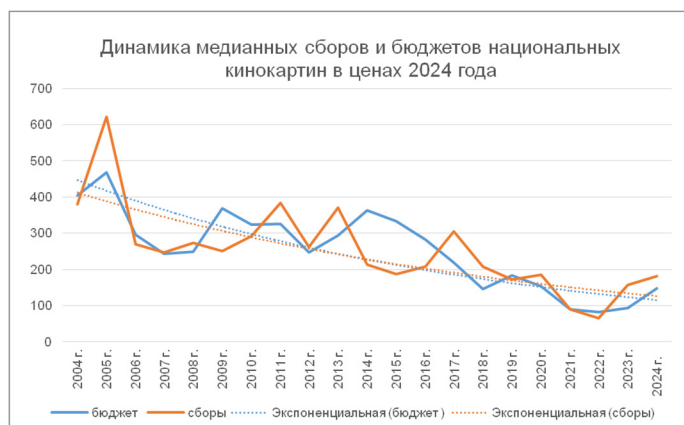


Рис. 1. Медианные сборы и бюджеты российских кинофильмов

С 2004 года наблюдался устойчивый тренд на понижение, и только 2023 год показал возможность разворота, но без увеличения зрительской аудитории (емкости рынка) закрепление тренда затруднительно.

Проанализируем другой критерий — количество просмотров национальных кинофильмов (табл. 3) и визуализацию трендов на рис. 2.

Таблица 3*

Данные по просмотрам национальных кинофильмов

Год	Количество фильмов	Просмотры в кинотеатрах в год	Среднее количество просмотров на один фильм в кинотеатрах
2004	10	7 693 000	769 300
2005	24	28 540 800	1 189 200
2006	47	25 444 300	541 368
2007	65	31 892 288	490 651
2008	61	31 101 040	509 853
2009	70	31 716 228	453 089
2010	58	28 793 245	496 435
2011	58	34 021 277	586 574
2012	69	27 043 855	391 940
2013	60	35 922 702	598 712
2014	82	30 968 767	377 668
2015	114	39 255 078	344 343
2016	103	41 332 674	401 288
2017	96	60 627 310	631 534
2018	108	49 943 237	462 437
2019	142	57 220 455	402 961
2020	84	39 488 463	470 101
2021	146	35 544 449	243 455
2022	190	36 029 334	189 628
2023	163	77 130 486	473 193
2024	168	81 662 802	486 088

* Источник: расчеты автора на основе файла данных из репозитория.



Рис. 2. Данные по общему (масштабированному в 1 к 100) количеству просмотров в кинотеатрах и среднему количеству просмотров на фильм

Полученные трендовые линии подтверждают тезис о склонности к «канибализации» аудитории при увеличении количества кинокартин на ограниченном локальном рынке. Точка смены тренда в финансировании кинематографа наступила в 2017 году: несмотря на рост доли национальных фильмов, сокращалось среднее количество зрителей на каждый проект. Эта тенденция опасна тем, что каждый новый фильм усиливает внутреннюю конкуренцию на уменьшающейся аудитории, особенно учитывая, что текущий рост национального кинематографа частично обусловлен снижением доли иностранных картин.

Анализ данных за 2004–2024 годы выявил вторую опасную тенденцию — увлечение гигантскими бюджетами (свыше 650 млн) с неизменно негативными результатами. Единственным исключением стал фильм «Чебурашка» с финансированием в 850 млн. Наиболее перспективными представляются среднебюджетные картины (200–400 млн рублей), способные окупаться при выходе на 1200–1800 экранов проката.

Теоретический предел количества экранов (9–13 тысяч) может быть достигнут за счет создания небольших кинотеатров (1–2 экрана) в новых жилых комплексах и образовательных учреждениях, интегрированных с общественными пространствами и проектами креативной индустрии.

Второе направление решения проблемы — создание системы прогнозирования загрузки кинотеатров²⁸ на базе многоагентного алгоритма глубокого обучения с подкреплением типа MADDPG²⁹. Этот алгоритм позволяет координировать действия дистрибьюторов и кинотеатральных сетей, минимизируя эффекты «каннибализации» аудитории за счет оптимального распределения прокатных дат.

Третья составляющая решения — интеграция кинопроката с креативными отраслями через кроссплатформенные франшизы, позволяющие многократно монетизировать контент для целевой аудитории. Глобальные медиафраншизы демонстрируют эффективность модели, где один канал продвижения усиливает другие, создавая синергетический эффект.

Для привлечения частных инвестиций необходима система прогнозирования успешности проектов с точностью до 90–95 %, как и система поддержки принятия решений на ранних этапах (Liao et al, 2022), разработка рекомендательных систем и коллаборативной фильтрации контента (Ye et al, 2024) для сферы кино, что может дополнительно увеличить емкость рынка и вернуть зрителей в кинотеатры даже с учетом их нарастающей любви к онлайн-платформам.

Из позитивных условий российского кинорынка необходимо отметить, что качественный развлекательный контент остается востребованным даже в кризисные годы: в рекордный 2019 год успешные фильмы демонстрировали 6-кратную окупаемость, в кризисные 2009, 2020 и 2022 годы успешные проекты также показывали положительную доходность.

Таблица 4*

Средние метрики отобранных успешных в прокате фильмов

Год	Бюджет, млн руб	Сборы, млн руб.	Просмотры	Окупаемость в прокате, в количестве усредненных бюджетов фильмов
2004	588 823 644	2 262 773 700	4 400 000	3,84
2005	273 347 751	1 101 712 868	2 269 620	4,70
2006	344 670 805	1 105 573 029	2 187 000	4,38
2007	296 022 348	1 544 460 984	3 014 400	4,54
2008	233 621 769	1 054 751 087	1 914 333	4,02

²⁸ Venkataramani, S., Ramesh, A., Sankaran, S.S., Jain, A., & Vijayaraghavan, V. (2019). A dynamically adaptive movie occupancy forecasting system with feature optimization. <https://doi.org/10.1109/ICDMW.2019.00118> (12.05.2025).

²⁹ Lowe, R., Wu, Y., Tamar, A., Harb, J., Abbeel, P., & Mordatch, I. (2020). Multi-agent actor-critic for mixed cooperative-competitive environments (v4). arXiv:1706.02275v4. URL: <https://doi.org/10.48550/arXiv.1706.02275> (12.05.2025).

Год	Бюджет, млн руб	Сборы, млн руб.	Просмотры	Окупаемость в прокате, в количестве усредненных бюджетов фильмов
2009	427 373 674	1 197 888 816	2 090 000	2,85
2010	359 991 424	1 590 569 243	2 671 429	5,23
2011	440 332 528	1 557 428 760	2 349 500	4,29
2012	198 968 659	747 966 974	1 106 200	3,41
2013	354 331 474	1 640 343 200	2 723 857	6,27
2014	237 908 348	759 499 860	1 363 818	3,63
2015	222 446 795	848 462 289	1 537 786	3,62
2016	371 694 771	1 063 397 226	2 016 700	3,02
2017	368 424 636	1 621 602 396	3 348 700	4,69
2018	233 767 140	1 191 153 175	2 590 692	5,81
2019	158 676 673	953 614 337	2 151 563	6,16
2020	300 664 203	1 104 316 708	2 840 250	4,44
2021	184 031 181	682 864 785	1 799 600	4,15
2022	67 660 734	274 739 562	760 875	4,07
2023	171 065 612	969 419 360	2 904 071	3,68
2024	408 222 222	1 321 634 094	3 551 359	3,31
Средние данные	297 240 304	1 171 151 069	2 361 512	4,29

**Источник: расчеты автора на основе файла данных из репозитория.*

С высокой точностью при отборе кинопроектов, объединенных в инвестиционный портфель, ни частный инвестор, ни государство фактически не рискуют в отношении невозврата своих средств. На вероятность получения отрицательного результата влияют только масштабные «черные лебеди» по типу глобальной пандемии COVID-19, наносящие удар по многим отраслям экономики. Однако на горизонте более чем 5 лет инвестиции все равно окупаются. Как показано на исторических данных проката (см. табл. 4 и рис. 3), даже в текущих условиях производства фильмов и кинопроката можно стабильно находить 7–9 фильмов, которые принесут 2,5-кратную окупаемость по производственному бюджету и из них 2–3 фильма, которые имеют показатель окупаемости в 5 и более производственных бюджетов.

Таблица 5*

**Сводная информация по окупаемости фильмов с 2004 по май 2024 года
(включительно)**

Год	Количество фильмов с известным бюджетом	Окупаемость в прокате, в количестве усредненных бюджетов фильмов (для фильмов с известным бюджетом)	Количество фильмов в год	Количество фильмов со сборами больше 2,49 усредненного бюджета	Количество фильмов со сборами больше 4,99 усредненного бюджета
2004	10	0,76	10	1	0
2005	24	1,45	24	4	2
2006	33	1,41	47	4	2
2007	44	0,88	65	4	1
2008	44	0,95	62	5	2
2009	43	0,64	70	4	0
2010	37	1,32	58	6	3
2011	38	1,59	58	7	3
2012	48	1,34	69	9	2
2013	47	1,36	60	6	3
2014	74	0,83	82	9	2
2015	99	0,76	114	13	2
2016	89	0,62	103	7	0
2017	72	1,00	96	7	4
2018	78	1,36	108	9	4
2019	91	1,38	142	14	7
2020	53	2,27	84	7	2
2021	71	0,87	146	9	3
2022	94	0,77	190	8	2
2023	87	0,95	163	9	2
2024 по май включительно	27	1,21	57	4	1
Общий итог	1203	1,08	1808	146	47

**Источник: расчеты автора на основе файла данных из репозитория.*

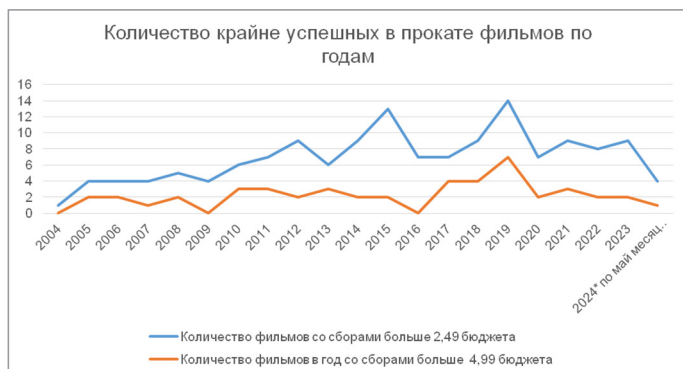


Рис. 3. Динамика выхода крайне успешных в прокате кинофильмов по годам

Текущее государственное финансирование производства российских кинокартин за 2022–2025 год представляется достаточным (см. табл. 6). По актуальному исследованию Агентства стратегических инициатив³⁰, вклад индустрии «Кино и сериалы» составляет 0,11 % ВВП, обеспечивая занятость более 45 тыс. чел. Валовая добавленная стоимость индустрии оценивается в 187,6 млрд руб.

Основной вопрос — это эффективность использования выделяемых денежных средств и наличие проектов, которые даже теоретически не могут окупиться в российских условиях, но продолжают создаваться.

Именно высокорисковые крупнобюджетные проекты получают значительную государственную поддержку. Фонд кино в 2025 году поддержал 15 фильмов от студий-лидеров, которые субъективным экспертным путем были определены как потенциальные блокбастеры³¹.

³⁰ Агентство стратегических инициатив. (2025, март). Состояние и перспективы развития индустрии «кино и сериалы». URL: https://cinemaplex.ru/wp-content/uploads/2025/04/250319_kino_i_serialy.pdf (12.05.2025)

³¹ ПрофиСинема. (2024, 7 мая). Фонд кино поддержит производство 15 фильмов студий-лидеров. URL: <https://www.proficinema.com/news/detail.php?ID=394905> (12.05.2025)

Таблица 6*

Источники финансирования национального кинематографа (2022–2025)

Источник	2022	2023	2024	2025 (план)
Фонд кино	7,6 млрд	7,6 млрд	9,4 млрд	10,2 млрд
Минкультуры	4,0 млрд	4,0 млрд	4,027 млрд	4,192 млрд
Институт развития интернета	12,0 млрд	18,0 млрд	17,992 млрд	25,335 млрд

* Источники³²

Вслед за экспертами АСИ отметим необходимость оптимизации затрат на создание контента (с акцентом именно на средний бюджет, а не блокбастеры) и совершенствование мер господдержки.

Для преодоления объективных ограничений и пределов роста национального кинематографа и реализации целей государственной политики в сфере кинематографа и системного привлечения частных инвестиций возможен акцент на создании инвестиционных портфелей, рассчитанных на горизонт инвестиций на срок от 5 лет и более, предполагающих создание до 100–150 проектов, часть из которых сводится в 5–7 глобальных франшиз. Вывод сделан на основании анализа публичных отчетов компаний Lionsgate studios holding corp³³, HASBRO³⁴, Paramount Global³⁵, Warner Bros³⁶, в которых диверсификация, долгосрочное планирование и учет актуальных трендов, качественной аналитики проката представляются аудиторами наиболее действенными мерами.

Такой подход позволит получить дополнительно, помимо существующих, не менее 15–20 полностью окупающихся в прокате фильмов в год,

³² Цитируемые источники по финансовым данным и прогнозам:

- Интерфакс. (2024, 30 сентября). На культуру и кино в 2025 г. из бюджета планируют направить более 230 млрд руб. URL: <https://www.interfax.ru/culture/984452> (12.06.2025).
- ПрофиСинема. (2024, 1 октября). В 2025 году господдержка российского кинопроизводства может быть увеличена. URL: <https://www.proficinema.com/news/detail.php?ID=404959> (12.06.2025).

- Кувшинов, И. (2024, 21 ноября). Господдержка кинопроизводства будет увеличена в 2025 году. Бюллетень кинопрокатчика. URL: https://www.kinometro.ru/news/show/name/gosfinansirovanie_kino_budget_21112024 (12.06.2025).

³³ Публичный отчет компании Lionsgate за финансовый год. URL: <https://www.sec.gov/Archives/edgar/data/2052959/000119312525060956/d831991ds1.htm> (12.05.2025).

