



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



НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 21(2)

The Art and Science of Television



academia.edu

Google Scholar



Институт кино и телевидения (ГИТР)

Наука телевидения 21 (2), 2025

Научный журнал

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

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.2

Учредитель и издатель — Институт кино и телевидения (ГИТР)

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

Периодичность выпуска — ежеквартально.

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

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

Издается с 2004 г.

Миссия

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

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

© Институт кино и телевидения (ГИТР), 2025

GITR Film and Television School

The Art and Science of Television 21 (2), 2025

Journal

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

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.2

Founder & publisher—GITR Film and Television School

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

Published quarterly.

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

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

Published since 2004.

Our mission is

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

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

© GITR Film and Television School, 2025

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

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

- Людмила Борисовна Ключева — д-р искусствоведения, доцент, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, Москва, Россия
- Ольга Александровна Лавренова — д-р филос. наук, ведущий научный сотрудник, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук (ИНИОН РАН), Москва, Россия
- Вольфганг Мастнак — Dr. phil. Dr. rer. nat. Dr. rer. med. Dr. sportwiss. Dr. paed. Dr. paed. habil., профессор, Пекинский университет, Пекин, Китай, профессор, университет музыки и исполнительских искусств, Мюнхен, Германия
- Наталья Новак — PhD, и. о. профессора, Дортмундский технический университет, Дортмунд, Германия
- Алексей Юрьевич Овчаренко — д-р филол. наук, доцент, заведующий кафедрой лингводидактики и тестологии, Российский университет дружбы народов, Москва, Россия
- Николай Николаевич Подосококорский — 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

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

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

ТАТЬЯНА ИГОРЕВНА КОЖОКАРУМетодология анализа экранизаций в книгах серии
«BFI Film Classics».....15

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ

**XIAOTING CHEN,
DENIS M. TURUNOV**Untangling the Web: Shifting Gendered Symbols of the Spider Demon
from *Journey to the West* to *Black Myth: Wukong*41

ЯЗЫК ЭКРАННЫХ МЕДИА

ELIZAVETA E. FILATOVAPhotographic images and their ambivalent status in Wim Wenders's
Alice in the Cities and *Paris, Texas*.....59

ИСТОРИЯ МЕДИА

МАКСИМ АЛЕКСАНДРОВИЧ АНИСКИНКино в эвакуации: управление, конкуренция и производство
в Казахской ССР военного периода81

ЦИФРОВОЙ ОБРАЗ БУДУЩЕГО

**РАФАЕЛ МИХАЙЛОВИЧ МИНАСБЕКЯН,
ИРИНА СЕРГЕЕВНА ГЛЕБОВА,
ГРИГОРИЙ РАФАЭЛЬЕВИЧ КОНСОН,
ГЕОРГИЙ ЮРЬЕВИЧ РЮМИН,
МАРИЯ ВЛАДИМИРОВНА ЕЛПИДИНСКАЯ,
ЮЛИЯ МИХАЙЛОВНА БЕЛОЗЕРОВА**Продюсерский взгляд на возможности и риски использования
искусственного интеллекта в кинопроизводстве.....107**КРИСТИНА ЛЬВОВНА ЗУЙКИНА,
ДАРЬЯ ВАЛЕРЬЕВНА РАЗУМОВА**Практики использования технологий искусственного интеллекта
в российской тележурналистике.....133

ERRATUM.....159

VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE: METHODOLOGICAL APPROACHES

TATIANA I. KOZHOKARU

Methodology for analyzing film adaptations
in the BFI Film Classics series15

SCREEN IMAGE OF A HERO

**XIAOTING CHEN,
DENIS M. TURUNOV**

Untangling the web: Shifting gendered symbols of the spider demon
from *Journey to the West* to *Black Myth: Wukong*41

THE LANGUAGE OF VISUAL MEDIA

ELIZAVETA E. FILATOVA

Photographic images and their ambivalent status in Wim Wenders’s
Alice in the Cities and *Paris, Texas*.....59

HISTORY OF MEDIA

MAKSIM A. ANISKIN

Cinema in evacuation: Administration, competition, and production
in the Kazakh SSR during the wartime period.....81

DIGITAL IMAGE OF THE FUTURE

**RAFAEL M. MINASBEKYAN,
IRINA S. GLEBOVA,
GRIGORY R. KONSON,
GEORGY Y. RYUMIN,
MARIA V. ELPIDINSKAYA,
YULIA M. BELOZEROVA**

A producer’s view on the possibilities and risks
of using artificial intelligence in film production107

**KRISTINA L. ZUYKINA,
DARIA V. RAZUMOVA**

Practices of using artificial intelligence technology
in Russian TV journalism.....133

ERRATUM.....159

**ЭКРАННЫЕ
ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРА:
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ
ПОДХОДЫ**

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

УДК 7.01+791.43.01

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.2-15-37

EDN: HWJOLQ

Статья получена 10.02.2025, отредактирована 25.05.2025, принята 27.06.2025

ТАТЬЯНА ИГОРЕВНА КОЖОКАРУ

Российский государственный
гуманитарный университет (РГГУ)
125047, Россия, Москва, Миусская площадь, д. 6

ResearcherID: LMH-7025-2024

ORCID ID: 0000-0002-8987-4032

e-mail: tatiana@journalist.com

Для цитирования

Кожокару, Т.И. Методология анализа экранизаций в книгах серии «BFI Film Classics» // Наука телевидения. 2025. 21 (2). С. 15–37. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.2-15-37. EDN: HWJOLQ

Методология анализа экранизаций в книгах серии «BFI Film Classics»

Аннотация. Статья посвящена выявлению, изложению, а также отображению в виде схем алгоритмов анализа фильма, применяемых авторами книг серии «Классика», издаваемых Британским институтом кино (BFI).

Серия «BFI Film Classics» — чрезвычайно важное достижение в области анализа фильма: каждая книга представляет собой обстоятельный разбор одного кинематографического произведения. Однако, анализируя фильмы, авторы не артикулируют используемый инструментарий, что затрудняет его применение другими киноведами.

Результаты настоящего исследования позволят ученым использовать примененные авторами книг инструменты при анализе фильмов, в случае необходимости адаптировав их для тех или иных исследовательских задач. Созданные на основе вычлененных алгоритмов разбора схемы существенно упростят процедуру анализа. Полученные данные могут быть использованы преподавателями киношкол и факультетов экранных искусств при разработке курса «Анализ фильма».

Published by
Наука
телевидения



В силу ограниченности объема в данной статье подробно рассматриваются три исследования — тексты, посвященные фильмам «Пикник у Висячей скалы» (Picnic at Hanging Rock, 1975), «Сияние» (The Shining, 1980) и «Унесенные ветром» (Gone With the Wind, 1939).

Ключевые слова: теория кино, анализ фильма, методология анализа фильма, алгоритм анализа фильма, аналитический инструментарий, экранизация

UDC 7.01+791.43.01

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.2-15-37

EDN: HWJOLQ

Received 10.02.2025, revised 25.05.2025, accepted 27.06.2025

TATIANA I. KOZHOKARU

Russian State University for the Humanities
6/6 Miusskaya Square, Moscow 125047, Russia

ResearcherID: LMH-7025-2024

ORCID ID: 0000-0002-8987-4032

e-mail: tatiana@journalist.com

For citation

Kozhokaru, T.I. (2025). Methodology for analyzing film adaptations in the BFI Film Classics series. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (2), 15–37. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.2-15-37>, <https://elibrary.ru/HWJOLQ>

Methodology for analyzing film adaptations in the BFI Film Classics series

Abstract. This article identifies, outlines, and diagrams the implicit film analysis methodologies used in the British Film Institute (BFI) Film Classics book series. The series represents important achievements in film analysis, with each book offering a detailed study of one film. However, the authors do not clearly state their analysis methods, making them hard to apply directly.

The study results will help film scholars use this approach in their work or adapt it for specific research tasks. The diagrams based on these methods will simplify film analysis. These findings can also help professors in Cinema and Media Studies develop “Film Analysis” courses.

Due to length limits, the paper focuses on three books analyzing *Picnic at Hanging Rock* (1975), *The Shining* (1980), and *Gone With the Wind* (1939).

Keywords: film studies, film analysis, film analysis methodology, film analysis algorithm, analytical tools, film adaptation

ВВЕДЕНИЕ

Согласно определению Оксфордского киноведческого словаря, film studies (cinema studies, cinematology, screen studies) — научное исследование и академическое изучение кинематографа и фильмов (Kuhn, Westwell, 2012, p. 176). Критические тексты о кино появились вскоре после его рождения, а в 1920-е были опубликованы первые исторические исследования и запущен ряд журналов, полностью посвященных новоизобретенному медиуму¹ (Kuhn, Westwell, 2012, p. 176). По сравнению с такими дисциплинами, как история, философия, теология и даже литературоведение, film studies — относительно молодая отрасль знаний (Dix, 2016. p. 6).

Первые попытки систематического, последовательного изучения кино характеризовались противоречиями и разногласиями, которые до сих пор проявляются в современных дебатах о природе кинематографа (Benyahia, Mortimer, 2012, p. 14). Отчасти это является следствием особого характера кино как вида искусства и бизнеса, практической сферы и академической дисциплины, а также медиума, вызывающего беспокойство в связи с широкими возможностями влияния на аудиторию (Benyahia, Mortimer, 2012. p. 14).

¹ В данной статье понятие «медиум» используется как единственное число от «медиа» в соответствии с англоязычной научной традицией.

Известный американский киновед Д. Б. Полан подчеркивает важность роли преподавателей в развитии film studies: автор предлагает «пересмотреть типичную историю науки о кинематографе», проливая свет на усилия педагогов, начавших преподавать соответствующий курс в высших учебных заведениях в период с 1915 по 1935 годы (Polan, 2007, p. 6). В это время в ряде университетов появились курсы, посвященные кино, энтузиасты выступали с амбициозными инициативами по разработке масштабных учебных киноведческих программ (Polan, 2007, p. 6).

Полноценное становление film studies как академической дисциплины произошло в 1960-е: именно в этот период возникли профессиональные сообщества, легитимизировались одни критические практики и делегитимизировались другие, считающиеся менее строгими и научными, были упорядочены процедуры аттестации (например, присвоение ученых степеней), развивались научные журналы, проводились конференции для дипломированных специалистов и т. д. (Polan, 2007, p. 5).

Современная академическая дисциплина film studies основана на сочетании теории и подходов, относящихся к целому ряду различных областей знания, включая антропологию, искусство, театр, литературу и лингвистику (Benyahia, Mortimer, 2012, p. 4). Ландшафт предмета формируется вокруг канона кино — ядра «классических» фильмов, которые, согласно мнению специалистов, были жизненно важны для развития кинематографа как вида искусства и рассматривались как «лучшее» в кино на ключевых этапах его становления вплоть до настоящего времени (Benyahia, Mortimer, 2012, p. 4). Для западного направления исследований cinema studies, в отличие от отечественного киноведения, характерно изучение киноискусства с применением концептуальных инструментов и определенных методологических установок, результатом чего стало появление Post-theory в противовес Grand Theories (Bordwell, Carroll, 2012).

Зарождению film studies, а также событиям и личностям, сыгравшим важную роль в становлении дисциплины в США, посвящен труд Д. Б. Полана (Polan, 2007). Д. Эндрю (Andrew, 2009) и С. К. Беньяхия и К. Мортимер (Benyahia, Mortimer, 2012) делают исторический обзор развития film studies, акцентируя внимание на ключевых этапах. Масштабные исследования, включающие описание подходов к изучению киноискусства, а также многочисленные case studies, проводят Дж. Нелмес (Nelmes, 2012) и А. Дикс (Dix, 2016). Книга Т. Боласа (Bolas, 2009) представляет собой полную историю развития исследований кино и телевидения в Великобритании — от зарождения как массового движения до нынешнего статуса серьезной научной дисциплины. Ф. Новак (Novak, 2020) занимается вопросом интерпретации, анализа

отдельно взятого фильма, утверждая периферийный характер подобных исследований в рамках film studies. Э. Сиков (Sikov, 2020) предлагает краткое введение в формальное изучение киноискусства, снабженное пошаговой программой для понимания всех видов повествовательного кино. А. Спайсер (Spicer, 2004) анализирует шесть исследований, в которых в том или ином ракурсе рассматривается характерный для film studies 1990-х поворот к исторической контекстуализации фильма.

Существенный вклад в исследование дисциплины film studies внес сборник текстов под редакцией Л. Гривесона и Х. Уоссона (Grieveson, Wasson, 2008), содержащий подробный анализ различных социальных, политических и интеллектуальных сред, в которых формировалось знание о кино, а также издание статей, собранных Дж. Хиллом и П. Чёрч-Гибсон (Hill, Church Gibson, 1998), включающее обзор основных подходов к изучению киноискусства, объяснение важнейших концепций и методов, применяемых в анализе фильма, и критическое обсуждение ключевых проблем дисциплины.

Значимым достижением в области film studies в целом и сфере анализа фильма в частности представляются издаваемые Британским институтом кино (BFI)² серии «Классика» и «Современная классика», цель которых — представление и интерпретация знаковых фильмов мирового кинематографа. Каждая книга обозначенных выше серий приводит аргументы в пользу статуса анализируемого фильма как «классики», рассказывая о его производстве и истории восприятия, месте в жанровой системе или национальном кинематографе, техническом и эстетическом значении. Во многих случаях издания не лишены субъективного авторского взгляда на фильм (Rogers, 2022, p. 1).

На сайте издательства Bloomsbury publishing размещены следующие цитаты о «Классике» BFI: «Неотъемлемая часть книжного шкафа каждого киномана» (Total Film); «Возможно, самая обширная серия книг в истории кинокритики» (Jonathan Rosenbaum, Film Comment); «Великолепно сконцентрированные примеры текучей свободной критической поэзии» (Uncut); «Эта серия — веха в кинокритике» (Quarterly Review of Film and Video); «Внушительный объем работы, в совокупности создающий захватывающие идеи об эволюции кино» (Times Higher Education)³.

Стоит отметить, что циклы аналитических исследований киноискусства распространены в англоязычном киноведении: среди наиболее

² The British Film Institute (BFI): <https://www.bfi.org.uk/> (29.05.2025).

³ BFI Film Classics. Bloomsbury Publishing: <https://www.bloomsbury.com/uk/series/bfi-film-classics/> (29.05.2025).

заметных коллекций изданий можно выделить «AFI Film Readers»⁴, «Film Studies: Bloomsbury Academic Collections»⁵, «Film Genres»⁶, «World Cinema»⁷, «World Directors»⁸, «Cultographies»⁹, «24 Frames»¹⁰, «Contemporary Film Directors»¹¹, «Filmmakers and Their Soundtracks»¹², «Screen Decades»¹³. Особенность анализируемых серий BFI заключается в том, что в каждой книге проводится детальный разбор одной картины, признанной классической, с аргументацией в пользу данного статуса. Одному фильму также посвящены издания цикла «Cultographies», однако в центре внимания этой серии культовые ленты.

Необходимо подчеркнуть, что, анализируя кинематографическое произведение, ученые, как правило, не артикулируют применяемый при разборе алгоритм, в связи с чем использование избранной ими методологии затруднительно.

Цель — вычленив и пошагово изложить используемые авторами серий «Классика» и «Современная классика» Британского института кино алгоритмы анализа фильмов — экранизаций литературных произведений, а также отобразить применяемые учеными инструментарии в виде схем.

Результаты позволят киноведам использовать выявленные алгоритмы при анализе фильмов, в случае необходимости их трансформировав. Созданные схемы упростят применение вычленившихся алгоритмов анализа или их адаптацию для конкретных исследовательских задач. Полученные данные могут быть использованы преподавателями киношкол и факультетов экранных искусств при разработке курса «Анализ фильма».