³⁴ Публичный отчет компании HASBRO за финансовый год. URL: <https://www.sec.gov/Archives/edgar/data/46080/000004608025000069/has-20250330.htm> (12.05.2025).

³⁵ Публичный отчет компании Paramount за финансовый год. URL: <https://www.sec.gov/Archives/edgar/data/813828/000081382825000005/para-20241231.htm> (12.05.2025).

³⁶ Публичный отчет компании Warner Bros. за финансовый год. URL: <https://www.sec.gov/Archives/edgar/data/1437107/000143710725000031/wbd-20241231.htm> (12.05.2025).

не считая других направлений монетизации через кросс-дистрибуцию контента, сопутствующую добавленную стоимость в продуктах и услугах креативных индустрий.

ОБСУЖДЕНИЕ

Несмотря на разные методики оценки, выводы автора совпадают с результатами другого исследования³⁷, посвященного вопросам невысокой эффективности государственной поддержки национального кинематографа в текущий период. Кризис качества контента, финансовая неэффективность и неадекватный «разгон» цен на кинопроизводство отмечается также в исследовании «Кинопоиска»³⁸. Последнее косвенно подтверждается ростом выручки за 2024 год основных кинопроизводителей³⁹ с вероятным его охлаждением в последующие периоды.

Анализ данных за 2004–2024 годы выявил следующие ключевые проблемы:

1. Проблема «каннибализации» аудитории: несмотря на общий рост количества просмотров национальных кинофильмов благодаря увеличению их доли в прокате, средние просмотры на фильм падают. Это свидетельствует как об отсутствии прогресса в качестве создаваемого контента, так и о том, что достигнут предел емкости по целевой аудитории.
2. Финансовая успешность: в 2024 году только около 20 % российских фильмов, поддержанных Фондом кино, оправдали себя в прокате. Доля всех национальных фильмов с окупаемостью (более 2,5) составляет менее 10 %, а фильмов с высокой окупаемостью (свыше 5) — не более 3–5 %.

³⁷ Беззубиков, А. (2025, 18 августа). Удочка и рыба: насколько эффективна господдержка российского кинопроизводства. *ПрофиСинема*. URL: <https://www.proficinema.com/questions-problems/articles/detail.php?ID=429648> (30.08.2025).

³⁸ Иванова, В., Миронов, Ф. (2025, 29 мая). Кто, как и сколько: посчитали все вложения государства в кино и сериалы в 2025 году. *Кинопоиск*. URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4011265/> (30.08.2025).

³⁹ Юрасова, Ю. (2025, 28 апреля). Доход продолжается. Выручка кинопроизводственных студий растет, но медленнее. *Коммерсантъ*. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/7691765> (30.08.2025).

3. Ограниченная емкость рынка: анализ показывает, что текущая емкость российского кинорынка ограничена 125 млн потенциальных зрителей и 6 тыс. экранов проката, что значительно ниже уровня, необходимого для устойчивого функционирования отрасли (450–500 млн зрителей и 35–40 тыс. экранов) при традиционном экстенсивном подходе.

Предложенный нами интенсивный подход решает проблему ограниченной емкости российского кинорынка через несколько взаимодополняющих друг друга механизмов:

- формирование инвестиционных портфелей для диверсификации рисков и повышения общей рентабельности, внедрения рыночных и биржевых механизмов финансирования;
- внедрение систем ИИ для прогнозирования коммерческого успеха фильмов и оптимизации творческих и прокатных решений, для наиболее эффективной постановки и распределения картин в прокате;
- развитие кроссплатформенных франшиз для многократной монетизации контента на ограниченной аудитории.

Портфельное финансирование преодолевает проблему высокой рискованности отдельных проектов, характерную для киноиндустрии. В отличие от текущей практики, где господдержка распределяется по отдельным проектам без учета их взаимодополняемости, создание диверсифицированных портфелей позволяет сгладить колебания доходов и обеспечить стабильную окупаемость в долгосрочной перспективе.

При точности прогнозирования успешности проектов на уровне 90–95 %, что достижимо с помощью современных методов машинного обучения, можно обеспечить стабильную окупаемость не менее 25–30 % производимых фильмов, что существенно выше текущих показателей. Также вполне реалистично повысить окупаемость фильмов, поддержанных Фондом кино, в прокате до 50 % (вместо текущих 20 %).

Кросс-медийные франшизы позволяют многократно монетизировать целевую аудиторию, преодолевая ограничения однократной монетизации через кинопрокат. Этот подход особенно важен для российского контекста, где экспортные возможности ограничены.

Несмотря на перспективность предложенного подхода, необходимо учитывать его ограничения.

Зависимость от качества данных: эффективность прогнозирования с помощью ИИ напрямую зависит от качества и полноты входных данных.

В российском контексте около 30 % данных о бюджетах скрыто продюсерами, что снижает точность прогнозов. Искаженные, неполные данные существенно снижают точность ML-методов.

Временные лаги: внедрение портфельного финансирования и кросс-медийных франшиз требует времени на формирование необходимой инфраструктуры и изменение бизнес-практик так же, как и развитие рынка акций и облигаций на кинопроекты.

Геополитические ограничения: санкционное давление и ограничения в международном сотрудничестве создают дополнительные барьеры для экспорта контента и привлечения иностранных инвестиций.

Культурные особенности: некоторым элементам предложенного решения (кросс-медийные франшизы) необходима адаптация к российским культурным и потребительским особенностям.

Идея портфельного финансирования перекликается с общепринятой практикой голливудских и мировых киностудий, но адаптирована к более скромным масштабам российского рынка — портфель должен формироваться на уровне государственного агента, саморегулируемой организации или отдельного частного кинофонда.

Использование ИИ для прогнозирования аналогично подходам Netflix и других стриминговых сервисов, но сфокусировано на специфике российского кинопроката. Стратегия кросс-медийных франшиз также заимствована из опыта крупных международных франшиз.

В отличие от западных моделей, для России крайне актуален акцент на создании устойчивой локальной экосистемы, способной функционировать даже при ограниченной интеграции в глобальные рынки. Стратегическая роль искусственного интеллекта в расчете приоритетов, пределов, направлений развития и рисков в сфере кино в основном заключается в том, чтобы помочь кинопроизводителям и всем игрокам рынка принимать «более разумные решения» (Sanders, 2019). В этих условиях показатель годового роста индустрии более 7–10 % в год представляется вполне достижимым.

Практическая реализация результатов исследования предполагает создание предиктивной аналитической системы для отбора кинопроектов и модели содержательного скоринга и оценки кинопроектов (включая проекты сценаристов-новичков) на базе дообученной языковой модели — как для сфер государственного, так и частного финансирования.

Второе направление внедрения — формирование долгосрочной стратегии развития креативных индустрий с интеграцией контента через сферу

кино, формирование государственной политики поддержки национального контента.

Третье прикладное направление — формирование частного кинофонда, собирающего инвестиционный портфель кинопроектов.

Выводы

Исследование частично закрывает существующий пробел в области экономики кино, связанный с отсутствием системного подхода к управлению портфелем кинопроектов в условиях ограниченного локального рынка. Даже при ограниченной емкости внутреннего рынка представляется реалистичным создание устойчивой экономической модели кинематографа через портфельную диверсификацию рисков, отбор и усовершенствование проектов при помощи искусственного интеллекта, сосредоточенность на среднебюджетных картинах, глубокую интеграцию с проектами креативной отрасли и многократную монетизацию через кросс-медиа.

Для реализации предложенного подхода необходимы меры по аналогии с мерами поддержки сферы IT и туристической индустрии:

- создание льготного налогового режима с нулевой ставкой налога на прибыль;
- запуск страхового фонда рисков кинопроизводства с государственным софинансированием;
- внедрение системы субфедеральных проектных облигаций в рамках комплексного национального проекта «Кино и креативная экономика»;
- разработка поправок в Налоговый и Бюджетный кодексы для введения налогового зачета инвестиций и при реинвестировании;
- изменение подходов к распределению средств государственной поддержки (модель «50:30:20» — производство, маркетинг, прокат).

На практике российские государственные и частные корпорации, финансирующие кинопроекты, должны получать инвестиционный вычет до 100 % затрат по установленным государственным регуляторам лимитам. Также необходима разработка законодательных основ для создания рынка кино-облигаций и кино-ETF на Московской бирже. Нужны предложения и поправки в действующие нормативные акты по обеспечению условий

акционирования современных производителей и дистрибьютеров кино и иного цифрового контента. Требуется внедрение механизма компенсации части затрат на размещение акций и облигаций для производителей и дистрибьютеров киноконента. Необходимо субсидирование модернизации кинозалов и их интеграции в систему креативных индустрий через систему грантов и льготных займов. Актуально создание специальных программ поддержки экспорта российского контента, включая гранты на продвижение и участие в международных фестивалях.

Остаются вопросы, требующие дальнейших исследований:

- влияние изменений и краткосрочных трендов в потребительских предпочтениях;
- оптимальная структура инвестиционных портфелей;
- долгосрочные эффекты от внедрения предложенных мер;
- возможности интеграции российского кинематографа в международные рынки.

Перспективы разработок связаны с углублением анализа эффективности предложенных решений, разработкой методик адаптации кросс-медийных стратегий к российским условиям и изучением возможностей расширения экспортного потенциала российского киноконента через копродукцию и адаптацию контента.

REFERENCES

1. 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>
2. Dozhdikov, A.V. (2023). Prognozirovaniye rezul'tatov kinoprokata s pomoshch'yu mashinnogo obucheniya [Prediction of the results of movie release using machine learning]. *Voprosy Teoreticheskoy Ekonomiki*, (4), 93–114. (In Russ.) https://doi.org/10.52342/2587-7666VTE_2023_4_93_114, <https://www.elibrary.ru/pnlsgn>
3. Dozhdikov, A.V. (2024a). 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]. *Finance: Theory and Practice*, 28 (1), 188–203. (In Russ.) <https://doi.org/10.26794/25875671-2024-28-1-188-203>, <https://elibrary.ru/psguet>

4. Dozhdikov, A.V. (2024b). Povyshenie effektivnosti gosudarstvennoy politiki v sfere kinematografa s pomoshch'yu mashinnogo obucheniya [Enhancing state policy effectiveness in cinema through machine learning]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (2), 55–84. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-55-84>, <https://www.elibrary.ru/lxoadm>
5. Hong, Y. (2024). Reliability analysis of multiple machine learning methods in influencing factors analysis and prediction of war film box office—Coordination and optimization between narrative rhythm and box office performance of war film. *The Frontiers of Society, Science and Technology*, 6 (7), 12–16. <https://doi.org/10.25236/FSST.2024.060703>
6. Khan, S., & Yasser, I. (2024). Sentiment analysis of movie review classifications using deep learning approaches. *International Journal of Advanced and Applied Sciences*, 11 (8), 146–157. <https://doi.org/10.21833/ijaas.2024.08.016>
7. Kolobova, E.Yu. (2024). Analiz strategicheskogo razvitiya rossiyskogo kinobiznesa v usloviyakh sanktsionnogo davleniya [Strategies for the development of the Russian film business in the context of sanctions pressure]. *Innovatsii i Investitsii*, (8), 337–342. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/unzkfi>
8. Kumar, P.S., & Lavanya, K. (2024). Movie Review Sentiment Analysis and AI-Story Generation web application. *International Journal for Research in Applied Science and Engineering Technology*, 12 (3), 310–316. <https://doi.org/10.22214/ijraset.2024.58826>
9. Li, D., & Liu, Z.-P. (2022). Predicting box-office markets with machine learning methods. *Entropy*, 24 (5), 711. <https://doi.org/10.3390/e24050711>
10. Liao, Y., Peng, Y., Shi, S., Shi V., & Yu, X. (2022). Early box office prediction in China's film market based on a stacking fusion model. *Annals of Operations Research*, 308, 321–338 <https://doi.org/10.1007/s10479-020-03804-4>
11. Ma, L., Montgomery, A., & Smith, M.D. (2016). The dual impact of movie piracy on box-office revenue: Cannibalization and promotion. *SSRN Electronic Journal*. <https://doi.org/10.2139/ssrn.2736946>
12. McKenzie, J. (2022). The economics of movies (revisited): A survey of recent literature. *Journal of Economic Surveys*, 37 (2), 480–525. <https://doi.org/10.1111/joes.12498>
13. Paul, C., & Das, P.K. (2022). Predicting movie revenue before committing significant investments. *Journal of Media Economics*, 34 (2), 63–90. <https://doi.org/10.1080/08997764.2022.2066108>
14. Pechegina, T. (2023). Impakt idet v kino: Otsenka effektivnosti investitsiy v rossiyskiy kinematograf [Cinema, brace for impact! Assessing the effectiveness of investment in Russian filmmaking]. *Pozitivnye Izmeneniya*, 3 (2), 16–27. (In Russ.) <https://doi.org/10.55140/2782-5817-2023-3-2-16-27>, <https://www.elibrary.ru/jdsbqo>
15. Pechenkin, D.V. (2024). Organizatsiya i osushchestvlenie predvaritel'nogo gosudarstvennogo finansovogo kontrolya v kinematografii [Organization and

- implementation of preliminary state financial control in cinematography]. *Modern Economy Success*, (5), 53–59. (In Russ.) <https://doi.org/10.58224/2500-3747-2024-5-53-59>, <https://www.elibrary.ru/cwiafz>
16. Rustamova, L.R., & Adrianov, A.K. (2023). “Kul’tura otmeny”: Kontseptualizatsiya ponyatiya i ego ispol’zovanie vo vneshney politike [Cancel culture: Conceptualization of the term and its use in foreign policy]. *Polis. Political Studies*, (4), 37–53. (In Russ.) <https://doi.org/10.17976/jpps/2023.04.04>, <https://www.elibrary.ru/txmhbz>
 17. Salieva, L.K., Arutyunova-Yastrebkova, E.V., & Ceppi, A. (2023). Otmena russkoy/rossiyskoy kul’tury: Kul’tura otmeny ili antibrending Rossii? [“Cancellation of Russian culture”: Is it cancel culture or anti-branding of Russia?]. *Rossiyskaya Shkola Svyazey s Obshchestvennost’yu*, (30), 44–72. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/2949-2513-2023-30-44-72>, <https://www.elibrary.ru/amjbum>
 18. Sanders, N.E. (2019). A balanced perspective on prediction and inference for data science in industry. *Harvard Data Science Review*, 1 (1). <https://doi.org/10.1162/99608f92.644ef4a4>
 19. Sarhan, A.M., Ayman, H., Wagdi, M., Ali, B., Adel, A., & Osama, R. (2024). Integrating machine learning and sentiment analysis in movie recommendation systems. *Journal of Electrical Systems and Information Technology*, 11, Article 53 <https://doi.org/10.1186/s43067-024-00177-7>
 20. Shabrov, O.F. (2020). Kul’turnaya politika i natsional’no-gosudarstvennyy suverenitet [Cultural policy and national-state sovereignty]. *Vlast’*, 28 (6), 295–299. (In Russ.) <https://doi.org/10.31171/vlast.v28i6.7800>, <https://elibrary.ru/oauoon>
 21. Silvanovich, A. (2022). Zarubezhnye sistemy podderzhki natsional’nogo kinematografa [Foreign support systems for national cinematography]. *Artefakt*, (17), 56–69. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/nufkhq>
 22. Sultan, M.M. (2025). Network-based Movie Quality Prediction and Recommendation System using hybrid machine learning techniques. *Scientific Research Journal of Engineering and Computer Sciences*, 5 (1), 1–6. <https://doi.org/10.47310/srjms.2025.v05i01.016>
 23. Tatarnikov, A.S. (2016). Prognozirovaniye kassovykh sborov v kinoprokate na osnove matematicheskogo modelirovaniya i analiza zritel’skikh emotsiy [Forecasting box office revenue in film distribution based on mathematical modeling and analysis of audience emotions] [Doctoral thesis]. Moscow: State Academic University for the Humanities. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/wihesp>
 24. Tumanov, A.I. (2022). Sotsial’no-politicheskie osobennosti i perspektivy stanovleniya rossiyskogo kinematografa v prizme otechestvennogo i mirovogo opyta kinoindustrii [Socio-political features and prospects for the development of the Russian movie industry through the prism of the history of Soviet cinema and international film industry experience]. *Nauka. Kul’tura. Obshchestvo*, 28 (3), 137–151. (In Russ.) <https://doi.org/10.19181/nko.2022.28.3.10>, <https://www.elibrary.ru/djtucuq>

25. Volynova, T.S. (2023). Sovremennye problemy funktsionirovaniya kinoindustrii v kontekste kompleksnogo podkhoda [Modern problems of the functioning of the film industry in the context of an integrated approach]. *Peterburgskiy Ekonomicheskij Zhurnal*, (4), 43–56. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/kxvwxw>
26. Vorontsova, Yu.V. (2023). Issledovanie problem polucheniya gosudarstvennoy podderzhki pri sozdanii kinoproekta [Problems of obtaining state support for a film creation project]. *Vestnik Universiteta*, (6), 39–47. (In Russ.) <https://doi.org/10.26425/1816-4277-2023-6-39-47>, <https://www.elibrary.ru/etgdsu>
27. Wang, Y. (2024). Automatic generation algorithm of movie and TV scripts based on ChatGPT. *International Journal of Maritime Engineering*, 1 (1), 531–544. <https://doi.org/10.5750/ijme.v1i1.1383>
28. Yan, M. (2025). Research on movie box office prediction model based on machine learning. *Applied and Computational Engineering*, 151, 82–89. <https://doi.org/10.54254/2755-2721/2025.22850>
29. 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.) <https://doi.org/10.24891/fa.10.4.449>, <https://www.elibrary.ru/yjyknj>
30. Ye, S., Huang, Q., & Xia, H. (2024). Personalized movie recommendation in IoT-enhanced systems using graph convolutional network and multi-layer perceptron. *Scientific Reports*, 14, Article 25268. <https://doi.org/10.1038/s41598-024-76587-4>

ЛИТЕРАТУРА

1. Воыинова, Т.С. (2023). Современныe проблемы функционирования киноиндустрии в контексте комплексного подхода. *Петербургский экономический журнал*, (4), 43–56. <https://www.elibrary.ru/KXVWXW>
2. Воронцова, Ю.В. (2023). Исследование проблем получения государственной поддержки при создании кинопроекта. *Вестник университета*, (6), 39–47. <https://doi.org/10.26425/1816-4277-2023-6-39-47>, <https://www.elibrary.ru/ETGDSU>
3. Дождиков, А.В. (2023). Прогнозирование результатов кинопроката с помощью машинного обучения. *Вопросы теоретической экономики*, (4), 93–114. https://doi.org/10.52342/2587-7666VTE_2023_4_93_114, <https://www.elibrary.ru/pnlsgn>
4. Дождиков, А.В. (2024а). Определение инвестиционного успеха и его факторов для российского кино в прокате с помощью машинного обучения. *Финансы:*

теория и практика, 28 (1), 188–203. <https://doi.org/10.26794/25875671-2024-28-1-188-203>, <https://elibrary.ru/psguet>

5. Дожди́ков, А.В. (2024b). Повышение эффективности государственной политики в сфере кинематографа с помощью машинного обучения. *Наука телевидения*, 20 (2), 55–84. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-55-84>, <https://www.elibrary.ru/LXOADM>
6. Колобова, Е.Ю. (2024). Анализ стратегического развития российского кинобизнеса в условиях санкционного давления. *Инновации и инвестиции*, (8), 337–342. <https://www.elibrary.ru/UNZKFI>
7. Печегина, Т. (2023). Импакт идет в кино. Оценка эффективности инвестиций в российский кинематограф. *Позитивные изменения*, 3 (2), 16–27. <https://www.elibrary.ru/JDSBQO>
8. Печенкин, Д.В. (2024). Организация и осуществление предварительного государственного финансового контроля в кинематографии. *Modern Economy Success*, (5), 53–59. <https://www.elibrary.ru/CWIAFZ>
9. Рустамова, Л.Р., Адрианов, А.К. (2023). «Культура отмены»: концептуализация понятия и его использование во внешней политике. *Полис. Политические исследования*, (4), 37–53. <https://doi.org/10.17976/jpps/2023.04.04>, <https://www.elibrary.ru/TXMNBX>
10. Салиева, Л.К., Арутюнова-Ястребкова, Э.А., Цеппи, А. (2023). Отмена русской/российской культуры: культура отмены или антибрендинг России? *Российская школа связей с общественностью*, (30), 44–72. <https://doi.org/10.24412/2949-2513-2023-30-44-72>, <https://www.elibrary.ru/AMJBUM>
11. Сильванович, О.И. (2022). Зарубежные системы поддержки национального кинематографа. *Артэфакт*, (17), 56–69. <https://www.elibrary.ru/nufkhq>
12. Татарников, А.С. (2016). *Прогнозирование кассовых сборов в кинопрокате на основе математического моделирования и анализа зрительских эмоций*. (Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора экономических наук). Москва. <https://www.elibrary.ru/WIHESP>
13. Туманов, А.И. (2022). Социально-политические особенности и перспективы становления российского кинематографа в призме отечественного и мирового опыта киноиндустрии. *Наука. Культура. Общество*, 28 (3), 137–151. <https://doi.org/10.19181/nko.2022.28.3.10>, <https://www.elibrary.ru/DJTUCU>
14. Шабров, О.Ф. (2020). Культурная политика и национально-государственный суверенитет. *Власть*, 28 (6), 295–299. <https://doi.org/10.31171/vlast.v28i6.7800>, <https://elibrary.ru/OAUOON>
15. Ясницкий, Л.Н., Белобородова, Н.О., Медведева, Е.Ю. (2017). Методика нейросетевого прогнозирования кассовых сборов кинофильмов. *Финансовая аналитика: проблемы и решения*, 10 (4), 449–463. <https://doi.org/10.24891/fa.10.4.449>, <https://www.elibrary.ru/YJYKNJ>

16. 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>
17. Hong, Y. (2024). Reliability analysis of multiple machine learning methods in influencing factors analysis and prediction of war film box office—Coordination and optimization between narrative rhythm and box office performance of war film. *The Frontiers of Society, Science and Technology*, 6 (7), 12–16. <https://doi.org/10.25236/FSST.2024.060703>
18. Khan, S., & Yasser, I. (2024). Sentiment analysis of movie review classifications using deep learning approaches. *International Journal of Advanced and Applied Sciences*, 11 (8), 146–157. <https://doi.org/10.21833/ijaas.2024.08.016>
19. Kumar, P.S., & Lavanya, K. (2024). Movie Review Sentiment Analysis and AI-Story Generation web application. *International Journal for Research in Applied Science and Engineering Technology*, 12 (3), 310–316. <https://doi.org/10.22214/ijraset.2024.58826>
20. Li, D., & Liu, Z.-P. (2022). Predicting box-office markets with machine learning methods. *Entropy*, 24 (5), 711. <https://doi.org/10.3390/e24050711>
21. Liao, Y., Peng, Y., Shi, S., Shi V., & Yu, X. (2022). Early box office prediction in China's film market based on a stacking fusion model. *Annals of Operations Research*, 308, 321–338 <https://doi.org/10.1007/s10479-020-03804-4>
22. Ma, L., Montgomery, A., & Smith, M.D. (2016). The dual impact of movie piracy on box-office revenue: Cannibalization and promotion. *SSRN Electronic Journal*. <https://doi.org/10.2139/ssrn.2736946>
23. McKenzie, J. (2022). The economics of movies (revisited): A survey of recent literature. *Journal of Economic Surveys*, 37 (2), 480–525. <https://doi.org/10.1111/joes.12498>
24. Paul, C., & Das, P.K. (2022). Predicting movie revenue before committing significant investments. *Journal of Media Economics*, 34 (2), 63–90. <https://doi.org/10.1080/08997764.2022.2066108>
25. Sanders, N.E. (2019). A balanced perspective on prediction and inference for data science in industry. *Harvard Data Science Review*, 1 (1). <https://doi.org/10.1162/99608f92.644ef4a4>
26. Sarhan, A.M., Ayman, H., Wagdi, M., Ali, B., Adel, A., & Osama, R. (2024). Integrating machine learning and sentiment analysis in movie recommendation systems. *Journal of Electrical Systems and Information Technology*, 11, Article 53 <https://doi.org/10.1186/s43067-024-00177-7>
27. Sultan, M.M. (2025). Network-based Movie Quality Prediction and Recommendation System using hybrid machine learning techniques. *Scientific Research Journal of Engineering and Computer Sciences*, 5 (1), 1–6. <https://doi.org/10.47310/srjms.2025.v05i01.016>

28. Wang, Y. (2024). Automatic generation algorithm of movie and TV scripts based on ChatGPT. *International Journal of Maritime Engineering*, 1 (1), 531–544. <https://doi.org/10.5750/ijme.v1i1.1383>
29. Yan, M. (2025). Research on movie box office prediction model based on machine learning. *Applied and Computational Engineering*, 151, 82–89. <https://doi.org/10.54254/2755-2721/2025.22850>
30. Ye, S., Huang, Q., & Xia, H. (2024). Personalized movie recommendation in IoT-enhanced systems using graph convolutional network and multi-layer perceptron. *Scientific Reports*, 14, Article 25268. <https://doi.org/10.1038/s41598-024-76587-4>

ABOUT THE AUTHOR

ANTON V. DODZHIKOV

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 119333, Russia

ResearcherID: KYP-9166-2024

ORCID: 0000-0002-1069-1648

e-mail: antondnn@yandex.ru

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

АНТОН ВАЛЕНТИНОВИЧ ДОЖДИКОВ

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
119333, Россия, Москва, ул. Фотиевой, 6, к. 1

ResearcherID: KYP-9166-2024

ORCID: 0000-0002-1069-1648

e-mail: antondnn@yandex.ru

МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ

**MEDIA
EDUCATION**

УДК: 811.161.1 + 791

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.3-251-280

EDN: YVCZNE

Статья получена 08.05.2025, отредактирована 14.08.2025, принята 26.09.2025

ЮЛИЯ ВЛАДИМИРОВНА СЛОЖЕНИКИНА

Московский университет «Синергия»
127015, Россия, Москва, Ленинградский проспект, д. 80, корпус Г
Российский университет дружбы народов
117198, Россия, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6.

ResearcherID: AAB-9726-2020

ORCID: 0000-0003-4982-7802

e-mail: goldword@mail.ru

ДАРЬЯ АНДРЕЕВНА ШАЛЬНОВА

Московский университет «Синергия»
127015, Россия, Москва, Ленинградский проспект, д. 80, корпус Г

ResearcherID: OXB-1916-2025

ORCID: 0000-0001-9775-923X

e-mail: shalnova.darya@yandex.ru

Для цитирования

Сложеникина Ю.В., Шальнова Д.А. Литературная кинематографичность повести Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда» // Наука телевидения. 2025. 21 (3). С. 251–280. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.3-251-280. EDN: YVCZNE

Литературная кинематографичность повести Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда»

Аннотация. Объектом статьи является военная повесть Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда». Предмет научного интереса — литературная кинематографичность художественного текста как код интерпретации повествовательной стратегии. В результате исследования установлено, что использование элементов аудиовизуальной

Published by
Наука
телевидения



и двигательнo-тактильной образности для автора является способом смещения точки зрения, так называемой субъективацией повествования.

В статье выявлены основные средства создания кинематографического эффекта в художественном тексте на лексико-стилистическом и коммуникативно-синтаксическом уровнях. Некрасов использует три группы приемов: 1) лексические средства — это различные разряды перцептивной лексики (лексика с кинетической семантикой, конкретные имена существительные, колоративная лексика, лексика со значением: а) видения, б) говорения и звучания, в) количества, г) пространства); 2) стилистические средства (сравнения: зрительные, тактильные, кинетические образы, метафора); 3) синтаксические средства (парцелляция, номинативные предложения, неполные предложения, однородные члены).

Авторами настоящего текста доказано, что использование приемов кинематографичности в литературном тексте направлено на решение ряда художественных задач, таких как: субъективация повествования, конструирование образа автора, углубление идейной установки, подсвечивание конфликта, воздействие на ум и чувства читателя, материализация образа, динамизация изображения, создание эффекта наглядности и осязаемости повествования, естественное и живое запечатление действительности.