⁴ AFI Film Readers. Routledge & American Film Institute: https://www.routledge.com/AFI-Film-Readers/book-series/AFIFILMREADERS?srsId=AfmBOooyk6XNfTZ3gaLECGI_SyilDftf4jLP049mLaH8eNE1CkD97-nb (03.06.2025).

⁵ Film Studies: Bloomsbury Academic Collections. Bloomsbury Publishing: <https://www.bloomsbury.com/uk/series/film-studies-bloomsbury-academic-collections/> (03.06.2025).

⁶ Film Genres. Bloomsbury Publishing: <https://www.bloomsbury.com/us/series/film-genres/>

⁷ World Cinema. Bloomsbury Publishing: <https://www.bloomsbury.com/uk/series/world-cinema/> (11.06.2025).

⁸ World directors. Bloomsbury Publishing: <https://www.bloomsbury.com/in/series/world-directors/> (11.06.2025).

⁹ Cultographies. Columbia University Press: https://cup.columbia.edu/series/cultographies/?page_number=1 (03.06.2025).

¹⁰ 24 Frames. Columbia University Press: <https://cup.columbia.edu/series/24-frames/>

¹¹ Contemporary Film Directors. University of Illinois Press: https://www.press.uillinois.edu/books/find_books.php?type=series&search=CFD (03.06.2025).

¹² Routledge: <https://www.routledge.com/Filmmakers-and-Their-Soundtracks/book-series/FILMSNDTRCK?srsId=AfmBOoqDPI4VnELN4kCu3V1VGZy2VEjDspLxkKnkJMoA6rSgRh9Kd7K> (09.06.2025).

¹³ Screen decades. Bloomsbury Publishing: <https://www.bloomsbury.com/uk/series/screen-decades/> (09.06.2025).

При вычленении алгоритмов анализа фильма используется **метод** распредемечивания, заключающийся «в разложении имеющегося знаниевого представления на составные компоненты, образующие его структуру — онтологическую схему предмета и совокупность условностей познавательной активности» (Штейн, 2020, с. 182). Также применяются **методы** анализа и сопоставления.

Как было отмечено ранее, исследование проводится на **материале** книг серии «BFI Film Classics», в центре внимания которых экранизации литературных произведений, поэтому имеет смысл обратиться к adaptation studies. В книге «The Oxford handbook of adaptation studies», представляющей собой сборник трудов, посвященных различным аспектам исследования адаптаций, главный редактор Томас Литч отмечает, что с самого начала своего существования исследования адаптации были организованы вокруг ряда основополагающих вопросов: что такое адаптация? Какую ответственность несут адаптации перед текстами, которые они адаптируют? Какую роль должна играть оценка в исследованиях адаптации? Должна ли эта область определяться внимательным прочтением или общими теориями? (Leitch, 2017, p. 1)

Литч предлагает проследить историю adaptation studies как серию эволюционных этапов, определяемых скорее критикой предыдущих парадигм точности, специфики медиума и интертекстуальности, чем принятием новых. Так, ученый выделяет четыре фазы становления adaptation studies (Leitch, 2017, p. 2–5). В контексте настоящего исследования подробный разбор каждого этапа не представляется целесообразным, в связи с чем для удобства читателя отобразим фазы становления adaptation studies в виде таблицы (табл. 1, с. 21).

В силу ограниченности объема в данной статье подробно рассматриваются три исследования — тексты, посвященные фильмам «Унесенные ветром» (*Gone With the Wind*, 1939, В. Флеминг, Дж. Кьюкор, С. Вуд), «Сияние» (*The Shining*, 1980, С. Кубрик) и «Пикник у Висячей скалы» (*Picnic at Hanging Rock*, 1975, П. Уир).

Четыре фазы становления adaptation studies
The Four Developmental Phases of Adaptation Studies

Название <i>Phase</i>	Период <i>Period</i>	Краткая характеристика <i>Key Characteristics</i>
Adaptation Studies 0.0	Конец XIX в. — 1950-е <i>Late 19th c.—1950s</i>	Споры о возможности и целесообразности экранизации литературных произведений. 1897 — один из первых фильмов, основанных на литературном произведении, — «Смерть Нэнси Сайкс» (<i>Death of Nancy Sykes</i>). Был адаптирован эпизод из романа Чарльза Диккенса «Оливер Твист». <i>Debates about the feasibility and value of literary adaptations. 1897—one of the first film adaptations: Death of Nancy Sykes (based on a scene from Charles Dickens’s Oliver Twist).</i>
Adaptation Studies 1.0	1957–1998	Утверждение adaptation studies как методологии и области исследований. Ключевой вопрос — о специфике того или иного медиума. 1957 — « Novels Into Film » (George Bluestone) (Bluestone, 1968) <i>Establishment of adaptation studies as a methodology and research field. Central question—medium specificity. 1957—Novels Into Film by George Bluestone (1968)</i>
Adaptation Studies 2.0	1999–2010	Интертекстуальность — ведущий принцип. 1999 — « Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text » (Deborah Cartmell, Imelda Whelehan) (Cartmell, Whelehan, 2013) <i>Intertextuality as the dominant principle. 1999—Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text by Deborah Cartmell and Imelda Whelehan (2013)</i>
Adaptation Studies 3.0	2011 — настоящее время / <i>2011–present</i>	Интерес к цифровым технологиям; растущее подозрение относительно интертекстуальности как методологической основы ввиду сложности различения адаптаций от других интертекстов и угрозы растворения исследований адаптации в исследованиях интертекстуальности. <i>Focus on digital technologies; growing skepticism about intertextuality as methodological foundation due to: difficulty distinguishing adaptations from other intertexts; and risk of absorption into general intertextuality studies.</i>

**1. ХЕЛЕН ТЕЙЛОР (2015). «УНЕСЕННЫЕ ВЕТРОМ»
HELEN TAYLOR (2015). *GONE WITH THE WIND***

Об авторе: Хелен Тейлор — почетный профессор английского языка, литературовед, автор множества статей о литературе и культуре американского Юга (см., например, Taylor, 1989; Taylor, 2000; Taylor, 2007; King, Taylor, 1996). Тейлор также известна своими феминистскими критическими статьями и вовлеченностью в сферу радикальной педагогики (Taylor, 1990).

Структура книги

Основное содержание книги составляют четыре главы:

1. «Каприз Селзника»: как создавался фильм «Унесенные ветром» (Taylor, 2015, p. 24–51).
2. «Величайшая из звезд, подаренных Англией Голливуду»: Британия и поиск Скарлетт (Taylor, 2015, p. 51–70).
3. Расовая политика «Унесенных ветром» (Taylor, 2015, p. 70–89).
4. Скарлетт и Ретт — любовь предначертана или обречена? (Taylor, 2015, p. 89–101).

Кроме того, в работу включены благодарности, предисловие, «Увертюра» (вступление), «Завершающая музыка» (заключение), комментарии, информация, указанная в титрах анализируемого фильма, а также библиографический список.

Алгоритм анализа фильма

Рассмотрев проведенный Хелен Тейлор разбор картины «Унесенные ветром» (*Gone With the Wind*), обозначим алгоритм анализа фильма, используемый автором:

1. *Краткая «вербальная презентация фильма»* (Штейн, 2022, с. 109), включающая пересказ фабулы; информацию о полученных наградах, кассовом успехе, культовом статусе; упоминания исследований, касающихся картины, проведенных видными учеными; отсылки к фильмам, наследующим анализируемому, и литературной основе; тезисное сравнение фильма и романа; обзор рецепции фильма.
2. *Сведения об истории создания фильма.*
3. *Структура фильма.*
4. *История кастинга.*
5. *Информация о разработке сценария — адаптации романа.*
6. *Анализ работы художников по костюму, включающий краткое описание некоторых сцен.*

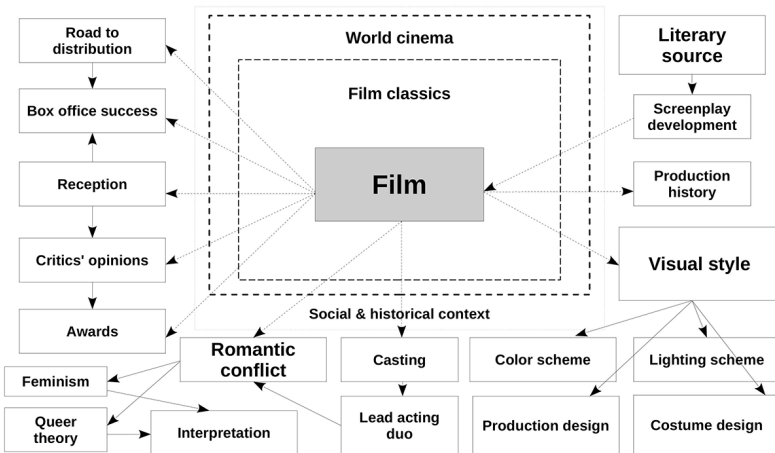
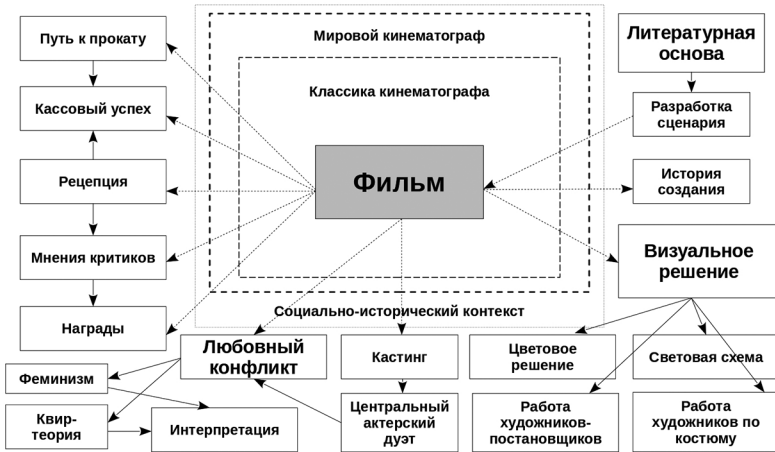
7. Анализ *цветового решения* фильма.
8. Анализ *работы художников*. Описание ключевых особенностей *цветового решения*.
9. Обзор *премьеры* фильма.
10. *История публикации* литературной основы и *выхода фильма в прокат*.
11. Информация об *актрисе*, исполняющей главную роль: подробная история выбора на роль, отсылки к другим ее работам.
12. Помещение фильма в *социально-исторический контекст* с акцентом на расовой политике. Особенности *рецепции тогда и сейчас*. Обзор *мнений критиков*.
13. *Структура разворачивания любовного конфликта*. Взгляд на любовную линию через призму феминизма и др. посредством обзора мнений ряда исследователей.
14. Определение причин отнесения фильма к *классике кинематографа*.

Применяемый Хелен Тейлор алгоритм анализа отображен на **схеме 1** (см. с. 25).

Вывод. Исследование представляет собой комплексный обобщенный контекстуальный анализ, дающий развернутое представление обо всем, что «окружает» фильм, но не раскрывающий механизмы создания смыслов. Автор сосредоточен на «координации презентации фильма» (Штейн, 2022, с. 120), осуществляемой по множеству направлений, включая вписывание в исторический, социокультурный, литературный и кинематографический контексты, а также особенностях восприятия картины зрителями и ее роли в истории киноискусства.

Схема 1 / Diagram 1

Схема анализа фильма, применяемая Хелен Тейлор при анализе фильма Виктора Флеминга, Джорджа Кьюкора и Сэма Вуда «Унесенные ветром» (1939)
Film Analysis Framework Applied by Helen Taylor in Studying Victor Fleming, George Cukor and Sam Wood's Gone With the Wind (1939)



2. РОДЖЕР ЛАКХЕРСТ (2017). «СИЯНИЕ»

ROGER LUCKHURST (2017). *THE SHINING*

Об авторе: Роджер Лакхерст — британский писатель, литературовед, культуролог и киновед, с 2020 года работает в междисциплинарном центре исследований XIX века в Бирбеке (Лондонский университет). В фокусе внимания ученого викторианская и современная литература, готика и фантастика, исследование травмы. Лакхерст — редактор ряда книг серии «Oxford World's Classics» (Stevenson, 1886/2008; Luckhurst, 2009; James, 1881/2009), автор статей в «Guardian» и «Sight and Sound». Для серии «BFI Film Classics» Роджер Лакхерст написал две книги: кроме «Сияния», это книга о фильме «Чужой» (*Alien*, 1979) (Luckhurst, 2019).

Структура книги

Основное содержание книги составляет глава «Сияние», разделенная на семнадцать частей:

- Вступление
- Налетая/следа
- «Оверлук»
- Ребенок-экстрасенс
- Пропавший врач
- Семейный роман
- Зал «Колорадо»
- Как дела, Док?
- Папочка в унынии
- Комната 237
- Мистер Грэди
- «Как вам это нравится?»: Джек сходит с ума
- Полиморфия: звучание «Сияния»
- «Волшебный негр»: Холлоранн
- Венди сияет
- Лабиринт и минотавр
- Фотография

Кроме того, в работу включены комментарии, информация, указанная в титрах анализируемого фильма, а также библиографический список.

Алгоритм анализа фильма

Прежде чем перейти к изложению алгоритма анализа, применяемого Лакхерстом, необходимо отметить, что он артикулирует то, каким образом исследует фильм. Данный фрагмент текста, очевидно, важен для понимания используемой автором методологии, поэтому приведем его полностью:

«Я хочу поместить “Сияние” в ряд контекстов, которые не так часто затрагивают при разборе фильма. У меня нет желания анализировать картину в формальной изоляции, характерной для авторской критики. Вместо этого я хочу рассмотреть сложную природу фильмов ужасов в конце 1970-х и начале 1980-х годов и подумать о возрождении хоррора 70-х в его общем историческом контексте как моменте культурного кризиса. В частности, я надеюсь раскрыть историю тропов, ключевых для понимания фильма Кубрика, — “старый темный дом” и “ребенок-экстрасенс”.

Также желаю представить разнообразие подходов к самому фильму посредством серии комментариев, которые следуют за фабулой примерно в хронологическом порядке, позволяя мне уловить элементы, не ограниченные одним конкретным методом или подходом. Идея состоит не в том, чтобы предложить единую, связную, целостную интерпретацию (фантазию параноидального читателя), а, скорее, в понимании того, как фильм построен так, что являет собой открытую матрицу, которая может поддерживать множество возможных вариантов интерпретации. Нам нужно составить карту структуры лабиринта, а не настаивать на том, что есть только один путь, позволяющий из него выбраться. Надеюсь, что даже отлично знающие фильм читатели получат некоторые новые возможности для того, чтобы увидеть его еще раз в новом свете» (Luckhurst, 2017, p. 12).

Рассмотрев проведенный Лакхерстом разбор фильма Стэнли Кубрика «Сияние» (*The Shining*), выявляем следующий алгоритм анализа:

1. *Краткая вербальная презентация фильма* (Штейн, 2022, с. 109), включающая обзор мнений журналистов авторитетных изданий, негативную оценку автора литературной основы — Стивена Кинга, режиссера Брайана де Пальмы и критика Полин Кейл; информацию о вырезанных сценах и изменении репутации фильма, впоследствии ставшего культовым; обзор конспирологических концепций; личную историю автора о знакомстве с фильмом.

2. *Анализ открывающей последовательности кадров. Выявление приемов, характерных для почерка режиссера*, отсылки к другим его фильмам, в которых использовались аналогичные инструменты.

3. *Анализ операторской работы*, описание примененных *технических новшеств*.

4. *Сравнение фильма и литературной основы* на уровне «управляющей метафоры», выраженной в визуальном решении (в книге в центре — вертикаль, в фильме — горизонталь. В фильме «управляющая метафора» — не о том, что погробено, а о том, что скрывается за поворотом лабиринта).

5. Интерпретация того, что такое «Оверлук» в культурно-историческом и литературном контексте. Опора на идею Ширли Джексон, автора романа «Призрак дома на холме», о том, что экстрасенс может оказать опасный усиливающий эффект на населенный призраками дом.