Данная публикация является косвенным диалогом с точкой зрения классика мирового кинематографа Сергея Эйзенштейна: режиссер и педагог анализировал отрывок из повести Некрасова в лекции, прочитанной студентам режиссерского факультета ВГИКа 25 декабря 1946 года и опубликованной в его теоретическом труде «Режиссура. Искусство мизансцены» (1966) по материалам стенограммы.

Ключевые слова: Виктор Некрасов, повесть «В окопах Сталинграда», литературная кинематографичность, перцептивная лексика, колоративная лексика, субъективация повествования, точка зрения, Эйзенштейн

YULIA V. SLOZHENIKINA

Synergy University

80, korp. G, Leningradsky prospekt, Moscow 127015, Russia

RUDN University

6, Miklukho-Maklaya, Moscow 117198, Russia

ResearcherID: AAB-9726-2020

ORCID: 0000-0003-4982-7802

e-mail: goldword@mail.ru

DARIA A. SHALNOVA

Synergy University

80, korp. G, Leningradsky prospekt, Moscow 127015, Russia

ResearcherID: OXB-1916-2025

ORCID: 0000-0001-9775-923X

e-mail: shalnova.darya@yandex.ru

For citation

Slozhenikina, Y.V., & Shalnova, D.A. (2025). Literary cinematicity in Viktor Nekrasov's novel in the Trenches of Stalingrad. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (3), 251–280. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.3-251-280>, <https://elibrary.ru/YVCZNE>

The literary cinematicity of Viktor Nekrasov's *In the Trenches of Stalingrad*

Abstract. This article examines the war novel *In the Trenches of Stalingrad* by Viktor Nekrasov, focusing on its literary cinematicity as a code for interpreting its narrative strategy. The study establishes that Nekrasov's use of audiovisual and kinesthetic imagery is a method for shifting the narrative point of view, a technique known as subjectivation. It identifies the primary means used to create this cinematic effect, analyzing them across lexical-stylistic and communicative-syntactic levels. These techniques are

categorized into three groups: 1) Lexical (perceptual vocabulary, including words with kinetic semantics, specific nouns, colorative lexis, and vocabulary related to vision, sound, quantity, and space); 2) Stylistic (comparisons generating visual, tactile, and kinetic images, as well as metaphor); and 3) Syntactic (parcellation, nominative sentences, incomplete sentences, and sentences with homogeneous parts). The article demonstrates that these cinematographic techniques serve key artistic functions: they subjectivize the narrative, construct the author's image, deepen the ideological stance, highlight conflict, engage the reader's intellect and emotions, materialize imagery, dynamize the description, and create a vivid, tangible, and natural depiction of reality.

This research engages in an indirect dialogue with the perspective of world cinema classic Sergei Eisenstein: the director and theorist analyzed an excerpt from Nekrasov's story in a lecture at the VGIK [Gerasimov Institute of Cinematography] directing department on December 25, 1946, later published in his theoretical work *Directing: The Art of Mise-en-Scène* (1966).

Keywords: Viktor Nekrasov, *In the Trenches of Stalingrad*, literary cinematicity, perceptual vocabulary, colorative lexis, narrative subjectivation, point of view, Eisenstein

ВВЕДЕНИЕ

В 1958 году на престижном Всесоюзном кинофестивале в Москве А. Иванов получил третью премию за режиссуру фильма «Солдаты». Написал сценарий фильма сам автор литературного первоисточника — один из родоначальников лейтенантской прозы, фронтовик Виктор Некрасов. Выпуск кинофильма планировался к десятой годовщине победы в Великой Отечественной войне (Волков, 2015).

Примечательно, что Некрасов, работая над текстом повести «В окопах Сталинграда» (о перипетиях заглавия и определения жанровой принадлежности литературного текста см.: (Шальнова, Сложеникина, 2024, с. 51–58)), не задумывался над его экранизацией. Более того, когда ему поступило предложение студии «Ленфильм» экранизировать повесть и написать сценарий, он категорически отказывался: «...я был убежден и убеждал других — по-моему, достаточно доказательно, — что экранизацией, да еще собственного произведения, заниматься нельзя. Помилуйте, кроме “Чапаева”, ни одного

случая в мировой кинематографии, чтобы фильм оказался лучше романа. И вообще роман есть роман, повесть есть повесть, а кино есть кино. Для кино надо писать оригинальные сценарии. Точка! Кроме того, у меня было еще не менее десятка убедительнейших аргументов» (Некрасов, 1971, с. 67).

Выбор литературной первоосновы стал тем счастливым случаем, когда формальный повод «годовщины» нашел живой отклик в душе режиссера. А. Иванов взял на себя процесс убеждения Некрасова и согласования проекта, а впоследствии — доработки сценария. На этом этапе будущие творцы еще не знали, с какими идеологическими препонами и какой жесткой критикой, прежде всего — кадровых высокопоставленных военных, им придется встретиться при утверждении худсоветом сценария. Сценарий переписывался три раза, окончательный вариант вошел в идейное противоречие с текстом первоисточника, так что в титрах снятого фильма указывалось, что он снят по мотивам повести. Оставим «за кадром» идеологические вопросы советского времени, обратим внимание на проблему кинематографичности литературного текста.

Говоря о мастерстве режиссера, Некрасов писал: «...та достоверность, которой удалось достигнуть постановщику фильма Александру Иванову в “Солдатах”, все эти незаметные на первый взгляд детали, фронтовые черточки, окопные мелочи, солдатские повадки и словечки — одним словом, все то, что и создает в картине жизнь, — во многом зависели от настоящей, неподдельной заинтересованности в успехе нашего дела» (Некрасов, 1971, с. 68).

Гипотеза исследования состоит в предположении, что именно языковые приемы кинематографичности литературного текста, высокая степень визуализации повествования, эффект правдоподобия как основная черта идиостиля Некрасова способствовали превращению искусства литературы в искусство кино.

В статье предлагается максимально подробный анализ языковых средств кинематографичности повести Некрасова «В окопах Сталинграда». Основная **задача** — на основе сплошной выборки языкового материала из отрывка повести, условно названного «Первый налет немцев на Сталинград», теоретически осмыслить проблемы кинематографичности словесных видов искусства, проанализировать языковые средства с целью определения прагматической их характеристики, функций в художественном тексте.

Данная публикация представляет собой диалог с высказыванием Сергея Эйзенштейна о художественных достоинствах повести Некрасова. Руководитель первого набора кинорежиссеров анализировал отрывок из повести Некрасова в лекции, прочитанной студентам режиссерского факультета

ВГИКа 25 декабря 1946 года. Указав студентам на некоторые достоинства произведения, в целом классик советского кинематографа дал ему низкую оценку как тексту, не отвечающему требованиям художественного целого. Однако Эйзенштейн взглядом режиссера увидел в повести множество элементов кинематографичности.

К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЯ «КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА»

Кинематографичность как специальное понятие зародилось в аспекте синтеза искусств, т. е. объединения приемов разных видов искусства в одном художественном произведении. Синтез искусств становится возможен на высоком уровне развития художественной культуры, характеризующейся сформированным художественным методом каждого вида искусства. Одним из наиболее поздних воплощений синтеза искусств является кинематограф (Чехович, 2015). После зарождения кинематографа в 1895 году потребовалось всего десятилетие для применения режиссером Ж. Мельесом технических элементов в кино (комбинированные, замедленные, ускоренные съемки и т. д.), т. е. последовательность пленочных кадров стала строиться по воле автора с использованием собственного художественного метода монтажа. Стало возможным говорить о появлении нового языка искусства — экранного языка.

И.Н. Берлева и Д.А. Беляев отмечают два вектора научных исследований, ставших возможным благодаря смычке литературы и кино. С одной стороны, это процесс экранизации литературных произведений — переложение языка литературы на язык кино; с другой — «интерпретация художественного текста средствами киноэкранности ..., использование этого ресурса в процессе анализа литературного произведения» — это поиск элементов экранного языка в языке литературы (Берлева, Беляев, 2023, с. 370), «аудиовизуальных опор», по определению Е.М. Шастиной и Ю.К. Казаковой (Шастина, Казакова, 2023, с. 309).

Изучение приемов литературной кинематографичности (или кинематографичности художественного текста) напрямую связано с интерпретацией стратегии повествования. Использование элементов аудиовизуальной и двигательной образности для автора является способом кодирования смещения точки зрения — субъективизация повествования. Следовательно,

для читателя (и исследователя) толкование элементов экранного языка в вербальном тексте является процессом декодирования авторской позиции. При таком подходе И.И. Пеньковская и Ю.В. Сложеникина предлагают определение кинематографичности текста именно с позиций культурного кода: «Под кинематографичностью будем понимать использование языка кино как кода для создания и/или интерпретации словесного текста» (Пеньковская, Сложеникина, 2024, с. 441).

Литература и кино интересуют читателя/зрителя как проекция авторского мировоззрения и мирозерцания. Их эстетическая общность отражения действительности в отечественной науке обосновывалась прежде всего Ю.Н. Тыняновым, В.Б. Шкловским, Ю.М. Лотманом. Тынянов, например, применил терминологию стилистики для выявления семиотики кино. Деталь движущихся ног в кадре он уподобил синекдохе, которая должна вызвать ассоциацию движущихся людей. Кино как вид искусства, по Тынянову, «стремится к абстрактизации своих средств»: «И здесь и там [в литературе. — Ю. С., Д. Ш.] важно, что вместо вещи, на которую ориентировано внимание, дается другая, с ней ассоциативно связанная» (Тынянов, 1977, с. 326, 334). В дальнейшем идея условности знака искусства была развита работами Ю.М. Лотмана, доказана возможность знаковых взаимодействий — от притяжения до отталкивания — разных семиотических систем (Лотман, 1973).

Благодаря эстетической функции, пишет А.А. Давыдова, литература и кино «создают новую реальность в работе над художественным образом — основной категорией искусства» (Давыдова, 2023, с. 47). Приемы кинематографичности, с точки зрения исследовательницы, «материализуют» образ, созданный автором. По определению Т.Г. Можяевой, кинематографический тип текста визуален по своему характеру, а его задача — желание автора «динамизировать изображение наблюдаемого и руководить восприятием читателя» (Можяева, 2006, с. 9).

Проблема визуального в словесном активно обсуждается и зарубежными исследователями. В частности, работа К. Барман написана в русле сопоставительного анализа кинематографических и литературных текстов с точки зрения их сходства и различия как форм искусства. Статья посвящена специфике создания нарратива и воздействия на аудиторию искусства слова и искусства кадра (Barman, 2021). В статье Ш. Махаджан рассматривается влияние литературы и культуры в целом на создание повествовательных структур в кинематографе. Автор анализирует, каким образом литература, культура и искусство формируют способы повествования в жанре кино, как переплетаются языки разных искусств и как формируется

уникальный язык кинематографа (Mahajan, 2023). Статья К. М. Л. Мендонсы посвящена частному вопросу — сопоставлению повести А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» и ее экранизации. Автор рассматривает особенности языка, стиля и визуального ряда в обоих произведениях, анализирует, какие приемы словесного и визуального искусства используются для создания эмоционального настроения читателя/зрителя (Mendonca, 2024). Работа Б. Дж. Стрэттона написана как сопоставительный анализ словесного текста — романа Эриха Марии Ремарка «На Западном фронте без перемен» и его экранизации Э. Бергстром (Stratton, 2023).

ПОВЕСТЬ ВИКТОРА НЕКРАСОВА «В ОКОПАХ СТАЛИНГРАДА» В ОЦЕНКЕ СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА

По заключению С.М. Эйзенштейна, и языковое оформление, и композиционные ходы призваны выражать «идеологическую установку по отношению к предмету оформления», т. е. образ автора. Ключевым при данном подходе является термин «точка зрения», по Эйзенштейну именно через нее должны определяться закономерности и последовательность идейной проекции на вещь: «Что же касается самой этой идейной установки, то существуют различные пути ее возникновения в ощущении произведения, но она определяет собой его оформление» (Эйзенштейн, 1966, с. 684; см. также Toledo de, 2018), т. е. языковую и композиционную структуру.

Отрывок из повести Некрасова «В окопах Сталинграда», который будет рассмотрен в данном разделе исследования с точки зрения литературной его кинематографичности, был, как отмечалось выше, проработан Эйзенштейном. Разбор этого отрывка представляет собой приложение «Очередная лекция» к обширному лекционному курсу, который издан после смерти Эйзенштейна в 1966 году в четвертом томе его избранных произведений (Эйзенштейн, 1966). Фрагмент этот напрямую коррелирует со сквозной темой всего лекционного курса, прочитанного в Государственном институте кинематографии первому набору режиссеров кино в 1933–1934 учебном году. На протяжении одиннадцати разделов студенты под руководством мастера разрабатывали эту «Возвращение солдата с фронта» (немецкого солдата с Первой мировой войны). Раздел «Очередная лекция», посвященный анализу отрывка из повести Некрасова «В окопах Сталинграда» о первом налете немецкой авиации на город, написан Эйзенштейном на основе

стенограммы упомянутого выше его занятия на режиссерском факультете ВГИКа 25 декабря 1946 года.

В целом, несмотря на благоприятную оценку произведения Некрасова властью, критиками и читателями, Эйзенштейн остался недоволен композиционным решением повести, однако достаточно высоко оценил ее изобразительность. Саму жанровую отнесенность произведения он охарактеризовал как «отдельные беглые зарисовки событий, свидетелем и участником которых он (Некрасов) являлся» (Эйзенштейн, 1966, с. 686). Но при этом языковую ткань повествования определил как «импрессионистически зарисованный материал» (Эйзенштейн, 1966, с. 686). Хотя к проявлению импрессионизма в литературе повесть Некрасова не относят, нельзя не отметить, что Эйзенштейн уловил некоторые его проявления: естественное и живое запечатление действительности; фокус на сиюминутных впечатлениях; отражение подвижности и изменчивости реального мира; внимание к пространству, свету, цвету, звуку, запаху, любому чувственно воспринимаемому явлению — по Эйзенштейну, «мудрый учет соотносительности впечатлений зрительных и звуковых» (Эйзенштейн, 1966, с. 689); взаимосвязь героя с окружающей средой.