6. *Жанровый анализ* — история хоррора 1970-х, место анализируемого фильма в контексте жанра. Обзор мнений исследователей.

7. *Анализ тропа* «ребенок-экстрасенс». Обзор использования подобного образа в кинематографе 1970–1980-х. Опора на мнение авторитетных исследователей. Анализ образа Дэнни Торренса — ребенка-экстрасенса из «Сияния».

8. *Анализ ряда ключевых сцен фильма* — в хронологическом порядке. В зависимости от структуры сцены, ее целей и особенностей автор применяет ту или иную оптику, акцентирует внимание на смыслообразующих элементах, разбирает актерские работы, видение режиссера. *Применение оптики Зигмунда Фрейда, Фредерика Джеймисона, Бруно Беттельгейма, Фридриха Ницше* и др. Обращение к устройству греческих мифов, сказочным мотивам и популярной культуре как источникам интерпретации.

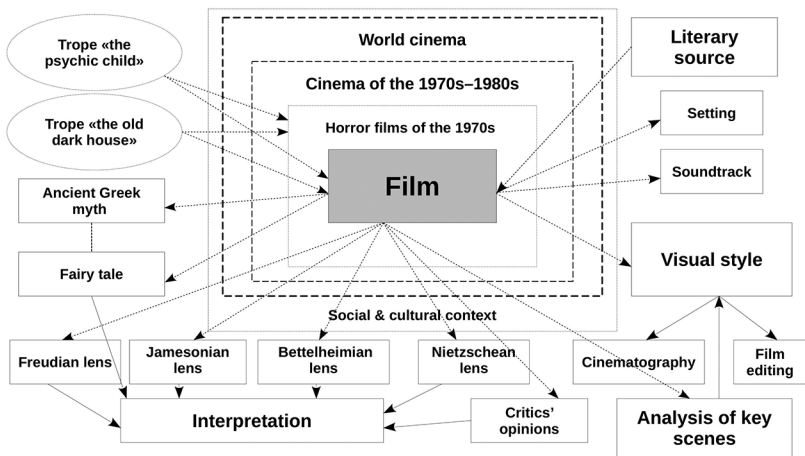
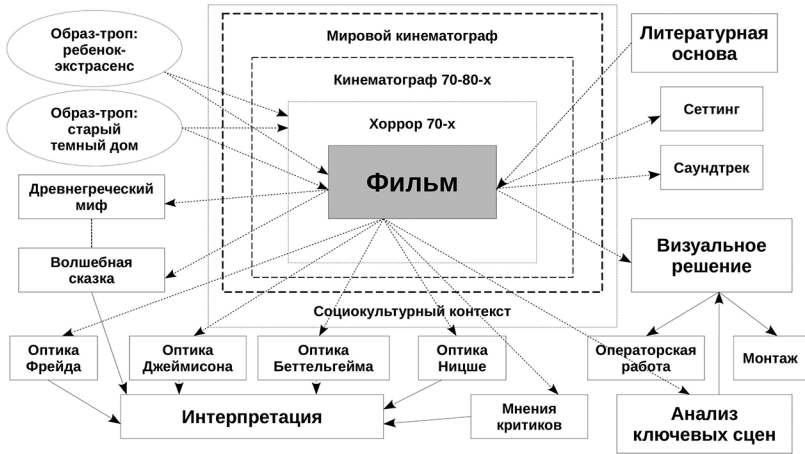
9. *Анализ саундтрека*, раскрывающий мотивы использования той или иной композиции.

Применяемый Роджером Лакхерстом алгоритм анализа отображен на **схеме 2** (см. с. 29).

Вывод. Автор обращается к системному, контекстуальному, жанровому и сравнительному анализу, использует интерпретационные подходы в фокусе оптики Фрейда, Джеймисона, Беттельгейма, Ницше, а также выявляет ключевые для понимания фильма тропы, рассматривая их в историческом, социокультурном и кинематографическом контексте. Стратегия познавательной активности отвечает комплексному подходу.

Схема анализа фильма, применяемая Роджером Лакхерстом при анализе фильма Стэнли Кубрика «Сияние» (1980)

Film Analysis Framework Applied by Roger Luckhurst in Studying Stanley Kubrick's The Shining (1980)



3. Анна Бэкмен Роджерс (2022). «Пикник у Висячей скалы» ANNA BACKMAN ROGERS (2022). *PICNIC AT HANGING ROCK*

Об авторе: Анна Бэкмен Роджерс — профессор Гётеборгского университета, соучредитель и соредактор феминистского академического онлайн-журнала «Mai: Feminism and Visual Culture»¹⁴; ранее работала в Гронингском и Стокгольмском университетах; окончила Эдинбургский университет, получив PhD в области киноведения.

В центре внимания исследователя — американское независимое кино (Rogers, 2015), портреты именитых режиссеров (Rogers, 2018) и анализ известных фильмов (Rogers, 2021; Rogers, 2022). Кроме того, Анна Роджерс — соредактор нескольких сборников, посвященных феминистской оптике в киноискусстве (Mulvey & Rogers, 2015; Ulfsdotter & Rogers, 2018a; Ulfsdotter & Rogers, 2018b).

Структура книги

Основное содержание книги составляют четыре главы:

1. «Во сне: происхождение, производство и съемки» (Rogers, 2022, р. 7–33);
2. «Миллион лет ожидая только нас: художественные влияния и сверхъестественные пространства» (Rogers, 2022, р. 36–65);
3. «Цела и невредима: мужская воображаемая и куртуазная любовь» (Rogers, 2022, р. 66–87);
4. Заключение: девушки на грани; женственность и истерия (Rogers, 2022, р. 88–95).

Также в текст включены благодарности, комментарии и информация, указанная в титрах анализируемого фильма.

Алгоритм анализа фильма

Рассмотрев проведенный Анной Роджерс разбор картины Питера Уира «Пикник у Висячей скалы» (*Picnic at Hanging Rock*, 1975), можно выявить алгоритм анализа фильма, применяемый автором:

1. Краткое *описание образа фильма, его эстетики*, основанное на субъективных ощущениях от просмотра.
2. Определение *места фильма в контексте мирового кинематографа* — отнесение его к тому или иному направлению, *отношение к нему критиков и зрителей*.
3. Сведения *об истории создания фильма*.

¹⁴ Mai: Feminism and Visual Culture: <https://maifeminism.com/> (03.06.2025).

4. Указание *особенностей сеттинга*, информация о поиске локаций для съемок.
5. Анализ *операторской работы*.
6. Анализ роли *саундтрека*.
7. Разбор *визуального решения фильма*, включающий обращение к контексту изобразительного искусства, *покадровый анализ ключевых сцен*, анализ *аппаратного моделирования, световой схемы, монтажа*, с целью объяснения порождаемых фильмом смыслов. Выявление основополагающих *принципов построения внутрикадрового пространства*.
8. *Интерпретация фильма*, основанная на применении *феминистской оптики*, а также *концепций Зигмунда Фрейда и Жака Лакана*. Обращение к трудам видных современных исследователей.
9. Выявление *фильмов, наследующих анализируемому*.

Применяемый Анной Роджерс алгоритм анализа отображен на **схеме 3** (см. с. 32).

Вывод. Исследование представляет собой тщательный системный анализ, приближающий читателя к пониманию того, как именно в фильме создаются смыслы. Стратегия познавательной активности автора отвечает комплексному подходу. Также применяются такие интерпретационные подходы (Штейн, 2020, с. 131), как фрейдистский, лакановский и феминистский.

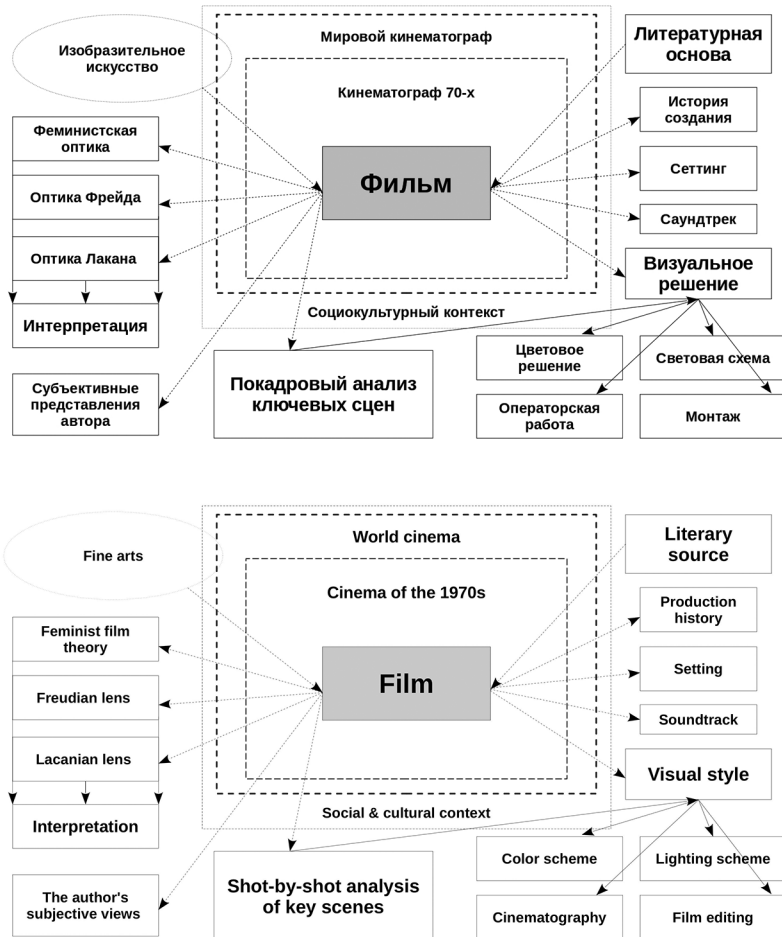
ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Последовательно рассмотрев ряд книг серии «BFI film classics», посвященных экранизациям популярных литературных произведений, мы выявили применяемые исследователями алгоритмы анализа фильмов и отобразили их в виде схем.

Сравнив аналитический инструментарий, используемый авторами, можно прийти к следующим выводам. В книгах серии «BFI film classics», посвященных экранизациям знаменитых романов:

- отсутствует «стандарт» анализа фильма — несмотря на то, что каждый рассматриваемый труд касается адаптации литературного произведения, алгоритмы, применяемые авторами, обладают существенными различиями, поэтому о единой схеме речи не идет;

Схема анализа фильма, применяемая Анной Роджерс при анализе фильма Питера Уира «Пикник у Висячей скалы» (1975)
Film Analysis Framework Applied by Anna Backman Rogers in Studying Peter Weir's Picnic at Hanging Rock (1975)



- важен «голос автора»: в каждом исследовании в той или иной степени раскрывается личная история знакомства автора с фильмом;
- значительное место занимает координация презентации анализируемого фильма по таким направлениям, как история кино и социокультурный контекст;
- обязательный элемент — представленный в том или ином виде сравнительный анализ фильма и его литературной основы.
- немаловажную роль играют интерпретационные подходы, что в целом характерно для *cinema studies*; в зависимости от специфики анализируемого фильма авторы прибегают к психоаналитическому, феминистскому, марксистскому подходам;
- имеет место фокус на особенностях изобразительного решения;
- в том или ином виде проводится анализ ключевых сцен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Штейн, С.Ю. (2020). *Матрица гуманитарной науки*. Москва: РГГУ. <https://www.elibrary.ru/jgмусу>
2. Штейн, С.Ю. (2022). Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Пример масштабирования компонента предметной области: рецензия на фильм. *Артикульт*, (2), 106–124. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2022-2-106-124>, <https://www.elibrary.ru/auhipq>
3. Andrew, D. (2009). The core and the flow of film studies. *Critical Inquiry*, 35 (4), 879–915. <https://doi.org/10.1086/599587>
4. Benyahia, S.C., & Mortimer, C. (2012). *Doing film studies: A subject guide for students*. London: Routledge.
5. Bluestone, G. (1968). *Novels into film*. University of California Press.
6. Bolas, T. (2009). *Screen education: From film appreciation to media studies*. Bristol: Intellect.
7. Bordwell, D., & Carroll, N. (Eds.). (2012). *Post-theory: Reconstructing film studies*. University of Wisconsin Press.
8. Cartmell, D., & Whelehan, I. (2013). *Adaptations: From text to screen, screen to text*. London: Routledge.
9. Dix, A. (2016). *Beginning film studies*. Manchester University Press.

10. Grieveson, L., & Wasson, H. (Eds.). (2008). *Inventing film studies*. Duke University Press.
11. Hill, J., & Church Gibson, P. (Eds.). (1998). *The Oxford guide to film studies*. Oxford University Press.
12. James, H. (with Luckhurst, R.). (2009). *The Portrait of a Lady*. Oxford University Press. (Original work published 1881)
13. King, R. H., & Taylor, H. (Eds.). (1996). *Dixie debates: Perspectives on southern cultures*. New York University Press.
14. Kuhn, A., & Westwell, G. (2012). *A dictionary of film studies*. Oxford University Press.
15. Leitch, T. (Ed.). (2017). *The Oxford handbook of adaptation studies*. Oxford University Press.
16. Luckhurst, R. (2017). *The Shining*. British Film Institute. Bloomsbury Publishing.
17. Luckhurst, R. (2019). *Alien*. British Film Institute. Bloomsbury Publishing.
18. Luckhurst, R. (Ed.). (2009). *Late Victorian Gothic Tales*. Oxford University Press.
19. Mulvey, L., & Rogers, A.B. (2015). *Feminisms: Diversity, difference and multiplicity in contemporary film cultures*. Amsterdam University Press.
20. Nelmes, J. (2012). *Introduction to film studies*. Routledge.
21. Novak, P. (2020) *Interpretation and film studies: Movie made meanings*. Berlin: Springer Nature.
22. Polan, D.B. (2007). *Scenes of instruction: The beginnings of the US study of film*. University of California Press.
23. Rogers, A.B. (2015). *American independent cinema: Rites of passage and the crisis image*. Edinburgh University Press.
24. Rogers, A.B. (2018). *Sofia Coppola: The politics of visual pleasure*. New York: Berghahn Books.
25. Rogers, A.B. (2021). *Still life: Notes on Barbara Loden's "Wanda" (1970)*. Punctum Books.
26. Rogers, A.B. (2022). *Picnic at Hanging Rock*. British Film Institute. Bloomsbury Publishing.
27. Sikov, E. (2020). *Film studies: An introduction*. Columbia University Press.
28. Spicer, A. (2004). Film studies and the turn to history. *Journal of Contemporary History*, 39 (1), 147–155. <https://doi.org/10.1177/0022009404039890>
29. Stevenson, R.L. (with Luckhurst, R.). (2008). *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and other tales*. Oxford University Press. (Original work published 1886)
30. Taylor, H. (1989). *Scarlett's women: Gone With the Wind and its female fans*. New Rutgers University Press.
31. Taylor, H. (1990). *Gender, race, and region in the writings of Grace King, Ruth McEnery Stuart, and Kate Chopin*. Louisiana State University Press.

32. Taylor, H. (2000). *Circling Dixie: Contemporary southern culture through a transatlantic lens*. Rutgers University Press.
33. Taylor, H. (2007). *The Daphne du Maurier Companion*. Virago Press.
34. Taylor, H. (2015). *Gone With the Wind*. British Film Institute. Bloomsbury Publishing.
35. Ulfsdotter, B., & Rogers, A.B. (2018a). *Female agency and documentary strategies: Subjectivities, identity and activism*. Edinburgh University Press.
36. Ulfsdotter, B., & Rogers, A.B. (2018b). *Female authorship and the documentary image: Theory, practice and aesthetics*. Edinburgh University Press.