Эйзенштейн проводил параллели батальных сцен у Пушкина и Некрасова и отказывал советскому писателю в непреклонном выражении авторского намерения, рельефности изложения материала и авторском к нему отношении (Эйзенштейн, 1966, с. 688). Язык анализируемого отрывка представляет собой, с точки зрения режиссера и педагога, «бесстрастное описание воздушного налета, этап за этапом, с довольно хорошо подмеченными отдельными деталями, но изложение его представлено не “вонзающимися” средствами литературных возможностей» (Эйзенштейн, 1966, с. 688). Главный недостаток языка произведения, по Эйзенштейну, — это отсутствие акцентов: «не выделены высшие точки напряжения посредством соответствующих средств выразительности» (Эйзенштейн, 1966, с. 688). Эйзенштейн подчеркивал «необходимость выбора и сознательного владения средствами выразительности», ибо при их отсутствии «изложение отрывка отличается расплывчатостью, вытекающей из почти одинакового характера письма в описании и налета, и состояния героев после налета, и пейзажа пылающего города, и в смене реплик в конце» (Эйзенштейн, 1966, с. 689).

Задача, которую ставил Эйзенштейн на данном занятии, «перевести этот материал в кинематографически ударную форму», придать ему «впечатляющую форму», поскольку «этот материал по оформлению своему настолько мало впечатляет» (Эйзенштейн, 1966, с. 689). Он отдает должное описанию детали: «детали здесь расписаны действительно довольно

подробно, что называется — “хорошо увидены”» (Эйзенштейн, 1966, с. 690). Чуть позднее: «Надо отдать справедливость автору, что при слабом монтажном сочетании элементов в подлинно впечатляющее целое отдельные “куски” у него не только превосходны, но и правильно увидены» (Эйзенштейн, 1966, с. 707).

Однако Эйзенштейн требует от автора, чтобы действительность была не только хорошо увидена, но и изложена таким образом, чтобы действовала на наши чувства и мысли (Эйзенштейн, 1966, с. 690). Т. е. Эйзенштейн упрекает Некрасова в рассудочности, малой роли интуиции и чувства. С точки зрения режиссера, чувство, наглядность и осязаемость каждой детали, каждой сцены должны работать на общее ощущение темы и явственно проступать в завершенном произведении (Эйзенштейн, 1966, с. 704). Вердикт Эйзенштейна: «До необходимой стадии наглядности своей внутренней закономерности произведение Некрасова не доходит» (Эйзенштейн, 1966, с. 704). Это разрозненные бытовые и боевые эпизоды, не охваченные отчетливой целеустремленной концепцией, элементы, не скованные «в один целостный, неразруσιμο в себе сплетенный организм» (Эйзенштейн, 1966, с. 704). Подробное описание деталей — это «россыпь точек, пусть ярких, но точек, которым никак не сбжаться в линии» (Эйзенштейн, 1966, с. 703).

ЯЗЫКОВЫЕ ПРИЕМЫ СОЗДАНИЯ КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТИ ПОВЕСТИ ВИКТОРА НЕКРАСОВА «В ОКОПАХ СТАЛИНГРАДА»

То, что Эйзенштейн говорит о «яркости» повествовательного языка Некрасова, дает нам возможность проанализировать этот отрывок с точки зрения современной теории литературной кинематографичности и выделить языковые средства создания кинематографичности вербального текста. **Методами** анализа языкового материала стали: метод изучения теоретических источников, метод сплошной выборки, метод контекстного анализа, метод описания семантики невербальных средств, метод обобщения.

Поскольку движущей силой повествования является конфликт, он и становится предметом осмысления в данном отрывке, описывающем первый налет немцев на Сталинград. Прежняя предвоенная жизнь в городе закончилась — началось тяжелое время ежедневных боев и бомбежек (Шальнова, Сложеникина, 2025, с. 476). Какую же систему языковых приемов

и способов отражения конфликта использует Некрасов, каким образом привлекает внимание читателей с целью эмоциональной их реакции на событие, запечатленное в повести?

Отрывок строится по принципу контраста. Герой-рассказчик и два его товарища возвращаются в квартиру по месту дислокации, возвращение их укладывается в две диалогические реплики. Ординарец Керженцева Валега сетует, что приготовленная им картошка вся обмякла, а любовно завернутый в шинель мясной борщ со сметаной совсем остыл. Стол сервирован красивыми тарелками с розовыми цветочками — по словам друга главного героя Игоря Свидерского, совсем как в ресторане: «...еще бы подставки под ножи и треугольные салфеточки», — смеется Игорь» (Некрасов, 1990, с. 66).

Первое появление немцев над Сталинградом прописано Некрасовым графически — и это образ треугольника: «Немцы летят прямо на нас. Они летят треугольником...» (Некрасов, 1990, с. 66). Треугольники белых ресторанных салфеток из мирной жизни противопоставлены треугольнику вражеских военных самолетов. По мнению Эйзенштейна, треугольник является базовой конструкцией в искусстве, эта фигура наиболее пространственно закономерна и дает очерченность места действия, т. е. максимально визуализирована: «“Геометрическая” легкость восприятия будет способствовать четкости и облегченности восприятия сюжета» (Эйзенштейн, 1966, с. 115).

Чтобы усилить разрешение конфликта, Некрасов использует языковые средства конструирования аудиовизуальных образов. Некрасовское слово в тексте предельно ориентировано на «материализацию» действия, активизацию когнитивных способностей декодирования чувственных образов. Писатель стремится к максимальной визуальной точности с целью создания эффекта реальности происходящего. Так читатель превращается в непосредственного наблюдателя события, его точка зрения совмещается с точкой зрения персонажей. Он как бы вместе с героем-рассказчиком и тремя его сослуживцами смотрит с балкона в небо и не может оторваться. А на небе не просто цветная, а объемная картина: черные самолеты на разных уровнях медленно летят на читателя, а небо то и дело вспыхивает разрывами зенитных снарядов.

Вражеская атака поражает мощью, спокойствием, массированностью. Если сила, порядок и спокойствие немецкого авианалета названы соответствующей лексикой, то эмоциональные переживания атаки персонажами повести нужно декодировать. И в этом помогает визуальная метафора *плевки зениток* (Некрасов, 1990, с. 66). Как утверждает А.Е. Зимбули, плевков приобрел символическое значение еще в античные времена и как символическое действо может характеризоваться с позиций субъекта, адресата,

мотива, контекста, результата (Зимбули, 2016, с. 154–159). При разных значениях выражений со словами данной лексико-семантической группы все-таки первым переносным, метафорическим является значение слова *плевать* — «относиться к чему-либо с презрением, пренебрежением». Эта оппозиция «сила смерти — презрение к смерти» являются ключом к интерпретации данного фрагмента повести. (Хотя, с точки зрения читателя как воспринимающего субъекта, это может быть и двигательная, и слуховая метафора, либо комбинация всех трех впечатлений.)

Наше предположение соотносится и с размышлениями Эйзенштейна. Его главное задание для студентов — определить реперную точку данного отрывка, его акцентированную целенаправленность, найти слова, которые «несут в себе что-либо глубокое и содержательное и по своей осмысленности могли бы служить некоторым организующим началом для стройного построения всей сцены в целом» (Эйзенштейн, 1966, с. 690).

С точки зрения режиссера, таким наиболее сильным по глубине впечатления местом, ключом к понимаю мыслей, проходящих через весь текст, является эпизод, в котором «заключен широкообобщенный смысл целого произведения» (Эйзенштейн, 1966, с. 691), — это короткий диалог Валеги и Керженцева после обстрела, когда взрывная волна, влетевшая в комнату, разрушила остатки мирной жизни и любовно организованный уют:

— Кушать будете? — спрашивает Валега. Голос у него тихий, не его, срывающийся.

Я не знаю, хочу ли я есть, но говорю — буду (Некрасов, 1990, с. 68).

Повествование кинематографично и строится по принципу контраста: нарастающей панике, разрастающемуся пожару, грохоту канонады, реву самолетов, стрельбе, разрыву бомб противопоставлен тихий голос ординарца, возвращающего героя-рассказчика и персонажей к жизни. Еда как метафора становится кодом к трактовке основной идеи всей повести. Битва за Сталинград — это победа жизни над смертью, победа «сознательной целеустремленности советских людей..., невероятное упрямство и упорство ... всех наших городов, находившихся в окружении, но ни на мгновение не терявших своей решимости обороняться», это «законченный образ неодолимости наших людей, обладающих не только несокрушимой жизненностью, но и неодолимой целеустремленностью» (Эйзенштейн, 1966, с. 693).

Анализируемый отрывок предельно кинематографичен. Очевидно, природный писательский стиль Некрасова не мог не испытать воздействия полученного художественного образования и довоенного опыта работы. Автор шесть лет учился на архитектора в Киевском строительном

институте, посещал занятия в театральной студии Киевского театра русской драмы, работал сначала в архитектурных мастерских Киева, затем актером и театральным художником во Владивостоке, Кирове, Ростове-на-Дону. На начало войны, имея броню актера Ростовского Театра Красной армии СКВО, попросился на фронт и ушел воевать сапером.

Несмотря на военную тематику повести, речь о кино заходит в ней многократно. В перерывах между минированием отхода от Оскола на героя-рассказчика Юрия Керженцева накатывают киевские воспоминания. Мы узнаем, что ребенком был страстным почитателем кино и ходил в кинотеатр каждую пятницу. Более того, в детских воспоминаниях кинотеатр запечатлелся как сакральное место с жертвенниками, огнем, запахом и трубами. Кинотеатр был местом счастья: «Я и теперь иногда гуляю по Крещатику. Завернусь в плащ-палатку, закрою глаза и иду от Бессарабки к Днепру. Останавливаюсь около Шанцера — это самый лучший в мире кинотеатр. Так казалось нам в детстве. Какие-то трубящие в длинные трубы скульптуры вокруг экрана, жертвенники с трепещущими, словно пламя, красными ленточками и какой-то особый, возбуждающий кинематографический запах. Сколько счастливых минут пережил я в этом Шанцере!.. “Индийская гробница”, “Багдадский вор”, “Знак Зерро”... Бог ты мой, даже дух захватывает! ... А чуть подальше, около Прорезной, в тесном, с нумерованными местами “Корсо” шли ковбойские фильмы. Погони, перестрелки, мустанги, кольты, женщины в штанах, злодеи с тонкими усиками и саркастическими улыбками ... А в “Экспрессе” — потом он почему-то стал прозаическим “Вторым Госкино” — шли салонные фильмы с Полой Негри, Астой Нильсен и Ольгой Чеховой. Мы их не очень любили, эти фильмы, но у нас в “Экспрессе” был знакомый билетер, и мы обязательно ходили туда каждую пятницу» (Некрасов, 1990, с. 19–20). Мальчишку захватывали киношные приключения, драки, стрельба, отважные герои без страха и упрека, картинные злодеи — и вот теперь все взаправду: отступление, оборона, взрывы, пули, смерти товарищей, немцы.

Герой-рассказчик вместе с Красной Армией отступает до Сталинграда — и первые впечатления от будущего города-крепости тоже связаны с кино: пока еще мирный летний солнечный город, в котором мужчины носят галстуки, женщины красят губы, а «в кино идет “Антон Иванович сердится”. Сеансы в двенадцать, два, четыре и шесть» (Некрасов, 1990, с. 19–20).

Прямо противоположная оценка кино принадлежит товарищу Керженцева разведчику Чумаку. Матрос вспоминает о куйбышевском госпитале. Сам он больше похож на застенки: «Ворота на запор. Часовой. Как в тюрьме. Только по дворику гуляй. А дворик — как пятачок (...) Валяйся на койке да в кино по вечерам ходи. А картины все старые — “Александр Невский”,

“Пожарский”, “Девушка с характером”. И рвутся, как тряпки. И гипсом воняет. Бррр-р...» (Некрасов, 1990, с. 163).

Разберем эту антитезу. Фильм «Александр Невский» Сергея Эйзенштейна вышел на экраны в конце 1938 года, накануне празднования 700-летия битвы князя с немецкими рыцарями Ливонского ордена. Поворот отечественного кинематографа в сторону патриотического кино требовал экранного общенародного героя. Александр Невский в фильме Эйзенштейна предстал как образ вдохновителя русских побед, былинного героя, мужественного символа великой истории. Кинокартина должна была выполнять общенациональную мобилизующую функцию. В 1941 году фильм был удостоен Сталинской премии, хотя сразу вызвал дискуссию¹.

По тексту повести трудно установить конкретное время, когда Чумак лежал в куйбышевском госпитале. Мы знаем, что это командир-разведчик, смелый человек, трижды раненый и лечившийся в госпиталях. Его ценит и уважает герой-рассказчик. Для Керженцева Чумак как раз тот настоящий скромный былинный герой, который один на один выходит на бой с вражеским танком, поражает его и даже не считает нужным сообщать об этом. Мы понимаем, что между премьерами фильмов и лечением персонажа в госпитале прошло около двух лет. Но герой-рассказчик устами разведчика Чумака выносит приговор: «А картины все старые». Возможно, по принципу метонимии имелись в виду затасканные пленки, ленты, но, скорее всего, именно содержание и форма эйзенштейновского и подобных фильмов казались солдатам войны неактуальными, лживыми, ненастоящими: «рвутся, как тряпки». А в просторечии тряпка — это бранное слово, наименование для всего слабого, грязного, поддельного: не настоящая вещь, а тряпка. В оппозицию вступают и гипсовые «трубящие в длинные трубы скульптуры вокруг экрана» с гипсовыми повязками, в которые обмотаны покалеченные конечности раненых бойцов. А «особый, возбуждающий кинематографический запах» противопоставлен вони от ран, замотанных в гипс.

И еще один раз тема кино появляется в анализируемом нами отрывке, условно названном «Первый налет на Сталинград». Взрывной волной разметан нехитрый быт в комнате: «На полу осколки тарелок, лужи борща, капустные листья, кусок мяса. Глыба асфальта посреди комнаты. Стекла выбиты все до одного» (Некрасов, 1990, с. 67). С балкона видны горящие дома, «Бьется лошадь. У нее распорот живот, и кишки розовым студнем разбросаны по асфальту» (Некрасов, 1990, с. 67). После налета возвращаются

¹ Об этом, как и об образе Александра Невского в отечественной истории, литературе, культуре и искусстве, более подробно см.: (Шенк, 2007; Коняевская, Беляев, 2021; Долгов, 2024).

в квартиру другие расквартированные. Дальнейший текст, принадлежащий герою-рассказчику, воссоздает картину произошедшего с пространственно-временной точки зрения персонажей — Пенгауниса и Шапиро, которые были свидетелями налета в другой части города: «Южная часть города вся горит. Попало в машину с боеприпасами, и они до сих пор еще рвутся. У одной женщины голову оторвало. Из кино выходила. Там человек двадцать погибло. Как раз сеанс кончился» (Некрасов, 1990, с. 68). Ситуация крошечного ада, женщина без головы, лошадиные кишки на асфальте — герою-рассказчику, архитектору в мирной жизни, помнящему годы постройки и архитектурный стиль Парфенона, трудно было предположить ужасы будущей войны: «Жили, учились, о чем-то мечтали — тр-рах! — все полетело — дом, семья, институт, сопроматы, история архитектуры, Парфеноны» (Некрасов, 1990, с. 145). Такое только в кино можно было увидеть.

В исследованиях, посвященных литературной кинематографичности, обычно выделяют лексико-стилистические и коммуникативно-синтаксические языковые средства (Ахриева, 2013; Давыденко, 2020; Маркова, 2017; Мартянова, 2017; Михайловская, Тортунова 2015; Пеньковская, Сложеникина, 2024; Солдаткина, 2019, а также др.). С точки зрения Эйзенштейна, этот отрывок является одной из реперных точек повествования, а найденные в нем языковые приемы литературной кинематографичности в целом характерны для текста всей повести. Рассмотрим конкретно языковые средства кинематографичности литературного текста, проиллюстрировав их примерами.

1. Лексические средства. Это различного рода перцептивная лексика, передающая зрительные, слуховые, тактильные, вкусовые и обонятельные ощущения. Н.Н. Филько отмечает, что это важный фактор архитектоники художественного текста и средство авторского выстраивания «рамки индивидуального писательского образа мира сквозь призму своего сознания и мироощущения» (Филько, 2022, с. 250). Проанализируем основные модусы перцепции и способы их языкового выражения.

1.1. Лексика с кинестетической семантикой. Подобная глагольная лексика в наибольшей степени «подсвечивает» точку зрения в повествовательном тексте. Она может принадлежать всем субъектам повествования:

- образу автора: «Ведущий переворачивается через крыло колесами вверх. Входит в пике» (Некрасов, 1990, с. 67); «Все дрожит мелкой противной дрожью» (Некрасов, 1990, с. 67); «Седых потирает ногу... Пытается улыбнуться» (Некрасов 1990, с. 67); «Бьется лошадь» (Некрасов, 1990, с. 68); «Ну ее... — машет рукой, — не лезет в глотку... — и выходит на балкон» (Некрасов, 1990, с. 68);

- герою-рассказчику: «вцепляюсь в перила» (Некрасов, 1990, с. 67); «Я держусь за перила. Кто-то сжимает мне руку» (Некрасов, 1990, с. 67); «Я лежу на чем-то мягком, теплом и неудобном... Я цепляюсь за него руками» (Некрасов 1990, с. 67); «сидим на кровати и курим» (Некрасов, 1990, с. 67); «Выхожу на балкон» (Некрасов, 1990, с. 67);
- персонажу: «Вы же знаете, что у нас духовки нет. Два раза уже разогревал» (Некрасов, 1990, с. 67).

Глаголы типа *переворачивается, горит, дрожит, лежу, курим* имеют конкретное значение, с позиций семантической классификации относятся к глаголам действия. Такого рода глаголы обозначают преходящие явления, поэтому отличаются повествовательным или описательным характером и используются для рассказа о прошедших или текущих событиях. Роль их в организации повествования видима и существенна. Сплошная выборка глаголов действия из анализируемого отрывка показала, что глаголы настоящего времени связаны с образом автора, а глаголы прошедшего времени — с героем-рассказчиком и персонажем. Это обуславливает перенос точки зрения от авторского всезнания к ограниченной точке зрения другого субъекта речи, субъективизирует авторское повествование. Все эти глаголы с грамматической точки зрения являются личными, могут образовывать синтаксические конструкции, в которых обозначен производитель данного действия, т. е. могут обеспечивать кинематографический эффект.

1.2. Конкретные имена существительные. Исследователи традиционно называют конкретную лексику одним из основных языковых средств литературной кинематографичности, уподобляя перечисления имен существительных в словесных рядах скольжению камеры с предмета на предмет. В анализируемом отрывке такие обозначения действительности можно разделить на две группы. Первый ракурс — интерьер — связан с описанием комнаты, где расселили военных. Эти слова создают картину мирной жизни и уюта: *духовка, картошка, борщ, подставки под ножи, салфеточки в стакане, тарелки, ложки, репродуктор* и др. Второй ракурс — экстерьер — это вид с балкона на летящие немецкие бомбардировщики и разрушения после бомбежки. Самолеты летят низко, и герой-рассказчик с персонажами могут хорошо рассмотреть «желтые концы крыльев, обведенные белым кресты, шасси (...) У него красные колеса и красная головка мотора... Из-под крыльев вываливаются черные точки» (Некрасов, 1990, с. 66–67).

Летающие стройным порядком вражеские самолеты вызывают едва ли не восхищение и оцепенение. Но это чувство автор нивелирует приемом смены точки зрения. После вида с балкона на немецкие самолеты точка зрения снова перемещается в комнату, разметанную взрывной волной. Это

третий ракурс — описание зримо и конкретно: «На полу *осколки тарелок, лужи борща, капустные листья, кусок мяса*» (Некрасов, 1990, с. 67). И четвертый ракурс снова обращен на город с балкона: «*Вокзал горит. Домик... горит (...)* Несколько *воронок* с развороченным асфальтом (...) Брошенная *повозка*» и под. (Некрасов, 1990, с. 67–68).

1.3. Колоративная лексика. Одним из языковых приемов кинематографичности литературного произведения является цветопись. По словам О.Е. Михайловой, изучение цветовой лексики «позволяет глубже понять стиль автора, оценить экспрессивность художественного произведения, выявить пути метафорического отражения действительности» (Михайлова, 2022, с. 81). Исследователи связывают колоративные обозначения по большей части с эмоционально-экспрессивной функцией художественного текста. Лексика со значением цвета, как правило, образует словосочетания с отмеченной выше совокупностью слов с конкретной семантикой.

Анализируемый отрывок насыщен цветовыми ощущениями. И первый цвет — *розовый*. В завязке сцены это цвет красоты и гармонии: «...откуда-то даже тарелки — красивые, с *розовыми* цветочками» (Некрасов, с. 1990, с. 66). В развязке — цвет смерти: «Бьется лошадь. У нее распорот живот, и кишки *розовым* студнем разбросаны по асфальту» (Некрасов, 1990, с. 68). Сопряжение символических значений создает у читателя когнитивный ряд, обусловленный психологией восприятия розового цвета: нежность — романтика — зыбкость — быстротечность — смерть — забвение.

Следующая совокупность цветов тоже хорошо интерпретируется и имеет символический характер. Четыре цвета: желтый, белый, красный, черный — описывают строй вражеских самолетов: «...видны *желтые* концы крыльев, обведенные *белым* кресты (...) У него *красные* колеса и *красная* головка мотора (...) Из-под крыльев вываливаются черные точки» (Некрасов, 1990, с. 66–67). Эти четыре цвета, можем предположить, ассоциировались у автора с нацистской Германией и ее символикой. 22 апреля 1933 года «Вторым предписанием о предварительном регулировании использования флагов» был установлен штандарт рейхспрезидента. Он представлял собой золотисто-желтый прямоугольник, на котором был размещен черный парящий орел. Желтый прямоугольник окаймляла черно-бело-красная полоса. Неслучайно поэтому торжественно плывущие немецкие самолеты видятся герою-рассказчику черными: «Они летят стаями, *черные*, противные, спокойные, на разных высотах» (Некрасов, 1990, с. 66).

Большое количество колоративов появляется в повествовании, когда герой-рассказчик на мгновение открывает глаза после окончания бомбежки. Он видит «лицо Валеги — остановившееся, точно при вспышке молнии.

Белое, с круглыми глазами и открытым ртом» (Некрасов, 1990, с. 67). Такое описание больше подошло бы трупу — оно передает животный страх и ужас Юрия Керженцева. Еще одно лицо — друга Игоря: «У Игоря большой *синяк* на лбу (...) Синяк расплылся по всему лбу *ядовито-фиолетовый*» (Некрасов, 1990, с. 67–68). Первая часть сложного прилагательного «ядовито» усиливает ощущение страха и боли.

Герой-повествователь и персонажи пережили бомбежку, остались живы, но мир вокруг изменил цвет: «Все затянато чем-то *сплошным и мутным* (...) *Дым* становится все *гуще* и *чернее*, сплошной пеленой плывет над площадью (...) Лицо его *серо* от пыли» (Некрасов, 1990, с. 67–68). Основные цвета этого повествования — серый, черный, пыльный, дымовой. За окном зарево пожарищ. Вся эта цветовая гама создает картину кромешного ада.

1.4. Лексика со значением *видения*. Способы выражения разнообразны:

- имена существительные: «Валега встречает нас насупленным *взглядом* исподлобья» (Некрасов, 1990, с. 66);
- фразеологизмы: «Я, Игорь, Валега, Седых. *Невозможно оторваться*» (Некрасов, 1990, с. 66). (Формы «не оторваться», не оторвать глаз» включены во фразеологические словари). «Я не *свожу* с него *глаз*» (Некрасов, 1990, с. 66);
- устойчивые словосочетания: «Я *закрываю глаза* (...) На секунду *открываю глаза*» (Некрасов, 1990, с. 67);
- глаголы: «Мы стоим на балконе и *смотрим* в небо» (Некрасов, 1990, с. 66); «Я *вижу*, как дрожат пальцы у Валеги» (Некрасов, 1990, с. 67);
- категория состояния: «Ничего не *видно*» (Некрасов, 1990, с. 67).

1.5. Лексика со значением *говорения* и *звучания* — это языковые единицы, которые обеспечивают аудиальный аспект кинематографичности. В кино звуку отводится одна из основных ролей. Так, пишет Е. А. Русинова, звук не только органический компонент визуального образа, но и необходимое проявление «смыслового и духовного авторского мира» (Русинова, 2021, с. 8). Данная лексика в анализируемом отрывке связана с двумя стихиями: речью героя-рассказчика и персонажей: «*Голос* у него тихий, не его, срывающийся... Я не знаю, хочу ли я есть, но *говорю* — буду» (Некрасов, 1990, с. 68) и боевыми действиями, отражением войны: «Включает *сирену* (...) Слышно, как «*певун*» выходит из пике... Сплошной *грохот* (...) Опять *свистят* бомбы, опять *грохот*» (Некрасов, 1990, с. 67).

1.6. Лексика со значением *количества*. В нашем примере количественная лексика обеспечивает использование автором стилистического приема градации — т. е. это такая фигура речи, при которой слова в предложении

создают эффект усиления смыслового и/или эмоционально-экспрессивного воздействия. Отмечаем два вида. Первый — восходящая градация или климакс: «Я еще никогда не видел такого количества. Их так много, что трудно разобрать, откуда они летят (...) Десять... двенадцать... пятнадцать... восемнадцать штук...» (Некрасов, 1990, с. 67) — о вражеских самолетах. «Одна... две... три... четыре... десять... двенадцать...» (Некрасов, 1990, с. 67) — о сбрасываемых бомбах. Причем такая стилистическая конструкция, как синтаксический параллелизм двух предложений отмечается в пределах одного абзаца. С точки зрения литературной кинематографичности, языковой прием использования количественной лексики в ее стилистической функции в данном случае позволяет замедлить ход повествования. На смену динамическому повествованию приходит иной темп, самолеты, по определению автора, плывут: «Из-за вокзала *медленно*, торжественно, точно на параде, *плывут* самолеты» (Некрасов, 1990, с. 66). Этот эффект усиливается наречием «медленно». Данный прием позволяет вызвать у читателя оцепенение, ошеломить его неминуемым приближением катастрофы.

Второй вид — нисходящая градация или антиклимакс: «Сколько это длится? Час, два или пятнадцать минут?» (Некрасов, 1990, с. 67). Герой-рассказчик «выпадает» из времени-пространства. Прежний мир уютной комнаты с накрытым к обеду столом заволакивается не то пылью, не то дымом и исчезает.

1.7. Лексика со значением пространства: «Немцы летят *прямо* на нас (...) Летят *низко* (...) Где-то за вокзалом (...) Как раз *против* нас» (Некрасов, 1990, с. 67). «На *площади* пусто... За *фонтаном* лежит кто-то» (Некрасов, 1990, с. 67–68). «Игорь сидит *против* меня» (Некрасов, 1990, с. 67). Пространственная лексика принимает участие в организации композиции описываемой сцены. Она выстраивает перспективу, создающую у читателя иллюзию глубины и объемности изображения. Автор-повествователь и/или герой-рассказчик постоянно меняют ракурс, точку зрения. За счет такой иллюзии смены кадров создается динамизм повествования, что позволяет акцентировать внимание на субъективном восприятии мира героем-рассказчиком и/или персонажами повести.

Представляется, что автор намеренно вводит детали, связанные с пространственной локализацией людей, объектов, событий. Вражеские самолеты появляются из-за вокзала. Вокзал — место ожидания, встречи, надежды, радости или, наоборот, расставания, печали. Локация вокзала всегда эмоционально окрашена. В эпизоде из-за вокзала приближается беда. Площадь — обычно место скопления людей, публичных мероприятий, праздника, народных гуляний. Сейчас на площади пусто. Фонтан — красивая

архитектурная постройка, место отдыха, городская достопримечательность, место встреч. Сейчас у фонтана лежит чей-то труп. Таким приемом автор выстраивает антимир войны, иное пространство — пространство трагедии, ужаса, смерти, ада.