REFERENCES

1. Andrew, D. (2009). The core and the flow of film studies. *Critical Inquiry*, 35 (4), 879–915. <https://doi.org/10.1086/599587>
2. Benyahia, S.C., & Mortimer, C. (2012). *Doing film studies: A subject guide for students*. London: Routledge.
3. Bluestone, G. (1968). *Novels into film*. University of California Press.
4. Bolas, T. (2009). *Screen education: From film appreciation to media studies*. Bristol: Intellect.
5. Bordwell, D., & Carroll, N. (Eds.). (2012). *Post-theory: Reconstructing film studies*. University of Wisconsin Press.
6. Cartmell, D., & Whelehan, I. (2013). *Adaptations: From text to screen, screen to text*. London: Routledge.
7. Dix, A. (2016). *Beginning film studies*. Manchester University Press.
8. Grieveson, L., & Wasson, H. (Eds.). (2008). *Inventing film studies*. Duke University Press.
9. Hill, J., & Church Gibson, P. (Eds.). (1998). *The Oxford guide to film studies*. Oxford University Press.
10. James, H. (with Luckhurst, R.). (2009). *The Portrait of a Lady*. Oxford University Press. (Original work published 1881)
11. King, R.H., & Taylor, H. (Eds.). (1996). *Dixie debates: Perspectives on southern cultures*. New York University Press.
12. Kuhn, A., & Westwell, G. (2012). *A dictionary of film studies*. Oxford University Press
13. Leitch, T. (Ed.). (2017). *The Oxford handbook of adaptation studies*. Oxford University Press.
14. Luckhurst, R. (2017). *The Shining*. British Film Institute. Bloomsbury Publishing.

15. Luckhurst, R. (2019). *Alien*. British Film Institute. Bloomsbury Publishing.
16. Luckhurst, R. (Ed.). (2009). *Late Victorian Gothic Tales*. Oxford University Press.
17. Mulvey, L., & Rogers, A.B. (2015). *Feminisms: Diversity, difference and multiplicity in contemporary film cultures*. Amsterdam University Press.
18. Nelmes, J. (2012). *Introduction to film studies*. London: Routledge.
19. Novak, P. (2020) *Interpretation and film studies: Movie made meanings*. Berlin: Springer Nature.
20. Polan, D.B. (2007). *Scenes of instruction: The beginnings of the US study of film*. University of California Press.
21. Rogers, A.B. (2015). *American independent cinema: Rites of passage and the crisis image*. Edinburgh University Press.
22. Rogers, A.B. (2018). *Sofia Coppola: The politics of visual pleasure*. New York: Berghahn Books.
23. Rogers, A.B. (2021). *Still life: Notes on Barbara Loden's "Wanda" (1970)*. Punctum Books.
24. Rogers, A.B. (2022). *Picnic at Hanging Rock*. British Film Institute. Bloomsbury Publishing.
25. Schtein, S.Yu. (2020). *Matritsa gumanitarnoy nauki* [Matrix of humanities]. Moscow: Russian State University for the Humanities. (In Russ.). <https://www.elibrary.ru/jgmycy>
26. Schtein, S.Yu. (2022). Metodiko-metodologicheskaya skhema issledovaniy kinematografa. Primer masshtabirovaniya komponenta predmetnoy oblasti: retsenziya na fil'm [Strategies and methodological scheme of cinema research. Example of scaling of the component of a thing area: film review]. *Articult*, (46), 106–124. (In Russ.). <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2022-2-106-124>, <https://www.elibrary.ru/auhipq>
27. Sikov, E. (2020). *Film studies: An introduction*. Columbia University Press.
28. Spicer, A. (2004). Film studies and the turn to history. *Journal of Contemporary History*, 39 (1), 147–155. <https://doi.org/10.1177/0022009404039890>
29. Stevenson, R.L. (with Luckhurst, R.). (2008). *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and other tales*. Oxford University Press. (Original work published 1886)
30. Taylor, H. (1989). *Scarlett's women: Gone With the Wind and its female fans*. Rutgers University Press.
31. Taylor, H. (1990). *Gender, race, and region in the writings of Grace King, Ruth McEnergy Stuart, and Kate Chopin*. Louisiana State University Press.
32. Taylor, H. (2000). *Circling Dixie: Contemporary southern culture through a transatlantic lens*. Rutgers University Press.
33. Taylor, H. (2007). *The Daphne du Maurier Companion*. Virago Press.
34. Taylor, H. (2015). *Gone With the Wind*. British Film Institute. Bloomsbury Publishing.

35. Ulfsdotter, B., & Rogers, A.B. (2018a). *Female agency and documentary strategies: Subjectivities, identity and activism*. Edinburgh University Press.
36. Ulfsdotter, B., & Rogers, A.B. (2018b). *Female authorship and the documentary image: Theory, practice and aesthetics*. Edinburgh University Press.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ТАТЬЯНА ИГОРЕВНА КОЖОКАРУ

аспирант кафедры кино и современного искусства,
Российский государственный
гуманитарный университет (РГГУ),
125047, Россия, Москва, Миусская площадь, д. 6

ResearcherID: LMH-7025-2024

ORCID ID: 0000-0002-8987-4032

e-mail: tatiana@journalist.com

ABOUT THE AUTHOR

TATIANA I. KOZHOKARU

Postgraduate in Cinema and Contemporary Arts,
Russian State University for the Humanities,
6, Miusskaya Square, Moscow 125047, Russia

ResearcherID: LMH-7025-2024

ORCID ID: 0000-0002-8987-4032

e-mail: tatiana@journalist.com

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ
ОБРАЗА ГЕРОЯ
НА ЭКРАНЕ**

**SCREEN IMAGE
OF A HERO**

UDC 008:81'22

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.2-41-56

EDN: IMMXZC

Received 27.01.2025, revised 13.05.2025, accepted 27.06.2025

XIAOTING CHEN

RUDN University
6, Miklukho-Maklaya, Moscow 117198
Russian Federation

ResearcherID: GVS-3281-2022

ORCID: 0000-0001-6866-4266

e-mail: chenxiaoting888@mail.ru

DENIS M. TURUNOV

RUDN University
6, Miklukho-Maklaya, Moscow 117198
Russian Federation

ResearcherID: MCK-1003-2025

ORCID: 0009-0008-2807-1413

e-mail: turunov.denis@gmail.com

For citation

Chen, X., & Turunov, D.M. (2025). Untangling the web: Shifting gendered symbols of the spider demon from *Journey to the West* to *Black Myth: Wukong*. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (2), 41–56. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.2-41-56>, <https://elibrary.ru/IMMXZC>

Published by
Наука
телевидения



Untangling the web: Shifting gendered symbols of the spider demon from *Journey to the West* to *Black Myth: Wukong**

Abstract. This paper examines the reinterpretation of the spider demon as a traditional Chinese gendered symbol, from *Journey to the West* (Wu Cheng'en, 1592) to the modern video game *Black Myth: Wukong* (2024). Using cultural semiotics and monstrous-feminine theory, it compares materials from the novel and game through textual analysis and sentiment analysis of the 1,000 most-liked comments on related Bilibili videos. Sentiment analysis reveals predominantly positive reception (69%), though criticism regarding gender representation persists. The findings show that through narrative reconstruction in the game, the spider demons evolve from one-dimensional seductresses into multidimensional figures with more humanized designs. Their characterization not only reflects deeper emotions, moral dilemmas, and self-awareness but also incorporates Tang Dynasty-inspired aesthetics to reinforce their cultural background, while still retaining certain monstrous traits and a sense of tragic fate. Moreover, the paper highlights that rather than abandoning traditional archetypes, the game reinterprets them with emotional depth and symbolic continuity, illustrating how cultural symbols can be adapted to reflect broader shifts in gender discourse and narrative complexity.

Keywords: gendered symbols, cultural semiotics, monstrous feminine, female monsters, gender representation, Chinese video games, transmedia narratives, spider demons, *Black Myth: Wukong*, textual analysis, audience sentiment analysis, Chinese feminine monstrosity

* The term *gender* in this work is used strictly in a biological sense to describe the sex and variability of traits in spiders. This phenomenon has no relation to sociocultural, legal concepts, or issues concerning the promotion of non-traditional relationships, as regulated by the legislation of the Russian Federation—*Editor's Note*.

* Термин «гендер» в данной работе используется строго в биологическом смысле для описания половой принадлежности и изменчивости признаков у пауков. Отмеченный феномен не имеет какого-либо отношения к социокультурным, правовым концепциям или вопросам пропаганды нетрадиционных отношений, регулируемым законодательством Российской Федерации (прим. ред.).

INTRODUCTION

Video games have evolved beyond mere entertainment into key platforms for cultural expression and value dissemination. Through transmedia adaptations of classic works, they incorporate mythological elements to reinterpret traditional culture and connect with modern audiences (Torres-Toukoumidis et al., 2024). *Black Myth: Wukong* exemplifies this trend as China's first AAA game, setting a new standard in 2024. By merging the classic novel *Journey to the West* with modern technology, it reimagines traditional narratives for a global audience (Xinhua News Agency, 2024). One of its most striking reinterpretations is the portrayal of the female non-player character (NPC) spider demons, whose intricate storytelling and design captivated social media. With Douyin hashtags surpassing 1.5 billion views, these characters have become a powerful testament to how video games reshape cultural icons in contemporary popular culture.

In Chinese culture, while spiders are considered “good luck,” spider demons, such as the “mountain spider” in the Song Dynasty's Southern Book of Stories and those in *Journey to the West*, have long symbolized seduction, danger, and evil. However, as a symbol, the spider demon has also undergone a continuous transformation in meaning due to social and cultural changes. In *Black Myth*, their portrayal shifts, adding emotional depth and complexity. This change highlights how cultural symbols evolve in modern media, where traditional narratives resonate with today's audiences.

While research on female characters in games has grown, the spider demon as a symbol in Chinese culture remains underexplored. Western representations, like Spider-Man or the broodmother (especially, in *Dota 2*), differ greatly in meaning and gender traits from the Chinese spider demon. This study's **relevance** lies in its attention to how the rarely discussed mythological figure of the Chinese spider demon is reimagined in contemporary digital media. As China's gaming industry expands globally, such reinterpretations play a key role in shaping cultural narratives and projecting soft power. Moreover, the transformation of gendered monsters in games reflects shifting norms around femininity, morality, and identity. Therefore, this study employs cultural semiotics and monstrous-feminine theory, combining textual analysis with audience sentiment data to examine how the spider demon has been reinterpreted as a gendered cultural symbol across different media and time periods, from *Journey to the West* to *Black Myth: Wukong*.

In particular, it addresses the following questions:

1. How does the spider demon in *Journey to the West* embody traditional gender symbolism and cultural connotations?

2. How does *Black Myth: Wukong* reinterpret gender symbolism of the spider demon through the narrative and character design?

3. How does this change affect the spider demon's gender traits and audience views?

By answering these three questions, the study will capture the evolution of this gendered symbol and the audience's response, revealing how traditional cultural symbols adapt and transform in new media and gender contexts.

MATERIALS AND METHODS

This study analyzed the portrayal of spider demons in the videogame *Black Myth: Wukong* and the classic Chinese tale *Journey to the West*, employing a range of methodologies. Comparative textual and narrative analyses were conducted to explore the depiction and transformation of characters across these works. The empirical material includes game texts and official character profiles from chapter 4 in *Black Myth* and chapters 72–73 of *Journey to the West*. Cultural hermeneutics and elements of receptive aesthetics were also applied to investigate the reinterpretation of traditional myths.

To analyze audience attitudes toward the reinterpreted spider demons, Python was used to scrape and process audience comments. The study employed sentiment analysis, using the SnowNLP library, on the top 1,000 most-liked comments from Chapter 4 gameplay videos published on the Chinese platform Bilibili.¹ Additionally, for visual content, the research applied semiotic and audiovisual analysis to uncover deeper symbolic and narrative layers, complementing the broader analysis of the media texts.

¹ Bilibili @ Black Myth: Wukong. (2024). *Six emotions - Original animation compilation of chapters from Black Myth: Wukong* [Video]. Retrieved January 1, 2025, from https://www.bilibili.com/bangumi/play/ep835819?spm_id_from=333.1387.homepage.video_card.click&from_spmid=666.25.episode.0.

THEORETICAL BACKGROUND AND LITERATURE REVIEW

Symbols form the foundation of cultural narratives, reflecting shared meanings that shift depending on context. Eco describes symbols as key components of semiotic systems, linking abstract cultural codes with tangible forms (Eco, 1976, pp. 3–31). Their flexibility allows them to evolve in new cultural and media settings, reshaping meanings to fit changing social and artistic trends. **Lotman's cultural semiotics** provide a solid framework for understanding the dynamic transformation and redefinition of symbols across different media and time periods. He describes culture as a *semiosphere*, a network of interconnected symbolic systems where each symbol redefines its meaning through interaction with others (Lotman, 1990, pp. 151–171). Lotman emphasizes that the translation of symbols across cultural and media boundaries often creates new meanings, reflecting the multilingual and dynamic nature of cultural systems. Additionally, his concept of the *cultural explosion* highlights how symbols, when placed in new contexts, take on meanings that carry historical significance (Lotman, 2009, pp. 19–25).

The integration of mythological figures into modern video games reflects a broader cultural process in which traditional narratives are reactivated and transformed through new media. This process involves more than symbolic reuse—it draws on the deep structure of myth as a cultural logic. As Lévi-Strauss argues, myth functions as “a kind of language” (Lévi-Strauss, 1955, pp. 430) that offers “a logical model capable of overcoming contradictions” (Lévi-Strauss, 1955, pp. 443). Myths, then, are not static stories but dynamic symbolic systems through which cultures mediate fundamental tensions. Figures such as demons or monsters often embody oppositions like purity and danger, human and non-human, or nature and civilization, which are binary structures that myth helps to symbolically resolve (Lévi-Strauss, 1955, pp. 430–440). At the same time, the repeated reappearance of mythic characters across history reveals a cyclical structure of cultural memory. Eliade (1963) describes this phenomenon as the “eternal return,” meaning that mythic archetypes are cyclically reactualized to restore contact with sacred origins (Eliade, 1963, pp. 18–19). These structures are resilient and flexible, allowing reinterpretation without erasing symbolic continuity. In video games, mythological characters are thus not merely decorative but function as adaptable carriers of cultural identity, moral imagination, and emotional resonance.

Female representation in video games has historically been constrained, often portraying disempowered or sexualized identities that reinforce traditional gender roles of dominance and subordination (de La Torre-Sierra & Guichot-Reina, 2024, pp. 4–6). Drawing on Kristeva's theory of *abjection* that which “disturbs identity, system, and order by not respecting borders, positions, and rules” (Kristeva, 1982, p. 4), Creed introduced the concept of the *monstrous-feminine*

(Creed, 2023, p. 5), arguing that female monsters are a mix of fear and desire, acting as both challenges for male protagonists and opposites of cultural morality. Abjection, as “neither subject nor object” (Kristeva, 1982, p. 135), challenges the symbolic order—often equated with patriarchal structures—through the female body’s ambiguity, transgression, and horror. For example, Medusa’s ability to turn men to stone with her gaze represents a threatening female power that exists outside male control. Building on this, Stang examined female monsters in *Dungeons & Dragons* and *Dragon Age*, identifying them as expressions of patriarchal anxieties that reinforce misogynistic norms (Stang & Trammell, 2020, p. 11). In the Chinese context Wu analyzed the shift of feminine and monstrous traits from the game *Gujian 3* (2018) to its fanfiction. Wu introduced the term *Chinese feminine monstrosity*, noting that female monsters’ monstrous traits arise not from sexualization but from their deceptive beauty, deadly tendencies, and abject-transformative forms, while paradoxically emphasizing their voluntary alignment with the patriarchy, which ultimately weakens their monstrous nature (Y.H. Wu, 2024, p. 3). However, recent studies, such as those by Albino and Zhang, highlight a growing trend of female monsters that challenge gender norms while retaining feminine traits (Albino, 2020, pp. 544–550; M. Zhang, 2024, pp. 395–398). This trend is exemplified by characters such as Kerrigan in *StarCraft* series, whose forced transformation into a powerful monster becomes a source of agency and resistance, redefining the *monstrous-feminine* (Blomquist, 2021, pp. 890–893). These cases illustrate that female monsters in video games are complex, contradictory figures that evolve in response to shifting societal norms.

TRADITIONAL GENDER SYMBOLS IN JOURNEY TO THE WEST

Journey to the West follows Tang Sanzang and his disciples on their quest for Buddhist scriptures, blending mythology, religion, and folklore. Adapted over centuries—from Xuanzang’s historical journey to Yuan dramas and Wu Cheng’en’s Ming classic—*Journey to the West* became one of China’s Four Great Classical Novels. Modern retellings include literature, film, TV (notably the 1986 series), and video games. While Wukong has been reimagined in many ways, side characters like the spider demon and White Bone Spirit are often remain confined to the trope of female seduction.

The spider demons in *Journey to the West* symbolize temptation and danger through personification, metaphor, and hyperbole. Descriptions like “silver-like

Table 1

**Analysis of the portrayal of spider demon characters
in the Chinese classic Journey to the West**

Analysis dimension	Analysis of <i>Journey to the West</i> (symbolism)	Relevant texts/plot (symbols)
Character traits: monstrous nature	Dangerous; Trial-setters, temptresses, traps	"Flung him to the ground" (C. Wu, 2012, p. 322), "[...] let's go back and have that fat monk steamed for food" (C. Wu, 2012, p. 325), "They also pan-fried some freshly gouged human brains, which they then cut up to look like pieces of bean curd" (C. Wu, 2012, p. 321); "All seven of the fiends at once loosened their clothes and exposed their snow-white bellies to exercise their magic" (C. Wu, 2012, p. 339); "Then they darted into the caves, all naked, and ran past the Tang Monk, giggling and still covering their private parts with their hands" (C. Wu, 2012, p. 330).
Character traits: human nature	Sisterly bond, maternal instincts, loyalty	"An orchid nature fine like spring, a womanly mind firm as stone" (C. Wu, 2012, p. 318); (Spiders say) "Children, where are you?" (C. Wu, 2012, p. 330); (Spiders say) "If Elder Brother wants to fight, we'll help you" (C. Wu, 2012, p. 336).
Appearance	Seductive, sexualized, feminine	"Undoing their buttons and clasps, untying their sashes of silk. Their bosoms were white like silver; Their bodies all resembled snow. Their limbs appeared gilded in ice; Their shoulders seemed kneaded with dough. Their bellies looked soft and yielding; Their backs were both shiny and smooth. Their knees and wrists were round and small; Their feet, no wider than three inches. Desire ringed their midsections, showing their apertures of love" (C. Wu, 2012, p. 326).
Scenes	Spider web cave: dangerous, repellent and deceptive Cleansing pool: feminine and private	Spider cobwebs: "It's the bogus immortals' reclusive place; No other household takes its neighboring space" (C. Wu, 2012, p. 320). Cleansing Pool: "Hot ripples like a boiling cauldron's; snowy waves like newly made soup [...] A good sign of auspicious land, truly it's Heaven's creation, where beauties wash their smooth and ice-white skins: all dirt removed, their jadelike frames renewed" (C. Wu, 2012, p. 326).
Psychological traits	Cunning, greedy, fearful, ashamed	"The fiends were frightened out of their wits. Going to their knees in the water, they cried" (C. Wu, 2012, p. 329); "With arms and legs flailing, with their heads bobbing up and down, the spiders cried, 'Spare our lives! Spare our lives'" (C. Wu, 2012, p. 340).
Characters' relationships	Power imbalance; gender opposition; humiliation, insult	"[...] he raised with both hands to smash to pulp those seven spider spirits" (C. Wu, 2012, p. 340); (Wukong says) "A man does not fight with a woman" (C. Wu, 2012, p. 327); (Spiders say) "By the seventh year, a man and a woman are not to sit on the same mat.' How could you bathe in the same pool with us?" (C. Wu, 2012, p. 328).

bosoms” and “snow-white bellies” show their seductive roles as obstacles to Tang Monk and his disciples. A similar depiction can be seen in the portrayal of the spider demon in the 1986 TV series (Fig. 1). This is similar to traditional narratives like stories *The Beacon Fire for a Smile / 烽火戏诸侯* and *The Fox Spirit Da Ji / 狐妖苏妲己*. In them, feminine beauty is both alluring and destructive. Their maternal instincts and sisterly bond hint at humanity. However, they are dismissed in interactions and face a tragic fate through betrayal and Wukong’s attack. Despite showing care and sisterhood, their good traits are overshadowed by their villainous image. This narrative pattern reflects what Campbell conceptualized as the “hero’s journey,” a structure centered on a young male protagonist whose maturation is achieved by overcoming trials, often represented by monstrous or seductive figures (Campbell, 1973, pp. 89–137). This model tends to marginalize other archetypal characters, such as mothers, witches, or female spirits, by reducing them to narrative functions rather than treating them as autonomous agents (Bowman, 2024, pp. 160–173).



Fig. 1. The depiction of the seven spider demons in the 1986 TV series *Journey to the West*, directed by Yang Jie²

These portrayals reflect Ming-era views on femininity, oscillating between reverence and suspicion. Rooted in Confucian ethics, this aligns with Confucius’s remark: “Women and servants are particularly hard to manage: if you are too familiar with them, they grow insolent, but if you are too distant, they grow resentful” (Kong & Slingerland, 2013, p. 211). Female beauty was often seen as a danger, reflecting fears of chaos and corruption. In this context, the spider demons show society’s mixed feelings about women: they are attractive but also deceitful, seductive, and violent, threatening the male-dominated order.

² See the image source: <https://news.qq.com/rain/a/20240930A0591Q00> (25.01.2025).

The spider demons resonate with broader cultural and theoretical frameworks, representing the contrast between beauty and monstrosity: delicate appearances paired with brutal actions, such as plotting to cook Tang Monk for immortality. This shows the coexistence of monstrosity and sincerity, highlighting the paradoxical humanization and demonization of female figures (Chang, 2024, pp. 102–104). As dynamic cultural symbols, they move between dualities—seductress and caregiver, victim and villain—illustrating Lotman’s theory of symbols’ multiple meanings and mobility. Their story of beauty, betrayal, and destruction highlights patriarchal fears and reinforces moral lessons about the dangers of desire.

REINTERPRETING THE SPIDER DEMONESS IN BLACK MYTH: WUKONG

Black Myth: Wukong builds on *Journey to the West* while integrating elements from adaptations like *A Chinese Odyssey* (1995, directed by Jeffrey Lau). The narrative introduces the *Destined One* (the player) as the protagonist, tasked with collecting six spiritual roots to resurrect Wukong. Chapter Four explores the seven spider demons, focusing on Bajie and Violet Spider’s tragic love. Former lovers, they reunite when Violet Spider stages a wedding to force Bajie into marriage. Bound by duty, Bajie rejects her and their daughter, leaving in tears. Betrayed by the Hundred-Eyed Daoist, Violet Spider meets a tragic end.

Compared to the original novel, the spider demon in *Black Myth: Wukong* has a diminished monstrous nature and is portrayed as a more nuanced and multidimensional female character. With intricate dialogue, deep emotions, and Tang dynasty-inspired designs (Fig. 2), they evolve from symbols of seduction into richer figures. Violet Spider shows maternal care and inner conflict, while her sisters display traits like independence, elegance, and curiosity. No longer just temptresses, they act as both obstacles and helpers in the protagonist’s journey, showing more agency. Their interplay of love and resentment, betrayal and loyalty make them more three-dimensional, moving beyond *Journey to the West*’s simplistic depiction of women punished for their femininity or moral failings. Notably, the spider demons in the game still retain their demonic nature and tragic fate from the original work, largely due to the constraints of adapting a pre-existing story. However, their more humanized portrayal adds emotional depth and creates more multidimensional characters. This contradiction is similar to Wu’s concept of Chinese feminine monstrosity, especially in the balance between monstrosity and obedience to patriarchy.

Table 2

Analysis of the portrayal of spider demon characters in the game *Black Myth: Wukong*

Analysis dimension	Analysis of <i>Black Myth: Wukong</i> (symbolism)	Relevant texts/plot (symbols)
Character traits: monstrous nature	Violence, vengeance, obsession, obstructors	<p>Text: “This monkey that you love. I’ll chop his heart. Slice his liver!”</p> <p>Plot: Violet Spider, a monster, captures Bajie with violence and deceit. She forces him into her wedding trap.</p>
Character traits: human nature	Promoter; strong familial bonds and sisterly affection, loyalty, mutual protection, distinct personalities, and humanized traits	<p>Text: (The fourth sister saves the destined one) “I’ve led your path for you... We’re both on our own”; (Sisters’ attitude toward their mother’s love: supportive despite not understanding) “But try to think from her position. We’re her children. This is what we do”; “We never witnessed her past. That’s why we can’t understand her obsession today.”; “Mother has grown soft with age...”; (Sisters’ interactions) “The two sisters bickered and quarreled...”; “She usually spent her time with her elder sisters, who were all very nice to her.”</p> <p>Plot: Violet Spider is devoted, persistent, soft-hearted, and maternal. Each sister has distinct traits: gentle and steady, independent and decisive, sophisticated, straightforward yet adventurous, lively and curious.</p>
Appearance	Graceful, noble, with Tang dynasty-inspired aesthetics	<p>Text: “With powdered face and hair in a twist, a slender waist adorned with jade amidst”; “Rosy face turns into grey hair”; “Enemy blood stains the black robe high”; “Orioles are charming, swallows love to play.”</p> <p>Plot: Smoky makeup shows their monstrous nature. It pairs with elegant Tang Dynasty styles, like red rouge, huadian, tinted lips, and ruqun robes.</p>
Scenes	Mysterious, gloomy, restrained, combined with traditional Chinese architectural elements	<p>Text: “We’re bound to this ill place, one generation after another—even you like this farce?”; “Tell me, monkey, what’s it like out there beyond these mountains?”</p> <p>Plot: Dark tones and desolate settings, inspired by landmarks like Zhu Family Courtyard (Shisi Temple) and Spider Cave (Mei Ancestral Hall).</p>
Psychological traits	Resentment, longing, conflict, pity, regret; love, joy	<p>Text: “Every day, trapped in this hollow, I missed and dreamed, waiting for the day to eat you right after we met, so I could heal”; “Monkeys! The bane of my life! Why do you always have to ruin my plans? And in what way am I any less than monkeys?”; “What would this marriage change?”</p> <p>Plot: Violet Spider’s conflicted emotions reflect her tragic longing and her inability to escape her past with Bajie. While the sisters’ interactions reflect love and joy between family members.</p>
Characters’ relationships	Complex relationships, intertwined love and betrayal, ending up in tragedy	<p>Text: (Dying, Violet Spider said to Bajie) “You haven’t changed a bit, you fool...” (Bajie turned away, tears in his eyes).</p> <p>Plot: Violet Spider’s “love yet cannot be” with Bajie is strained by his identity. She feels betrayed by her ally and dies with unfulfilled desires.</p>

The reinterpretation of the spider demons' symbolism reflects the changing dynamics of cultural symbols in a semiotic framework. Symbols are no longer static; they adapt and reconfigure through new cultural and narrative contexts. In *Black Myth*, the spider demons have complex human traits that reframe their traditional mythological essence. This process aligns with the change of cultural symbols in digital media. There, traditional forms are deconstructed and reassembled with new signifiers, like aesthetic elements and narrative roles (Yan & Luo, 2019, p. 168). Like how historical figures in Chinese games like *Honor of Kings* (2015) are re-signified into contemporary icons, the spider demons in *Black Myth* reflect modern emotions and relationships (He & Li, 2024, pp. 163–192). This adaptation transforms them from a moral dichotomy into multifaceted characters, bridging tradition and contemporary audience expectations.



Fig. 2. The depiction of the spider demons in *Black Myth: Wukong*: from left to right: Violet Spider (Mother), followed by the eldest to the sixth sister³

³ Image source: Original collage by Xiaoting Chen, created from in-game video screenshots (25.01.2025).

REDEFINING GENDERED SYMBOLS: AUDIENCE RECEPTION AND CULTURAL IMPACTS OF THE SPIDER DEMONS

As feminism and social equality grow, media has moved from simple gender stereotypes to more complex, humanized characters. In *Black Myth*, the spider demons still have traits of female monsters—seduction, beauty, violence, and tragedy—but now also show human emotions. By reshaping their narrative, the game reinterprets them from symbols of temptation into complex, subjective characters. This shift breaks away from static binary gender narratives, aligning with contemporary audiences' higher expectations for female characters.

From audience feedback, the game's reinterpretation of the spider demons has been largely positive. This study used Python to collect the top 1,000 comments on gameplay videos from the official *Black Myth: Wukong* account on Bilibili, a Chinese platform. The comments were based on likes. Sentiment analysis with the SnowNLP library showed 69% positive, 19% negative, and 12% neutral comments (Fig. 3). Additionally, the Douyin hashtag “#BlackMythPiggySpiderDemonTragicLove / #黑神话八戒蜘蛛精意难平” has garnered over 3 million views, reflecting audience approval of the game's integration of traditional culture with modern narrative techniques, particularly its depth of storytelling and nuanced character development.

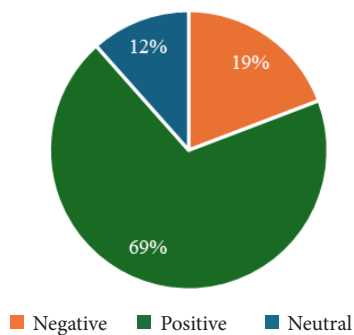


Fig. 3. Sentiment analysis of user comments on platform Bilibili

However, some voices have questioned the narrative's underlying biases (C. Zhang, 2024). Some say Bajie is “irresponsible”, while others criticize Violet Spider as “too emotional.” They argue the game excuses Bajie's detachment (blaming it on the Celestial Court) while romanticizing Violet Spider's suffering. This shift focuses from her choices to Bajie's struggle to protect his family. She faces

harm, raises her child alone, and dies tragically, her story reduced to a footnote in Bajie's narrative. This has led to debates on whether the game continues to sideline women in traditional stories.

Despite some criticism, *Black Myth's* reinterpretation of the Spider Demon has cultural significance. Through new storytelling and character development, the game transforms the Spider Demon from a simple symbol of beauty and seduction into a complex figure with deeper emotions. This *dynamic reinterpretation* modernizes traditional culture while enriching the game's story and connecting with players. Though it does not completely break away from traditional gender symbols, it adds depth and variety through media innovation, making them more nuanced and multidimensional.

CONCLUSION

This paper examines the evolution of the gendered symbolism of the spider demon in *Journey to the West* and *Black Myth: Wukong* through cultural semiotics and monstrous-feminine theory, focusing on character traits, appearance, narrative contexts, and relationships. The analysis shows that in *Journey to the West*, the spider demon embodies traditional gender symbols, representing temptation, danger, and moral opposition to male heroes. In *Black Myth: Wukong*, however, the spider demon is reimagined with emotional depth, moral complexity, and maternal instincts, transforming from a one-dimensional antagonist into a multifaceted character while still retaining some monstrous traits and a tragic fate. The audience's strong emotional engagement with this transformation revitalizes her cultural significance.