2. Стилистические средства.

2.1. Сравнения. Сравнения Некрасова максимально перцептивны — в одном анализируемом отрывке можно отметить следующие виды перцепций, включенных в сравнения:

- зрительный образ: «Из-за вокзала медленно, торжественно, *точно на параде*, плывут самолеты» (Некрасов, 1990, с. 66); «Они летят треугольником, *как перелетные гуси*» (Некрасов, 1990, с. 66); «шасси, *точно выпущенные когти*» (Некрасов, 1990, с. 67); «Лицо Валеги — остановившееся, *точно при вспышке молнии*» (Некрасов, 1990, с. 67); «Кругом пыль, *точно туман*» (Некрасов, 1990, с. 67); «Лицо его серо от пыли, *точно статуя*» (Некрасов, 1990, с. 68). Вышеперечисленные сравнения квалифицируются как прямые, т. е. представляющие собой сравнительные обороты, синтаксически организованные с помощью сравнительных союзов. Здесь же отметим косвенное сравнение, т. е. выраженное существительным в форме творительного падежа без предлога: «Они летят *стаями*» (Некрасов, 1990, с. 66);
- тактильный образ: «Кто-то сжимает мне руку, *точно тисками*, выше локтя» (Некрасов, 1990, с. 67); «Шея болит, *точно по ней кто-то палкой ударил*» (Некрасов, 1990, с. 67);
- кинетический образ: «Брошенная повозка, покосившаяся, *точно на задние лапы присела*» (Некрасов, 1990, с. 68).

2.2. Метафора. Метафоричность не является чертой авторского стиля Некрасова, метафоры редки и по большей части общеупотребительны: «Выстраиваются *в цепочку*» (Некрасов, 1990, с. 67); «Лицо Валеги... с *крутыми глазами*» (Некрасов, 1990, с. 67); «Все небо усеяно *плевками зениток*» (Некрасов, 1990, с. 66).

3. Синтаксические средства.

3.1. Парцелляция. Прием парцелляции относят к конструкциям экспрессивного синтаксиса. А.П. Сковородников в монографии «Экспрессивные синтаксические конструкции современного русского литературного языка: Опыт системного исследования» описывает случаи употребления парцелляции в речи персонажей, героя-рассказчика, автора, обозначая ее стилистические функции. В частности, прием намеренного расчленения текста

создает эффект замедленного кадра, неожиданной паузы, выделяет детали из общей картины, выносит на передний план наиболее важные художественные образы, усиливает эффект длительности действия или изобразительного контраста и др. (Сковородников, 1981, с. 166). В тексте повести герой-рассказчик о детали рассуждает так: «Есть детали, которые запоминаются на всю жизнь. И не только запоминаются. Маленькие, как будто незначительные, они въедаются, впиваются как-то в тебя, начинают прорастать, вырастают во что-то большое, значительное, вбирают в себя всю сущность происходящего, становятся как бы символом» (Некрасов, 1990, с. 84).

В анализируемом отрывке примеров парцелляции несколько: «И вдруг все летит. *Тарелки, ложки, стекла, висящий на стене репродуктор...*» (Некрасов, 1990, с. 66). Такая парцеллированная конструкция создает объемный эффект, подобный взрыву, от которого одновременно в разные стороны полетел весь скарб. Она энергетически заряжена. Читатель схватывает микрокартину одним взглядом. Темп восприятия убыстрется, все детали микросцены равноправны, параллельны, а не последовательны — такой прием в наибольшей степени соответствует описательному тексту. Из конструкции устраняется точка зрения героя-рассказчика, что придает тексту большую объективность.

Другой пример парцелляции: «Мы стоим на балконе и смотрим в небо. *Я, Игорь, Валега, Седых*» (Некрасов, 1990, с. 66). Данная конструкция связана со сменой ракурса: если базовая часть принадлежит точке зрения автора-повествователя, то парцеллят — точке зрения героя-рассказчика.

3.2. Номинативные предложения. Номинативные предложения обуславливают литературную кинематографичность художественного произведения, они меняют ритмическую организацию текста, создают эффект повествовательной перспективы, крупный план субъекта/объекта повествования, имеют некоторые другие художественные функции. Например: «Не то *пыль*, не то *дым* (...) Только муть и холодные шершавые перила (...) *Несколько воронок с развороченным асфальтом*» (Некрасов, 1990, с. 67).

3.3. Неполные предложения. Они выполняют стилистические задачи, схожие с функционалом номинативных предложений: «На *зубах*, в *ушах*, за *шиворотом* — *везде песок* (...) На *полу* *осколки тарелок*, *лужи борща*, *капустные листья*, *кусок мяса*. *Глыба асфальта* *посреди комнаты* (...) У *Игоря* *большой синяк на лбу* (...) *Левее, в сторону элеватора, сплошное зарево...*» (Некрасов, 1990, с. 67).

3.4. Однородные члены. Однородные члены — важное языковое средство литературной кинематографичности. Это изобразительное средство, с помощью которого прорисовываются детали общей картины,

развертывается панорама действий, создаются словесные ряды эпитетов, активизирующих перцептивное восприятие читателя. Считается, что однородные члены способны замедлять темп повествования, делать его более плавным и размеренным. В анализируемом отрывке ряды однородных членов создают эффект контраста. Первый словесный ряд: борщ — *замечательный, мясной, со сметаной*; тарелки — *красивые, с розовыми цветочками* через 10 строчек вступает в оппозицию со вторым словесным рядом: «Они летят стаями, *черные, противные, спокойные*, на разных высотах» (Некрасов, 1990, с. 66). Выстраивается эмоционально окрашенная вербальная конструкция: *розовое — черное, замечательное — противное*.

С точки зрения кинематографичности художественной литературы, использование однородных членов может выполнять две задачи: наглядно-образная конкретизация (имена) и создание динамической картины (глаголы). Однородные члены связаны с точкой зрения: бомба — *белая и большая*, дрожь — *мелкая и противная*, перила — *холодные и шершавые*, дым — *густой и черный*. В анализируемом отрывке они появляются в тексте, принадлежащем герою-повествователю, и передают картину его мировосприятия и мироощущения. Субъективный выбор рядов однородных членов персонализирует художественные образы, дает емкую информацию о картине мира автора и героя-повествователя.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Повесть Некрасова рассказывает окопную правду о Сталинградской битве. Художественный текст воспринимается читателем как дневник офицера, прошедшего страшные испытания войны. Художественная правда и историческая достоверность, явленные на страницах повести, обусловлены не только фронтовым опытом писателя, но и его литературным мастерством. Кинематографичность повествования — один из ликов образа автора.

Основными средствами создания кинематографического эффекта в художественном тексте являются лексико-стилистические и коммуникативно-синтаксические языковые единицы. Некрасов использует 3 группы приемов: 1) лексические средства — это различные разряды перцептивной лексики (лексика с кинетической семантикой, конкретные имена существительные, колоративная лексика, лексика со значением *видения*, лексика

со значением говорения и звучания, лексика со значением количества, лексика со значением пространства); 2) стилистические средства (сравнения: зрительные, тактильные, кинетические образы, метафора); 3) синтаксические средства (парцелляция, номинативные предложения, неполные предложения, однородные члены).

Использование языковых приемов кинематографичности в повести позволило Некрасову решить ряд художественных задач: субъективизация повествования, конструирование образа автора, углубление идейной установки, подсвечивание конфликта, воздействие на ум и чувства читателя, материализация образа, динамизация изображения, создание эффекта наглядности и осязаемости повествования, естественное и живое запечатление действительности.

Таким образом, гипотеза исследования подтверждается: автору сценария Некрасову и режиссеру Иванову удалось трансформировать литературную кинематографичность художественного текста повести в кинокадр, подобрать код превращения искусства слова в искусство кинокартинки.

В статье разработан универсальный и полный алгоритм анализа языковых средств кинематографичности в художественном тексте. Дальнейшие перспективы разворачивания исследования могут быть связаны с экстраполяцией данного алгоритма на другие литературные произведения, со сравнительным анализом текста и кинотекста (сценария), с установлением механизмов трансформации единиц языка литературы в единицы языка кино, с анализом процессов кодирования художественного текста в кинокадр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахриева, Л.М. (2013). Кинематографичность как способ динамизации повествования в романе Ю.Н. Тынянова «Кюхля». *Язык и культура*, (4), 146–150. <https://www.elibrary.ru/refgnt>
2. Берлева, И.Н., Беляев, Д.А. (2023). Диалог экранной и книжной культур: киноэкранизации литературных текстов. *Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке*, 12 (1–1), 370–376. <https://www.elibrary.ru/mdbftd>
3. Волков, Е. (2015). Солдаты. *Родина*, (8), 130–133. <https://elibrary.ru/ubejgt>
4. Давыденко, Е.Н., Осадчая, Т.Ю. (2020). Поэтика кинематографа в современной литературе (на материале романа И. Макьюэна «Суббота»). *Филологический аспект*, (6), 145–152. <https://elibrary.ru/weoxws>

5. Давыдова, А.А. (2023). О приеме кинематографичности в современном гуманитарном дискурсе. *Вестник научного общества студентов, аспирантов и молодых ученых*, (1), 46–52. <https://www.elibrary.ru/nulnwe>
6. Долгов, В.В. (2024). *Александр Невский и его эпоха в свете источников и историографии*. Москва: Концептуал. <https://www.elibrary.ru/nedmkv>
7. Зимбули, А.Е. (2016). Философия плевка. *Гуманитарный вектор*, 11 (1), 154–159. <https://www.elibrary.ru/vsufsr>
8. Конявская, Е.Л., Беляев, Л.А. (Ред.). (2021). *Александр Невский: личность, эпоха, историческая память. К 800-летию со дня рождения*. Материалы международной научной конференции, 25–27 мая 2021 года, Москва, Институт российской истории РАН, Институт археологии РАН. Москва: Индрик. <https://www.elibrary.ru/sljbpb>
9. Лотман, Ю.М. (1973). *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Таллин: Ээсти Раамат.
10. Маркова, Т.Н. (2017). Кинематографические приемы как проявление формотворчества современной прозы. *Вестник Челябинского государственного педагогического университета*, (1), 132–136. <https://elibrary.ru/xwzjnr>
11. Мартыянова, И.А. (2017). Кинематографичность литературного текста (на материале современной русской прозы). *Вестник Челябинского государственного педагогического университета*, (1), 136–141. <https://www.elibrary.ru/xwzjob>
12. Михайлова, О.Е. (2022). Колоративная лексика в романе И.С. Шмелева «Пути небесные». *Верхневолжский филологический вестник*, (1), 80–86. <https://doi.org/10.20323/2499-9679-2022-1-28-80-86>, <https://www.elibrary.ru/tentla>
13. Михайловская, Е.В., Тортунова, И.А. (2015). Литературная кинематографичность российской и британской прозы XX века: сопоставительный аспект (на примере прозы В.М. Шукшина и Г. Грина). *Научный диалог*, (11), 97–118. <https://elibrary.ru/ukjvib>
14. Можяева, Т.Г. (2006). *Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте на материале произведений Г. Грина, Э. Хемингуэя, М. Этвуд. (Автореф. дисс. ... канд. филол. наук)*. Барнаул. <https://elibrary.ru/nojheh>, https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003291405/
15. Некрасов, В.П. (1971). *В жизни и в письмах*. Москва: Советский писатель.
16. Некрасов, В.П. (1990). *В окопах Сталинграда: Повесть; Рассказы*. Москва: Художественная литература.
17. Пеньковская, И.И., Сложеникина, Ю.В. (2024). Языковые средства кинематографичности в лекционном курсе Сергея Эйзенштейна (1933–1936). *Мир науки, культуры, образования*, (4), 440–443. <https://doi.org/10.24412/1991-5497-2024-4107-440-443>, <https://elibrary.ru/wutntd>

18. Русинова, Е.А. (2021). *Формирование звуковых пространств в кинематографе. (Автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения)*. Москва. <https://elibrary.ru/sqpm1t>, https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_010623992/
19. Сковородников, А.П. (1981). *Экспрессивные синтаксические конструкции современного русского литературного языка: Опыт системного исследования*. Томск: Издательство Томского университета.
20. Солдаткина, Я.В. (2019). *Литература в звуке, цвете, движении: Историко-литературные основы медиасловесности*. Москва, Берлин: Директ-Медиа.
21. Тынянов, Ю.Н. (1977). *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука.
22. Филько, Н.Н. (2022). Перцептивная лексика в художественном пространстве рассказа А. Куприна «Белая акация». В О.В. Четверикова (Ред.), *Слово и текст: Теория и практика коммуникации*, с. 250–252. Армавир: Армавирский государственный педагогический университет. <https://elibrary.ru/nrrjov>
23. Чехович, Д.О. (2015). Синтез искусств. *Большая российская энциклопедия*. URL: <https://bigenc.ru/c/sintez-iskusstv-0d5586> (25.01.2025).
24. Шальнова, Д.А., Сложеникина, Ю.В. (2024). Перипетии судьбы повести В.П. Некрасова «В окопах Сталинграда». *Начала Русского мира*, (6), 51–58. <https://elibrary.ru/vrvwik>
25. Шальнова, Д.А., Сложеникина, Ю.В. (2025). Семантика заглавия повести В.П. Некрасова «В окопах Сталинграда». *Мир науки, культуры, образования*, (1), 476–479. <https://doi.org/10.24412/1991-5497-2025-1110-476-480>, <https://elibrary.ru/tiolxa>
26. Шастина, Е.М., Казакова, Ю.К. (2023). Литературная кинематографичность как нарративная стратегия в художественном тексте (на материале заметок Э. Канетти «Голоса Марракеша»). *Научный диалог*, 12 (3), 305–322. <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2023-12-3-305-322>, <https://www.elibrary.ru/urmwig>
27. Шенк, Ф.Б. (2007). *Александр Невский в русской культурной памяти: Святой, правитель, национальный герой (1263–2000)*. Москва: Новое литературное обозрение. <https://www.elibrary.ru/qpfqyd>
28. Эйзенштейн, С.М. (1966). *Избранные произведения: В 6 т. (Т. 4)*. Москва: Искусство.
29. Barman, K. (2021). A comparative study of cinematic texts vis-à-vis the literary texts. *Journal for Research Scholars and Professionals of English Language Teaching*, 5 (25), 1–5.
30. de Toledo, S.A. (2018). Point de Vue / Point de Voir. *Cadernos Deligny*, 1 (1), 88–98. <https://cadernosdeligny.jur.puc-rio.br/index.php/CadernosDeligny/article/view/16> (25.01.2025).
31. Mahajan, Sh. (2023). Cinematic media: Literature, culture & art of crafting narrative structures. *The Dawn Journal*, 12 (1), 1606–1612. <https://doi.org/10.56602/TDJ/12.1.1606-1612>

32. Mendonça, K.M.L. (2024). Literature and cinema: A day in the life of Ivan Denisovitch. *Avanca | Cinema*, (15). <https://doi.org/10.37390/AVANCACINEMA.2024.A566>
33. Stratton, B.J. (2023). All still quiet on the Western Front—Back to the Front: History and responsibility in Edward Berger’s adaptation of Erich Maria Remarque’s All Quiet on the Western Front. *Hollywood Progressive*. <https://hollywoodprogressive.com/film/all-quiet-on-the-western-front> (25.01.2025).

REFERENCES

1. Akhrieva, L.M. (2013). Kinematografichnost' kak sposob dinamizatsii povestvovaniya v romane Yu.N. Tynyanova "Kyukhlya" [Cinematography as a means of enhancing narrative in Yury Tynyanov's novel "Kukhlya"]. *Yazyk i Kul'tura*, (4), 146–150. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/refgnt>
2. Barman, K. (2021). A comparative study of cinematic texts vis-à-vis the literary texts. *Journal for Research Scholars and Professionals of English Language Teaching*, 5 (25), 1–5.
3. Berleva, I.N., & Belyaev, D.A. (2023). Dialog ekrannoy i knizhnoy kul'tur: kinoekranizatsii literaturnykh tekstov [Dialogue of screen and book cultures: Film adaptations of literary texts]. *Kontekst i Refleksiya: Filosofiya o Mire i Cheloveke*, 12 (1–1), 370–376. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/mbdfdt>
4. Chekhovich, D.O. (2015). Sintez iskusstv [Synthesis of arts]. In *The Big Russian Encyclopedia*. (In Russ.) Retrieved January 25, 2025, from <https://bigenc.ru/c/sintez-iskusstv-0d5586>
5. Davydenko, E.N., & Osadchaya, T.Yu. (2020). Poetika kinematografa v sovremennoy literature (na materiale romana I. Mak'yvena "Subbota") [Poetics of cinema in contemporary literature (on the novel "Saturday" by I. McEwan)]. *Filologicheskiy Aspekt*, (6), 145–152. (In Russ.) <https://elibrary.ru/weoxws>
6. Davydova, A.A. (2023). O prieme kinematografichnosti v sovremennom gumanitarnom diskurse [On the use of cinematography in contemporary humanities discourse]. *Vestnik Nauchnogo Obshchestva Studentov, Aspirantov i Molodykh Uchenykh*, (1), 46–52. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/nulnwe>
7. de Toledo, S.A. (2018). Point de Vue / Point de Voir. *Cadernos Deligny*, 1 (1), 88–98. Retrieved January 25, 2025, from <https://cadernosdeligny.jur.puc-rio.br/index.php/CadernosDeligny/article/view/16>
8. Dolgov, V.V. (2024). Aleksandr Nevskiy i ego epokha v svete istochnikov i istoriografii [Alexander Nevsky and his era in light of sources and historiography]. Moscow: Kontseptual. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/nedmkv>

9. Eisenstein, S.M. (1966). *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works] (Vol. 4). Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
10. Filko, N.N. (2022). Pertseptivnaya leksika v khudozhestvennom prostranstve rasskaza A. Kuprina "Belaya akatsiya" [Perceptual vocabulary in the artistic space of Aleksandr Kuprin's short story "White Acacia"]. In O.V. Chetverikova O.V. (Ed), *Slovo i tekst: Teoriya i praktika kommunikatsii* [Word and text: Theory and practice of communication] (pp. 250–252). Armavir: Armavir State Pedagogical University. (In Russ.) <https://elibrary.ru/nrrjov>
11. Konyavskaya, E.L., & Belyaev, L.A. (Eds.). (2021). *Aleksandr Nevskiy: Lichnost', epokha, istoricheskaya pamyat'* [Alexander Nevsky: Personality, era, historical memory]. Moscow: Indrik. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/sljubp>
12. Lotman, Yu.M. (1973). *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of cinema and problems of cinema esthetics]. Tallin: Eesti Raamat. (In Russ.)
13. Mahajan, Sh. (2023). Cinematic media: Literature, culture & art of crafting narrative structures. *The Dawn Journal*, 12 (1), 1606–1612. <https://doi.org/10.56602/TDJ/12.1.1606-1612>
14. Markova, T.N. (2017). Kinematograficheskie priemy kak proyavlenie formotvorchestva sovremennoy prozy [Photographic techniques as a manifestation of styling modern prose]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, (1), 132–136. (In Russ.) <https://elibrary.ru/xwzjnr>
15. Martianova, I.A. (2017). Kinematografichnost' literaturnogo teksta (na materiale sovremennoy russkoy prozy) [Cinematography of literary text (on the material of the contemporary Russian prose)]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, (1), 136–141. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/xwzjob>
16. Mendonça, K.M.L. (2024). Literature and cinema: A day in the life of Ivan Denisovitch. *Avanca | Cinema*, (15). <https://doi.org/10.37390/AVANCACINEMA.2024.A566>
17. Mikhailovskaya, Ye.V., & Tortunova, I.A. (2015). Literaturnaya kinematografichnost' rossiyskoy i britanskoy prozy KhKh veka: Sopostavitel'nyy aspekt (na primere prozy V.M. Shukshina i G. Grina) [Cinematic Russian and British prose of XX century: Contrastive aspect (by example of prose by V.M. Shukshin and H. Greene)]. *Nauchnyi Dialog*, (11), 97–118. (In Russ.) <https://elibrary.ru/ukjvib>
18. Mikhaylova, O.E. (2022). Kolorativnaya leksika v romane I.S. Shmeleva "Puti nebesnye" [Vocabulary of colors in I.S. Shmelev's novel The Ways of Heaven]. *Verkhnevolzhskiy filologicheskii vestnik*, (1), 80–86. (In Russ.) <https://doi.org/10.20323/2499-9679-2022-1-28-80-86>, <https://www.elibrary.ru/tentla>

19. Mozhaeva, T.G. (2006). *Yazykovye sredstva realizatsii kinematografichnosti v khudozhestvennom tekste na materiale proizvedeniy G. Grina, E. Khemingueya, M. Etvud* [Linguistic means of realizing cinematography in fiction based on the works of H. Green, E. Hemingway, and M. Atwood]. [PhD thesis, Barnaul State Pedagogical University]. National Electronic Library. (In Russ.) <https://elibrary.ru/nojheh>, https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003291405/
20. Nekrasov, V.P. (1971). *V zhizni i v pis'makh* [In life and in letters]. Moscow: Sovetskiy pisatel'. (In Russ.)
21. Nekrasov, V.P. (1990). *V okopakh Stalingrada* [In the trenches of Stalingrad]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russ.)
22. Penkovskaya, I.I., & Slozhenikina, Yu.V. (2024). Yazykovye sredstva kinematografichnosti v leksionnom kurse Sergeya Eyzenshteyna (1933–1936) [Linguistic means of cinematography in the lecture course of Sergei Eisenstein (1933–1936)]. *Mir Nauki, Kul'tury, Obrazovaniya*, (4), 440–443. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/1991-5497-2024-4107-440-443>, <https://elibrary.ru/wutntd>
23. Rusinova, E.A. (2021). *Formirovanie zvukovykh prostranstv v kinematografe* [Formation of sound spaces in cinema] [Doctoral thesis, Gerasimov Institute of Cinematography]. National Electronic Library. (In Russ.) <https://elibrary.ru/sqpmll>, https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_010623992/
24. Schenk, F.B. (2007). *Aleksandr Nevskiy v russkoy kul'turnoy pamyati: Svyatoy, pravitel', natsional'nyy geroy (1263–2000)* [Alexander Nevsky: Saint, prince, national hero (1263–2000)]. Moscow: NLO. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/qpfqyd>
25. Shalnova, D.A., & Slozhenikina, Yu.V. (2024). Peripetii sud'by povesti V.P. Nekrasova “V okopakh Stalingrada” [The fate of Viktor Nekrasov's story “In the trenches of Stalingrad”]. *Nachala Russkogo Mira*, (6), 51–58. (In Russ.) <https://elibrary.ru/vrvwik>
26. Shalnova, D.A., & Slozhenikina, Yu.V. (2025). Semantika zaglaviya povesti V.P. Nekrasova “V okopakh Stalingrada” [Semantics of the title of the novel by Viktor Nekrasov “In the trenches of Stalingrad”]. *Mir Nauki, Kul'tury, Obrazovaniya*, (1), 476–479. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/1991-5497-2025-1110-476-480>, <https://elibrary.ru/tiolxa>
27. Shastina, E.M., & Kazakova, Yu.K. (2023). Literaturnaya kinematografichnost' kak narrativnaya strategiya v khudozhestvennom tekste (na materiale zametok E. Kanetti “Golosa Marrakesha”) [Literary cinematography as a narrative strategy in a fiction text (E. Canetti “Voices of Marrakech”)]. *Nauchnyi Dialog*, 12 (3), 305–322. (In Russ.) <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2023-12-3-305-322>, <https://www.elibrary.ru/urmwig>
28. Skovorodnikov, A.P. (1981). *Ekspressivnye sintaksicheskie konstruksii sovremennogo russkogo literaturnogo yazyka: Opyt sistemnogo issledovaniya* [Expressive syntactic constructions of the modern Russian literary language: A systematic study]. Tomsk: Tomsk University. (In Russ.)

29. Soldatkina, Ya.V. (2019). *Literatura v zvuke, tsvete, dvizhenii: Istoriko-literaturnye osnovy mediaslovesnosti* [Literature in sound, color, and motion: Historical and literary foundations of media linguistics]. Moscow, Berlin: Direct-Media. (In Russ.)
30. Stratton, B.J. (2023). All still quiet on the Western Front—Back to the Front: History and responsibility in Edward Berger’s adaptation of Erich Maria Remarque’s All Quiet on the Western Front. *Hollywood Progressive*. Retrieved January 25, 2025, from <https://hollywoodprogressive.com/film/all-quiet-on-the-western-front>
31. Tynyanov, Yu.N. (1977). *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow: Nauka. (In Russ.)
32. Volkov, E. (2015). Soldaty [Soldiers]. *Rodina*, (8), 130–133. (In Russ.) <https://elibrary.ru/ubejgt>
33. Zimbuli, A.E. (2016). Filosofiya plevka [The philosophy of spit]. *Gumanitarnyy Vektor*, 11 (1), 154–159. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/vsufsr>

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

ЮЛИЯ ВЛАДИМИРОВНА СЛОЖЕНИКИНА

доктор филологических наук, профессор,
заведующая кафедрой филологии,
Московский университет «Синергия»,
127015, Россия, Москва, Ленинградский проспект, д. 80, корпус Г;
профессор кафедры русского языка
и методики его преподавания,
Российский университет дружбы народов
117198, Россия, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6.

ResearcherID: AAB-9726-2020

ORCID: 0000-0003-4982-7802

e-mail: goldword@mail.ru

ДАРЬЯ АНДРЕЕВНА ШАЛЬНОВА

старший преподаватель кафедры филологии,
Московский университет «Синергия»,
127015, Россия, Москва, Ленинградский проспект, д. 80, корпус Г;

ResearcherID: OXB-1916-2025

ORCID: 0000-0001-9775-923X

e-mail: shalnova.darya@yandex.ru

ABOUT THE AUTHORS

YULIA V. SLOZHENIKINA

Dr. Sci. (Philology), Professor,
Head of the Department of Philology,
Synergy University,
80, korp. G, Leningradsky prospekt, Moscow 127015, Russia;
Professor at the Department of Russian Language
and Methods of its Teaching,
RUDN University,
6, Miklukho-Maklaya, Moscow 117198, Russia

ResearcherID: AAB-9726-2020

ORCID: 0000-0003-4982-7802

e-mail: goldword@mail.ru

DARYA A. SHALNOVA

Senior Lecturer at the Department of Philology,
Synergy University,
80, korp. G, Leningradsky prospekt, Moscow 127015, Russia

ResearcherID: OXB-1916-2025

ORCID: 0000-0001-9775-923X

e-mail: shalnova.darya@yandex.ru

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 21 (3), 2025
Научный журнал

Главный редактор — Г.Р. Консон

Ответственный секретарь, редактор — О.Б. Хвоина

Редактор — А.Г. Степанова

Компьютерная верстка — М.А. Казачкова

Подписано в печать 30.09.2025

Усл. печ. л. 16,21. Тираж 200 экз.

Отпечатано в Издательском центре
Института кино и телевидения (ГИТРа)

Контактная информация

8 (495) 787-65-11

www.gitr.ru, e-mail: mail@gitr.ru

125284, Россия, Москва,

Хорошевское ш., д. 32А

THE ART AND SCIENCE OF TELEVISION
Volume 21, Issue 3, 2025

Editorial Team

Editor-in-Chief: Grigoriy R. Konson

Executive Secretary, Editor: Olga B. Khvoina

Associate Editor: Alina G. Stepanova

Layout & Design: Maria A. Kazachkova

Production Information

Approved for print: September 30, 2025

Length: 16.21 standard printer's sheets

Print run: 200 copies

Printed at the Publishing Centre
of the GITR Film & Television School

Contacts

32A, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

Phone: +7 (495) 787-65-11

E-mail: mail@gitr.ru

Website: www.gitr.ru