The evolution of the spider demon from a simple embodiment of seduction and danger in traditional storytelling to a nuanced character with emotional depth in contemporary media mirrors broader cultural shifts in symbolic representation. While Chinese folklore historically portrayed the spider demon as a dangerous temptress, *Black Myth: Wukong* transforms this archetype by maintaining its core symbolic elements while adding psychological complexity and moral ambiguity. This approach demonstrates that meaningful cultural evolution occurs not through abandoning traditional symbols but through recontextualizing them within contemporary values and narrative expectations. By preserving the fundamental essence of these cultural archetypes while adapting them to modern sensibilities, *Black Myth* achieves a balance that resonates with diverse audiences

while honoring cultural heritage. Game developers now face the specific challenge of balancing authentic cultural representation with evolving sensibilities about gender and identity. Through this delicate negotiation between tradition and innovation, video games emerge as significant platforms for cultural expression, allowing traditional symbols to find new meaning and relevance in a globalized world. This reimagining of traditional Chinese mythological figures also serves as a powerful cultural ambassador, offering international audiences a nuanced entry point into understanding Chinese cultural heritage through interactive storytelling that transcends linguistic and cultural barriers.

REFERENCES

1. Albino, M. (2020). Designing the body: Female monster design in video games. *CONFIA 2020*.
2. Blomquist, G. (2021). Postmodern Medusa: The monstrous-feminine in StarCraft II: Heart of the Swarm. *Games and Culture*, 16 (7), 885–906. <https://doi.org/10.1177/155541202111005232>
3. Bowman, S.L. (2024). Finding the self in role-playing games: Weaving myth, narrative, and identity. *Media Practice and Education*, 25 (2), 160–173. <https://doi.org/10.1080/25741136.2024.2324085>
4. Campbell, J. (1973). *The hero with a thousand faces*. New Jersey: Princeton University Press.
5. Chang, B. (2024). The beauty and demonic nature of female figures in Journey to the West. *Appreciation of Famous Literary Works / 名作欣赏*, 27, 102–104.
6. Creed, B. (2023). *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. London: New York: Routledge.
7. de La Torre-Sierra, A.M., & Guichot-Reina, V. (2025). Women in video games: An analysis of the biased representation of female characters in current video games. *Sexuality & Culture*, 29, (532–560). <https://doi.org/10.1007/s12119-024-10286-0>
8. Eco, U. (1976). *A theory of semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
9. Eliade, M. (1963). *Myth and reality* (W.R. Trask, Trans.). New York: Harper & Row.
10. He, W., & Li, Y. (2024). Real emotions in virtual play: The impact of Honor of Kings on players' attitudes toward and cognition of historical figures. In F. Chen, K.S. McAllister & J.E. Ruggill (Eds.), *The Chinese video game industry* (pp. 163–192). https://doi.org/10.1007/978-3-031-41504-3_9

11. Kong, Q., & Slingerland, E.G. (2013). *Analects: With selections from traditional commentaries*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc.
12. Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection* (L.S. Roudiez, Trans.; Vol. 98). Columbia University Press.
13. Lévi-Strauss, C. (1955). The structural study of myth. *The Journal of American Folklore*, 68 (270), 428–444.
14. Lotman, Y.M. (1990). *Universe of the mind: A semiotic theory of culture*. Indiana University Press.
15. Lotman, Y.M. (2009). *Culture and explosion*. De Gruyter, Inc.
16. Stang, S., & Trammell, A. (2020). The ludic bestiary: Misogynistic tropes of female monstrosity in Dungeons & Dragons. *Games and Culture*, 15 (6), 730–747. <https://doi.org/10.1177/1555412019850059>
17. Torres-Toukoumidis, A., León-Alberca, T., & Henriquez-Mendoza, E. (2024). Echoes of the gothic: Transmedia reinterpretations of Edgar Allan Poe's legacy in independent films and video games. *Humanities and Social Sciences Communications*, 11 (1), 846. <https://doi.org/10.1057/s41599-024-03370-1>
18. Wu, C. (2012). *The journey to the West* (A.C. Yu, Trans.; Vol. 3). The Univ. of Chicago Press.
19. Wu, Y.H. (2024). Diminished Chinese feminine monstrosity: The transformation of femininity and monstrosity from Chinese game Gujianqitan 3 to its fanfiction. *Information, Communication & Society*, 1–18. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2024.2420027>
20. Xinhua News Agency. (2024). 悟空，凭啥这么火? [Why is Wukong so popular?]. Retrieved January 1, 2025, from <https://mp.weixin.qq.com/s/rplzEkQwf0btNXOqcKr6YA>
21. Yan, Q., & Luo, X. (2019). The flowing meaning: A semiotic interpretation of traditional culture in mobile communication. *Zhongzhou Academic Journal*, 10, 166–172.
22. Zhang, C. (2024). 当“孙悟空”遭遇“黑神话”——《黑神话：悟空》的后现代症候与性别议题 [When Sun Wukong encounters Black Myth: Wukong]. Retrieved January 1, 2025, from <https://user.guancha.cn/main/content?id=1293818&s=fwzxhfbt>
23. Zhang, M. (2024). A content analysis of female characters in video games: Sexy but powerful. *Advances in Psychology / 心理学进展*, 14 (1), 395–403. <http://dx.doi.org/10.12677/AP.2024.141055>

Author Contributions

Xiaoting Chen developed the theoretical framework, formulated the research problem, collected and analyzed the empirical materials, drafted the manuscript, and drew the general conclusions.

Denis M. Turunov contributed to conceptualizing the research problem, analyzing empirical materials, writing the article, and editing the text.

Both authors reviewed and approved the final version of the manuscript.

ABOUT THE AUTHORS

XIAOTING CHEN

Postgraduate in the Department of Mass Communication,
RUDN University,

6, Miklukho-Maklaya, Moscow 117198, Russian Federation

ResearcherID: GVS-3281-2022

ORCID: 0000-0001-6866-4266

e-mail: chenxiaoting888@mail.ru

DENIS M. TURUNOV

Postgraduate in the Department of Mass Communication,
RUDN University,

6, Miklukho-Maklaya, Moscow 117198, Russian Federation

ResearcherID: MCK-1003-2025

ORCID: 0009-0008-2807-1413

e-mail: turunov.denis@gmail.com

**ЯЗЫК ЭКРАННЫХ
МЕДИА**

**THE LANGUAGE
OF VISUAL MEDIA**

ELIZAVETA E. FILATOVA

Independent researcher

Tyumen, Russia

ResearcherID: NTQ-8895-2025

ORCID ID: 0009-0005-6338-4392

e-mail: e.filatova.sas@gmail.com

For citation

Filatova, E.E. (2025). Photographic images and their ambivalent status in Wim Wenders's *Alice in the Cities* and *Paris, Texas*. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (2), 59–77. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.2-59-77>, <https://elibrary.ru/JFMYDJ>

Photographic images and their ambivalent status in Wim Wenders's *Alice in the Cities* and *Paris, Texas*

Abstract. This paper analyzes two films by Wim Wenders—*Alice in the Cities* (1974) and *Paris, Texas* (1984)—which might be viewed, both narratively and stylistically, as a powerful reflection on photography. Drawing on theories by Susan Sontag, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Marshall McLuhan, Walter J. Ong, William J. Mitchell, and Roger Scruton, the essay provides frameworks for understanding Wenders's commentary on photography and visual media. While both films recognize photography's evidential power—its transparent, unbiased representation of what Barthes calls the photographic referent—they also show nostalgia for unmediated experience and criticize how photography changes human perception. The analysis shows how cameras and other technological “extensions” in Wenders's films limit creative expression and reduce ability for “pure handcraft” (more authentic human expressions like writing). Live communication serves as a counterpoint to camera-mediated experience, helping the main characters overcome their ennui—or what Freud would classify as melancholia.

Published by
Наука
телевидения



Keywords: Wim Wenders, *Alice in the Cities*, *Paris, Texas*, photography, photograph, photographic referent, visual media, electronic media, mediation, secondary orality, hot and cool media

INTRODUCTION

A sense of being lost mentally and sometimes spatially unites Philip and Travis, the main characters of Wim Wenders's *Alice in the Cities* (1974) and *Paris, Texas* (1984). Both appear to experience what Sigmund Freud called *melancholia*—"a profoundly painful dejection, cessation of interest in the outside world, loss of the capacity to love, inhibition of all activity," where "one cannot see clearly what it is that has been lost" (Freud, 1964, pp. 244–245). While most symptoms Freud describes appear in these characters, they show the opposite of "inhibition of all activity." Both demonstrate an urge to move, and though initially aimless, their movement gains purpose after meeting the child characters Alice and Hunter, who act as transformative figures—emotional compasses guiding the adults through their ennui.

Wenders's films prominently feature photographic activity in various forms: taking photographs, posing for them, examining them in magazines, or exchanging them. These recurring practices, abundant in both films, constitute what Margaret Olin (following Bourdieu) terms their *habitus* (Olin, 2012, p. 15). Beyond this habitus, Wenders explores photography's increasingly significant yet ambiguous role—serving simultaneously as documentary evidence of past events and as a barrier mediating our experience of the world. This paper attempts to decode Wenders's commentary on photography through his narrative and stylistic choices, drawing on theories from Susan Sontag, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Marshall McLuhan, Walter J. Ong, William J. Mitchell, and Roger Scruton. Methodologically, it combines narrative, semiotic, and cultural analysis to reveal the films' perspective on the sociocultural implications surrounding photographic practice and the widespread use of Polaroid cameras.

I argue that these films show how cameras and other "extensions" inhibit creative endeavors and diminish what I call *pure handcraft*—activities relying wholly on innate human capacities and generative potential (like writing). Moreover, at least in the case of *Alice in the Cities*, these devices may cause the protagonists' melancholia by, in Freud's terms, inhibiting other potential activities (like contemplating one's surroundings) and, given their lifeless stillness, failing

to satisfy the need for real human connection. It is worth noting that photography, which has long been recognized as a separate art form, is not opposed here to what I refer to as *creative endeavors*. While equally creative, photography's more mechanical nature invites comparison to the craft of writing and, with some of Wenders's characters casually rejecting the fruits of the former, photography is shown as less valuable than the latter. Another point I examine is the characters' distrust of words in favor of images as the ultimate source of truth. Along with that, as images grow increasingly susceptible to manipulation in our digital age, their status as unimpeachable records of the past erodes—a shift that would undermine the unshakable trust in photographs exhibited by Wenders's characters.

DEFINING THE PHOTOGRAPH: A MATERIAL PROOF, SURROGATE COMPANION OR SUBSTITUTE FOR MEMORIES?

One recurring theme in Wenders's films is the over-reliance on photographed images and an addiction to picture-taking. In *Alice in the Cities*, the German journalist Philip, commissioned to write an article about America, travels across the country while constantly photographing his surroundings with a Polaroid camera. The camera seems to become an extension of his body. This is powerfully illustrated in a scene where Philip arrives at a roadside café: rather than showing the beach through his own eyes via a traditional point-of-view shot, Wenders presents the view through his Polaroid's "eyes." We hear not Philip's voice, but the mechanical sound of the camera ejecting the image. Through this subtle technique, Wenders suggests the camera has effectively "grown into" Philip's perception.

William J. Mitchell (1992, p. 28) conceptualizes the camera as a *supereye*—"a perceptual prosthesis that can stop action better than the human eye, resolve finer detail, remorselessly attend to the subtlest distinctions of intensity, and not leave unregistered anything in the field of its gaze." This tension between the human and the mechanical, where technology threatens to surpass organic creativity, is vividly portrayed in the mentioned scene. However, as subsequent analysis will show, the film ultimately complicates this premise by affirming the irreplaceable value of human craftsmanship.

Andrew Light connects Philip's compulsive photography to his inherent solipsism (Light, 1997, p. 220), interpreting the images as a visual statement and proof that the external world exists independently of his perception. This aligns

with Susan Sontag’s observation that photographs serve as “incontrovertible proof that a given thing happened.” She also notes how photographic evidence often convinces us of truths we might otherwise doubt (Sontag, 1977, p. 5). Both films dramatize this dynamic. In *Paris, Texas*, Hunter begins rebuilding his emotional connection with his father Travis only after viewing archival footage of their family road trip to the coast (involving the sweet moments like Hunter sitting on Travis’s lap and driving a car; Jane, Travis, and Hunter holding hands and running along the coast, and many others), as if he has finally believed that they once *were* a family. Similarly, in *Alice in the Cities*, the protagonist’s fruitless search for her grandmother across Germany only resolves when she shows Philip a photograph of her grandmother’s house (Fig. 1)—one that had been in Alice’s backpack all along. Philip’s immediate acceptance of its reality (“How easy everything is!”) demonstrates the power of photography to substantiate truth.



Fig. 1. Philip holding the photograph of Alice’s grandmother’s presumed house. Still from *Alice in the Cities* [1:28:27]. (1974). Directed by Wim Wenders¹

During their way home, Travis shows his brother Walt a photograph of barren land he purchased in Paris, Texas (Fig. 2). As Travis explains, this location marks where his parents first met and where he believes his personal history originated—in his words, where he began. Roland Barthes, similarly to Sontag’s perspective,

¹ See the image source: <https://archive.org/details/alice-in-the-cities-1974.1080p.-blu-ray.x-264.-aac-yts.-mx> (11.04.2025).

emphasizes photography's evidentiary power, stating that "the Photograph does not necessarily say *what is no longer*, but only and for certain *what has been*" (Barthes, 1993, pp. 89, 85). He recounts (quite a common) personal experience of receiving the photograph of a certain unremembered event or occasion:

One day I received from a photographer a picture of myself which I could not remember being taken, for all my efforts; I inspected the tie, the sweater, to discover in what circumstances I had worn them; to no avail. And yet, because it was a photograph I could not deny that I had been there. (Barthes, 1993, p. 85)

For Travis, the photograph of Paris, Texas serves as material proof of that, at some point in time, he did start to exist. Philip in *Alice in the Cities* photographs almost everything that happens to him, from selling a car to meeting with his boss at the bureau (Fig. 3, Fig. 4), as if accumulating evidence of his experiences. As Robert P. Kolker and Peter Beicken observe:

Picture taking is the validation of the visible and a method of orienting the self in the world. With it, Wenders creates a paradigm of affirmation. The self, haunted by the transiency of existence, tries to overcome its vulnerable state by establishing an irrefutable representation of being in the world. (Kolker & Beicken, 1993, p. 42)

In one of the most pensive and reflective scenes in *Alice in the Cities*, Philip's New York friend suggests his constant photography stems from his loss of self; that he needs proof that he can still *hear* and *see*. Philip distractedly continues to talk about what bothers him, paying no attention to what she is saying and thus confirming her assumption that he really does not see or hear anything. While sharing his travel observations with his friend, Philip laments the sameness of American cityscapes outside New York. But might that perceived sameness be due to his obsessive picture taking? Sontag argues photography fosters "a chronic voyeuristic relation to the world which levels the meaning of all events," rendering distinct places, equalized by the camera, similarly mundane (Sontag, 1977, p. 10).



**Fig. 2. Walt holding the photograph of Travis's plot of land.
Still from *Paris, Texas* [30:22]. (1984). Directed by Wim Wenders²**



**Fig. 3. Philip photographing his car before selling it.
Still from *Alice in the Cities* [14:10]. (1974). Directed by Wim Wenders³**

² See the image source: <https://rutube.ru/video/8ceea2e81f7f624a3d2676d5c99b7370/?r=wd> (11.04.2025).

³ See the image source: <https://archive.org/details/alice-in-the-cities-1974.1080p.-blu-ray.x-264.-aac-yts.-mx> (11.04.2025).



**Fig. 4. Philip photographing his boss. Still from *Alice in the Cities* [18:54]. (1974).
Directed by Wim Wenders⁴**

Sontag contends photography has become integral to travel, giving people the impression that they are doing something meaningful, offering “a friendly imitation of work” (Sontag, 1977, p. 9) while reducing experience to a mere image, a souvenir, to a search for objects and places worth photographing (Sontag, 1977, p. 8). Marshall McLuhan extends this critique, noting how photography transformed the nature of travel from Descartes’s ideal of “conversing with the men of other centuries” into “merely check[ing] his reactions to something with which he has long been familiar, and tak[ing] his own pictures of the same” (McLuhan, 1964, p. 178). The world becomes a museum of objects already seen in some other medium (McLuhan, 1964, p. 178), explaining the absence of wonder and awe in people looking at what is supposed to be new and uncharted. Alongside Philip’s mediated vision, another reason for his inability to be *impressed* by American vistas is that he has already pre-consumed them through films or other media; America no longer seems mysterious or unattainable, and when encountered physically, fails to produce a wow-effect. McLuhan observes that photography affects travelers as books once affected readers—it substitutes live inquiry, conversation, and reflection (McLuhan, 1964, p. 178). Due to their tangibility and materiality, photographs (especially of people) serve, in Margaret Olin’s terms, as a “surrogate companion,” replacing real individuals (Olin, 2012, p. 16). Philip’s Polaroids exemplify this: during his solitary wanderings across America, he lays

⁴ See the image source: <https://archive.org/details/alice-in-the-cities-1974.1080p-blu-ray.x-264.-aac-yts.-mx> (11.04.2025).

out photographs at beaches or cafés, sorting through them as if (haptically) engaging with an imaginary friend. This surrogate function recurs in *Paris, Texas* when Travis and Hunter stay at a roadside motel en route to find Jane (Travis's wife and Hunter's mother). Travis gives his son a family photograph to clarify Hunter's otherwise blurred image of her. Hunter's treatment of the picture is particularly revealing—he tenderly places it under his pillow to sleep with it. For him, the photograph materially embodies his absent mother, becoming a tactile surrogate (in Olin's wording) to be touched and caressed. As Roger Scruton notes, a photograph acts as “surrogate for the thing which it shows,” faithfully reproducing its subjects (Scruton, 1983, p. 114). If for Philip, the subject of his photographs matters less than their material existence, for Hunter, the photograph captivates him (and later, haptically) precisely because it *depicts* his mother.

Sontag argues that photographs are not merely instruments of memory, as Proust thought, but rather “an invention of it [memory] or a replacement” (Sontag, 1977, p. 145). This idea resonates in *Paris, Texas*. When Travis asks Hunter if he remembers his mother, the boy replies, “Not really, only from that little movie we saw.” The same applies to Hunter's memory of Travis—he “remembers” and recognizes him as his father only through the film they watched. For Travis, whose time in the desert has left gaps in his memory, images become a reference point to recover—or rather, reconstruct—how things once *really* were. To understand what an ideal father should look like, he turns to magazines. However, a housekeeper (working for Travis's brother) challenges this approach, dismissing it as childish and questioning whether such staged, artificial sources can teach anything about reality.

Wenders himself reflects on how photographs displace real memory in *The Logic of Images*. He recounts his trip to Tokyo: “I had a camera with me and did some filming. I have the pictures, they have become my memory. But I think to myself: if you'd gone there without a camera, you would remember more” (Wenders, 1991, p. 61). This aligns with Jean Baudrillard's notion of the *symbolic murder* in photography—the idea that the object we see on the photo no longer exists as it was when captured (Baudrillard, 2011, p. 189). “The image expresses—materially, as it were—the absence of this reality” (Baudrillard, 2011, p. 185). Hunter's reaction after watching the archival footage of his parents underscores this: he tells Anne, Walt's wife, that what he saw was not his mother, not reality—just a movie from long ago. While his words echo Baudrillard's theory, they also suggest that he takes everything literally, probably due to his age—he conflates all mechanically reproduced images with cinema, treating them as inherently *unreal*.

Similar tensions between the real and unreal emerge in *Alice in the Cities*. During their flight to Germany, Alice and Philip play a word-guessing game.

When Alice correctly guesses Philip's word—Traum (“dream” in English)—she objects, insisting they need a word for something that “really exists.” Her remark carries unexpected wisdom, recalling Walter J. Ong's observations on orality. In oral cultures,

the meaning of each word is controlled by [...] “direct semantic ratification,” that is, by the real-life situations in which the word is used here and now. [...] Words acquire their meanings only from their always insistent actual habitat, which is not, as in a dictionary, simply other words, but includes also gestures, vocal inflections, facial expression, and the entire human, existential setting in which the real, spoken word always occurs. (Ong, 2002, p. 46)

The use of concepts in oral societies was always situational and a priori could not be abstract: they remained “close to the living human lifeworld” (Ong, 2002, pp. 48–49). If an object vanished from daily life, so too did its meaning (Ong, 2002, p. 46). “Traum,” lacking a physical referent (dream cannot be touched, seen, or otherwise sensed), belongs to the mental realm and is not the part of what Ong calls *lived experience*. Alice rejects it: probably intuitively or reflecting a better connection with oral ancestral ways of thinking, she feels that this word, lacking Saussurean *tangible signifier*, is not the best choice.

(UN)MEDIATED EXPERIENCE

One of Sontag's most relevant observations is that photography has become a way of experiencing something, of giving an appearance of participation (Sontag, 1977, p. 9). Philip's experience of the world is always mediated rather than direct: unlike Alice, he appears sluggish, passive, and uninterested in engaging with the world firsthand. While Alice actively participates in life and, in Benjamin's sense, absorbs its aura, Philip does not. As his friend remarks, he does not see or hear anything. Sontag further notes that photographs not only provide “an imaginary possession of a past that is unreal, they also help people to take possession of space in which they are insecure” (Sontag, 1977, p. 8). When Philip first meets Alice at the entrance to an airline ticket agency, she plays joyfully in a revolving door. He eventually joins her game. This scene illustrates Light's observation that “things and spaces can be transformed for purposes other than those for which they are designed” (Light, 1997, p. 221). For Alice, the city offers endless possibilities, but the alienated Philip fails to see them. She teaches him to engage actively with

urban space. Notably, during their ferry ride near the end of their journey, Alice points out that Philip has not taken any photographs since they began traveling together (starting in Amsterdam). With Alice, Philip finally experiences life directly, there and then, without the camera's mediation. As Kolker and Beicken observe, child characters in Wenders's films

provide stories and images that offer respite to fatigue and ennui. Living in an immediacy of perception, with a sense of ownership and ease in their experience of the world, they provide an anchor for the adult characters, who are unmoored or too obsessive to yield their subjectivity. (Kolker & Beicken, 1993, p. 52)

Sontag perceptively notes that “having an experience becomes identical with taking a photograph of it, and participating in a public event comes more and more to be equivalent to looking at it in photographed form” (Sontag, 1977, pp. 21–22). While in America, Philip's entire experience is limited to mere picture-taking, listening to recorded music, and watching what he calls “inhuman” television; in Germany, however, his experiences become direct and unmediated. A telling example is the Chuck Berry concert scene: Philip actively engages with the live performance, appearing energized and revitalized—a stark contrast to his depressed state in America, where he nearly “took leave of his senses.” Constantly attached to his camera in America, Philip focused entirely on the technical aspects of photography (adjusting angles, pressing the shutter) while missing opportunities for genuine sensory engagement with the reality. Yet one notable exception does occur during his monotonous American wanderings: in the midst of selling his car, Philip—as if hungry for something pure and electronically unprocessed—suddenly recognizes the sound of a live organ. The car dealer confirms it is coming from Shea Stadium, followed by a panning shot that lingers on the organist. After constant exposure to recorded sounds and images, this unmediated musical experience surprises both Philip and the viewer.

Ong discusses in *Orality and Literacy* how electronic technologies like telephone, radio, and television have created a new age of *secondary orality* (Ong, 2002, p. 133). While this secondary orality centers around verbal utterance as such and returns language to its spoken form, the communication it facilitates remains impersonal, mediated, and lacking real-time shared context. Wenders's films powerfully demonstrate that secondary orality cannot adequately replace primary, face-to-face communication. As previously noted, Philip's American pastime of listening to the radio and watching television only deepens his depression and despair. At some point, frustrated by the endless stream of ads and films, Philip smashes his motel room television. This act symbolizes his rebellion against what

he terms the “inhumanity” of electronic media that trap him. The secondary orality of radio and television fails to compensate for human interaction or alleviate Philip’s loneliness.

In *Paris, Texas*, Wenders further explores the theme of mediation. Except for one flashback scene from four years earlier, Travis and Jane only communicate through barriers—the one-way mirror in the peep show club where Jane works, and via intercom telephone; their contacts are visually and verbally obstructed. This sequence serves as a powerful metaphor: modern media technologies, while ostensibly connecting us, ultimately contribute to our alienation from each other and the world. Wenders employs a signature technique in both *Paris, Texas* and *Alice in the Cities* to visually unite disconnected characters—merging their images into one (Fig. 5, Fig. 6). We see Travis’s face reflected in the window “integrated” with Jane’s body, and Alice’s face partially reflected onto Philip’s image in a photograph. Significantly, Alice initiates taking Philip’s photo so he could see what he looks like (as she reasons it), but the resulting Polaroid shows a hybrid image of both faces. Through this stylistic choice, Wenders suggests our identities are fundamentally hybrid, woven through interactions with people, “filling” our lives, rather than electronic mediation. It is the relations that are precious.



Fig. 5. Travis’s face superimposed on Jane’s body.
Still from *Paris, Texas* [02:09:54]. (1984). Directed by Wim Wenders⁵

⁵ See the image source: <https://rutube.ru/video/8ceea2e81f7f624a3d2676d5c99b7370/?r=wd> (11.04.2025).



**Fig. 6. Alice's face reflected in Philip's Polaroid image.
Still from *Alice in the Cities* [53:07]. (1974). Directed by Wim Wenders⁶**

Paris, Texas expresses nostalgia not just for an unmediated era, but specifically for the times when people mostly traveled by car, not by plane. As Elsa Court observes, this nostalgia manifests in Travis's "instinctive refusal to let the plane take off while he is still on it" (Court, 2020, p. 151). Court describes how "on their road trip west, Travis and Walt stop regularly for gas, food and sleep, activities which reveal a somewhat archaic roadside landscape" (Court, 2020, p. 151). Car travel clearly offers more immediate and varied experiences as compared to air travel's physical constraints in activities, movements, and views available. The active participation and engagement, required in driving (both Travis and Walt take turns at the wheel during their trip), contrasts sharply with the passive role of air passengers. Travis's preference for road travel could be interpreted as a grounding technique—a need to physically connect with the world amidst technologies, like the camera, that increasingly mediate our experience. His inexplicable withdrawal into the desert for four years represents an even more radical decision.

⁶ See the image source: <https://archive.org/details/alice-in-the-cities-1974.1080p.-blu-ray.x-264.-aac-yts.-mx> (11.04.2025).

**PHOTOGRAPH VS WRITTEN (SPOKEN) WORD:
ON THEIR COMPARATIVE VALUE AS MEDIA OF HUMAN EXPRESSION,
RELIABILITY, AND FAITHFULNESS TO THE REFERENT**

Alice in the Cities explores the tension between photographs and written or spoken words. Telling is the scene where Philip's boss dismisses his photographs as worthless, reprimanding him for his inability to write a text about America Philip was commissioned to produce. This moment clearly devalues photography relative to the art of writing, which requires more authentically human creative effort. As Sontag notes, there is an immense gulf between picture-taking and endeavors like writing in terms of the efforts they require: although both activities can result in accredited works of art, the former is incomparably easier than the latter, taking just "a single movement, a touch of the finger" (Sontag, 1977, p. 144). McLuhan observes that Joyce saw photography as "at least a rival, and perhaps a usurper, of the word, whether written or spoken" (McLuhan, 1964, p. 173). Apparently, *Alice in the Cities* reflects on how photo cameras, now available to nearly anyone, might encourage creative passivity. Following McLuhan's distinction, compared to the *cooler* arts of writing or painting/drawing, demanding substantial authorial input, photography is a *hot* medium requiring little participation—camera's mechanism does all the work, and the output is already filled with data (McLuhan, 1964, p. 36). Philip's Polaroid camera, with its seductive ease, not only suppresses his creativity but may even be the reason of his melancholia. While interacting only with this gadget throughout his American journey, he achieves no results as a journalist. Only through human connection with Alice (and her mother, who soon leaves their company) does he resume handwritten recording of his feelings and observations from his American trip.

Jefferson Hunter emphasizes in *Image and Word* that to be *legible* and properly understood, photographs require written captions to establish their "relation to localities, time, individual identity, and the other categories of human understanding" (Hunter, 1987, p. 6). Without linguistic support, photographs remain incomplete and ambiguous. Hunter argues captions fundamentally shape how audiences interpret images (Hunter, 1987, p. 7), assigning humans (and their capabilities) the crucial role of providing meanings or filling the gaps. This perspective differs from McLuhan's, with Hunter presenting photography as inherently incomplete and, as he terms it, *inviting*—asking for verbal context. Philip's photographs are rejected precisely because they lack this interpretive framework—without his personal perspective, they remain valueless.

McLuhan's critique of photography as substituting live communication could equally apply to writing. Ong observes that in primary oral societies, unfamiliar with writing, personality structures were "more communal and externalized, and

less introspective than those common among literates” (Ong, 2002, p. 67). While oral communication united people, such *solitary* (though initially communal) practices as writing and reading turned people inward (Ong, 2002, p. 67). As Ong notes, “In composing a text, in ‘writing’ something, the one producing the written utterance is [...] alone” (Ong, 2002, p. 99), engaging in what he terms “interiorized thought” (Ong, 2002, p. 150). Significantly, both Wenders’s films emphasize *human*, that is, oral communication. This narrative choice, along with Philip’s failed writing assignment, appears as an attempt to reconnect characters with others, forcing them out of isolation through communal tasks (finding Alice’s grandmother and Hunter’s mother) that require cooperation and communication.

Theorists like William J. Mitchell and Roger Scruton highlight photography’s supposed lack of human bias or agency—a key distinction from painting (Mitchell, 1992, p. 28; Scruton, 1983). Scruton argues that while painting involves *intentional*, imaginative representation (the artist is free to use his imagination, and the painting does not have to resemble its actual subject), photography maintains a *causal* relationship with its subject—it depicts something materially existing (Scruton, 1983, p. 103). André Bazin similarly notes:

For the first time, between the originating object and its reproduction there intervenes only the instrumentality of a nonliving agent [...] an image of the world is formed automatically, without the creative intervention of man. The personality of the photographer enters into the proceedings only in his selection of the object to be photographed and by way of the purpose he has in mind. (Bazin, 2005, p. 13)

Human involvement here is limited to the choice of what to photograph and why it is worthwhile to do it at all.

Barthes, in *Camera Lucida*, privileges photography over writing, arguing photographs present objects more transparently and accurately. Drawing on Sartre, he claims that in the photograph,

the object yields itself wholly, and our vision of it is certain—contrary to the text or to other perceptions which give me the object in a vague, arguable manner, and therefore incite me to suspicions as to what I think I am seeing. (Barthes, 1993, p. 106)

For Barthes, photography “does not invent” and is an “authentication itself” (Barthes, 1993, pp. 85, 87), unlike language’s fictional nature or painting’s potential deception. We can never be sure that an event described has actually happened, or that a person or thing really existed, no matter how realistic they appear at the picture or in the text (Barthes, 1993, p. 77). Speaking of the evidential value of language versus photography/videography, we should revisit the scene where

Hunter and Travis watch old family footage showing them with Jane. Though Hunter has been told repeatedly that Travis is his father since Travis's return, these verbal explanations prove less convincing than the film, which made everything clear for the boy. Immediately after watching it, Hunter approaches Travis and says "good night, Daddy"—words filled with recognition and renewed affection. This moment shows Wenders, like Barthes, questioning language's ability to adequately convey past reality. Photography and videography, untouched by human fantasy and embellishment, offer a more direct window into the past. Yet in Travis and Jane's reunion scene, spoken words become their only means of reconciliation and retrieval of the shared memories. Separated by a one-way mirror—with Jane's vision nearly blocked—they must rely completely on verbal communication. Through Travis's story about two lovers that initially seems unrelated but gradually reveals their own history, Jane comes to recognize and trust him. Their verbal contact, albeit quite brief, ultimately enables her reunion with Hunter.

PHOTOGRAPH TURNED DIGITAL: THE QUESTION OF AUTHENTICITY AND REFERENTIALITY

With technological advancements, photographic images have become increasingly susceptible to manipulation, casting doubt on their referents' existence, as Valery Savchuk observes (2005, p. 11). Mitchell notes that "images are no longer guaranteed as visual truth" (Mitchell, 1992, p. 57), suggesting the credibility gap between words and images has narrowed. He emphasizes that "computational tools for transforming, combining, altering, and analyzing images are as essential to the digital artist as brushes and pigments are to a painter" (Mitchell, 1992, p. 7). Digital photography now resembles painting in its working principles: like artists, digital imagers construct rather than capture images based on intentions. Photography loses its "causal" relation (Scruton) and is no longer just "a matter of capture and printing" (Mitchell, 1992, p. 7). Daniel Rubinstein and Katrina Sluis argue that "when the photograph became digital information, it not only became malleable and non-indexical, it became *computational* and *programmable*. Whatever seems familiar, homey and continuous with the aesthetics of analogue photography is the design of computations" (Rubinstein & Sluis, 2013, p. 29). Even artificially faded or old-fashioned snapshots may result from algorithms (Rubinstein & Sluis, 2013, p. 29), indicating photography's growing constructedness and weakening connection to real-world referents.

Paradoxically, William J. T. Mitchell notes traditional photography allowed more human input than digital photography today (Mitchell, 2012, p. 47). Previously, photographs depended more on human memory and writing, often requiring captions with details like time and location, whereas now this information is automatically recorded as metadata (Mitchell, 2012, p. 47). It should be emphasized here that the present ideas do not contradict the paper's initial hypothesis about cameras diminishing human creative capacity, since photographic creativity—whether analog or digital—still remains not entirely human's doing and owes something to the mechanical / digital devices that partake in the production of an image. Regarding manipulation, Mitchell reasonably argues that analog photography also lacked pure genuineness, as

every photograph [...] was also a product of manipulation in the sense of technical, material standards, and decisions about what to shoot, at what settings, and how to develop and print it. The concept of the 'genuine' image is an ideological phantasm. (Mitchell, 2012, p. 51)

Beyond manipulation, new deep-learning algorithms can now generate entirely AI-created photorealistic images from other images or text prompts (and vice versa) (Somaini, 2023). These images possess what Antonio Somaini calls *layered referentiality*, understanding their "referents" as "images captured or produced by human beings [...] and then uploaded to the internet, along with the words that accompanied them, as captions," which, in turn, refer to the real photographed objects or people (Somaini, 2023, pp. 95, 106). Text-to-image models particularly concern Somaini for their photorealistic quality, enabling fake, counterfactual, and often misleading imagery (Somaini, 2023, p. 103). As AI technologies advance and become more accessible (especially considering the capacities of text-to-image models), images inspire decreasing trust (Somaini, 2023, p. 103), necessitating new methods of image analysis and fact-checking to verify authenticity (Somaini, 2023, p. 103).

CONCLUSION

Wenders's two films explore a wide range of ideas about photography through both style and narrative. While they acknowledge photography's evidential power and celebrate its transparency and unbiasedness in presenting what Barthes calls the "photographic referent" (as opposed to language's potential fictionality or constructedness), they also reveal Wenders's nostalgia for

unmediated experience and his critique of photography's transformative effect on humans. Philip's excessive photographing, which renders all places and events identical, leads to his inability to truly see or hear his surroundings. His Polaroid camera stifles his creative impulses (particularly his writing) while giving him the false impression of productive work.

Both *Alice in the Cities* and *Paris, Texas* champion the value of direct human connection and exploration: through live communication and engagement, Philip and Travis overcome their ennui or Freudian melancholia. Once Philip and Travis find true companionship in Alice and Hunter—the human connection they have been missing—they both transform positively: Philip resumes his writing, while Travis regains speech and self-care abilities lost during his desert isolation.

Regarding the word-image dichotomy, images have lost their former evidentiary superiority, given the new possibilities for digital manipulation. Moreover, AI-generated images no longer maintain conventional referentiality, instead deriving from a combination of multi-layered referents. Consequently, images can no longer claim greater transparency or objectivity than words—we might say the two media have reached parity. Indeed, considering how text now fundamentally drives image generation in AI models (serving as their foundational input), language appears to be re-establishing itself as the more direct and unambiguous medium compared to imagery.

Between writing (employing human linguistic capacity) and photography (relying on what Bazin called “the instrumentality of a nonliving agent”), *Alice in the Cities* clearly favors the former. The film underscores the limitations of mechanically produced images when Philip's boss dismisses his Polaroid photographs, highlighting both the insufficiency of such images alone and the necessity of human interpretation through accompanying text to provide meaningful context.

For future research, Wenders's treatment of memory merits deeper examination. As previously noted, photographic and filmic images become incorporated into memory almost seamlessly. The semi-amnesiac Travis seeks models of ideal fatherhood in magazine images, and Hunter's recollection of his parents derives entirely from viewed footage. Through these and other instances, Wenders questions the composition of memory itself: in our era of mechanical reproduction, how can we distinguish between lived experiences and authentic memories of visited places and attended events, and those absorbed through mediated representations in films, magazines, and other reproductions?

REFERENCES

1. Barthes, R. (1993). *Camera lucida: Reflections on photography* (R. Howard, Trans.). London: Vintage Books.
2. Baudrillard, J. (2011). *Impossible exchange* (C. Turner, Trans.). London: Verso.
3. Bazin, A. (2005). *What is cinema?* (Vol. 1). University of California Press.
4. Court, E. (2020). *The American roadside in émigré literature, film, and photography: 1955–1985*. Cham: Palgrave Macmillan.
5. Freud, S. (1964). Mourning and melancholia. In J. Strachey (Ed.), *On the history of the psycho-analytic movement, papers on metapsychology and other works* (pp. 243–258). London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis.
6. Hunter, J. (1987). *Image and word: The interaction of twentieth-century photographs and texts*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
7. Kolker, R.P., & Beicken, P. (1993). *The films of Wim Wenders: Cinema as vision and desire*. Cambridge: Cambridge University Press.
8. Light, A. (1997). Wim Wenders and the everyday aesthetics of technology and space. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55 (2), 215–229. <https://doi.org/10.2307/431265>
9. McLuhan, M. (1964). *Understanding media: The extensions of man*. New York, NY: New American Library.
10. Mitchell, W.J. (1992). *The reconfigured eye: Visual truth in the post-photographic era*. Cambridge, MA: The MIT Press.
11. Mitchell, W.J.T. (2012). Realism and the digital image. In B. Herzogenrath (Ed.), *Travels in intermediality: ReBlurring the boundaries* (pp. 46–62). Dartmouth University Press.
12. Olin, M. (2012). *Touching photographs*. Chicago: The University of Chicago Press.
13. Ong, W.J. (2002). *Orality and literacy: The technologizing of the word*. New York, NY: Routledge.
14. Rubinstein, D., & Sluis, K. (2013). The digital image in photographic culture: Algorithmic photography and the crisis of representation. In M. Lister (Ed.), *The photographic image in digital culture* (pp. 22–40). London: Routledge.
15. Savchuk, V.V. (2005). *Filosofiya fotografii* [Philosophy of photography]. Saint Petersburg University Publishing. (In Russ.)
16. Scruton, R. (1983). *The aesthetic understanding: Essays in the philosophy of art and culture*. New York, NY: Methuen.
17. Somaini, A. (2023). Algorithmic images: Artificial intelligence and visual culture. *Grey Room*, (93), 74–115. https://doi.org/10.1162/grey_a_00383
18. Sontag, S. (1977). *On photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
19. Wenders, W. (1991). *The logic of images: Essays and conversations* (M. Hofmann, Trans.). London: Faber.

ABOUT THE AUTHOR

ELIZAVETA E. FILATOVA

BA in Film and Media Studies,

MA in Applied Linguistics,

Independent researcher,

Tyumen, Russia

ResearcherID: NTQ-8895-2025

ORCID ID: 0009-0005-6338-4392

e-mail: e.filatova.sas@gmail.com

**ИСТОРИЯ
МЕДИА**

**HISTORY
OF MEDIA**

UDC 791.1

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.2-81-104

EDN: JPTBGA

Received 21.01.2025, revised 06.04.2025, accepted 27.06.2025

MAKSIM A. ANISKIN

Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration
84s1, prospekt Vernadskogo
Moscow 119602, Russia

ResearcherID: MIK-7418-2025

ORCID: 0009-0002-0741-4815

e-mail: aniskin-ma@ranepa.ru

For citation

Aniskin, M.A. (2025). Cinema in evacuation: Administration, competition, and production in the Kazakh SSR during the wartime period. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (2), 81–104. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.2-81-104>, <https://elibrary.ru/JPTBGA>

Cinema in evacuation: Administration, competition, and production in the Kazakh SSR during the wartime period*

Abstract. This article examines the organizational and administrative functioning of the Soviet film industry during the Great Patriotic War evacuation. Focusing on the relocation of film studios to the Kazakh SSR, it explores how local authorities influenced film production. The study draws on archival materials, some of which have never been published before, from Kazakhstan’s Presidential Archive and Central State Archive. The analysis highlights principal challenges faced by filmmakers: resource shortages, harsh living conditions, and administrative pressure. It investigates the dynamic between evacuated studios and authorities, both republican and union, their competition for resources, and the impact of evacuation on developing Kazakh national cinema. Offering fresh perspectives on

* Translated by Anna P. Evstropova.

Published by
Наука
телевидения



wartime Soviet cinema, the article reveals the intricate interplay of political, economic, and cultural factors of the time.

Keywords: film industry, cinematography, evacuation, Great Patriotic War, Kazakh SSR, film archives, film production, administrative structures, TsOKS, USSR film studios, historical reconstruction, film documents, cultural policy, film studies, cinematic heritage

УДК 791.1

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.2-81-104

EDN: JPTBGA

Статья получена 21.01.2025, отредактирована 06.04.2025, принята 27.06.2025

МАКСИМ АЛЕКСАНДРОВИЧ АНИСКИН

Российская академия народного хозяйства
и государственной службы (РАНХиГС)

119602, Россия, Москва, просп. Вернадского, 84, стр. 1

ResearcherID: MIK-7418-2025

ORCID: 0009-0002-0741-4815

e-mail: aniskin-ma@ranepa.ru

Для цитирования

Анискин, М.А. Кино в эвакуации: управление, конкуренция и производство в Казахской ССР военного периода // Наука телевидения. 2025. 21 (2). С. 81–104. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.2-81-104. EDN: JPTBGA

Кино в эвакуации: управление, конкуренция и производство в Казахской ССР военного периода

Аннотация. Статья посвящена изучению организационно-административного функционирования советской киноотрасли в условиях эвакуации во время Великой Отечественной войны. Особое внимание уделено перемещению киностудий в Казахскую ССР и влиянию местных властей на процесс производства фильмов. Исследование

основано на архивных материалах, в том числе документах Архива Президента Республики Казахстан и Центрального государственного архива Республики Казахстан; некоторые из них публикуются впервые. Автор анализирует ключевые проблемы, с которыми столкнулись кинематографисты в условиях нехватки ресурсов, сложных бытовых условий и административного давления. Рассматриваются вопросы взаимодействия эвакуированных киностудий с республиканскими и союзными органами управления, конкуренции за ресурсы, а также влияние эвакуации на развитие национального кинематографа Казахстана. Статья предлагает новый взгляд на функционирование советской киноиндустрии в военный период, раскрывая взаимосвязь между политическими, экономическими и культурными процессами.

Ключевые слова: киноиндустрия, кинематография, эвакуация, Великая Отечественная война, Казахская ССР, киноархивы, кинопроизводство, административные структуры, студия ЦОКС, киностудии СССР, историческая реконструкция, кинодокументы, культурная политика, киноисследования, кинонаследие

INTRODUCTION

The evacuation of the Soviet film industry to Central Asian republics during the Great Patriotic War was part of a broader wartime practice of structural resource mobilization. Comparative studies of industrial and cultural sector mobilization—including in the USSR—show that successful adaptation under extreme conditions depended on effective management, coordination between local and central authorities, and the ability to rapidly reorganize production with limited resources (Harrison, 1988). For Soviet film studios, relocation, among other factors, required major efforts to adapt infrastructure and production capabilities to new environments, where pre-existing local labor skills and workplace culture proved decisive.

The structural mobilization of the film industry during evacuation holds particular significance because cinema production operates under unique organizational logic, distinct from other industrial sectors. Research on the economic impacts of WWII highlights that amid total resource scarcity, successful industrial adaptation relied not just on administrative centralization, but also on leveraging local knowledge and repurposing existing practices for new challenges

(Broadberry & Harrison, 2020). In case of the film industry, this meant reorganizing supply chains, utilizing regional labor expertise, and collaborating closely with local governments—measures that ensured continuity in film production despite extreme circumstances.

Equally critical was the social environment hosting evacuated studios. Effective structural mobilization went beyond physical relocation and technical adjustments; it required fostering conditions for workers' social integration. The local population's cultural and professional norms—alongside their capacity to assimilate new production methods—enabled rapid operational resumption (Harrison, 1988; Broadberry & Harrison, 2020). These factors rivaled administrative decisions in importance, allowing the Soviet film industry not merely to survive evacuation, but to thrive, producing culturally and ideologically significant works throughout the war.

Current researches lack sufficient examination of the challenges faced during the evacuation of the Soviet film industry to Almaty during the Great Patriotic War, particularly regarding the role of Kazakh authorities in this process. Valery Fomin's documentary collection *Cinema at War* (Fomin, 2005) made significant contributions by compiling extensive historical material about the film industry's evacuation. However, his research lacks certain archival documents that could provide new facts for a more objective historical assessment. This gap is challenging to address because many available sources are subjective—primarily memoirs by filmmakers who participated in these events, including *50 Years in Cinema* (Kuleshov, 1975), *About Cinema: Testimonies* (Bleiman, 1973), *Oral Stories* (Romm, 1989), and *Eisenstein in the Memories of His Contemporaries* (Yurenev, 1974) and more. While valuable for personal perspectives, these accounts often reflect individual impressions and may contain biased attitudes. Therefore, they require reevaluation alongside comprehensive archival documentation for more objective analysis.

The **object** of this study are materials from the Archive of the President of the Republic of Kazakhstan and Central State Archive of the Republic of Kazakhstan, focusing on its **subject**—the evacuation of film studios to the Kazakh SSR during the war. This approach revealed hidden patterns in how difficult living conditions affected the evacuated film institutions. The article **hypothesizes** that many challenges stemmed not only from wartime circumstances but also from local authorities' efforts to use the evacuation to establish a national film industry.

Classic films like Eisenstein's *Ivan the Terrible*, Ermiler's *She Defends the Motherland*, and Room's *The Invasion*, along with over 400 wartime productions (including features, documentaries, and newsreels), demonstrate the Soviet film

industry's resilience even under wartime conditions. Over four years of the Great Patriotic War, Soviet filmmakers achieved remarkable results that can only be fully assessed by combining archival sources with published memoirs.

HOW THE EVACUATED FILM INDUSTRY FUNCTIONED DURING THE WAR

In July 1941, Soviet authorities decided to evacuate major studios (Kyiv Film Studio, Odesa Film Studio, Soyuzmultfilm animation studio, Soyuzdetfilm children's film studio, Lenfilm, and Mosfilm) to Central Asia. The two largest studios, Lenfilm and Mosfilm, relocated to Almaty and merged on November 15, 1941, forming the Central United Film Studio—TsOKS [ЦОКС, abbreviated from Центральная объединенная киностудия] (History of Kazakhstan, 2016). Mikhail Tikhonov, an 18-year film industry veteran who had worked his way up from financial officer at Mezhrabpom-Rus film studio to deputy head of the USSR State Committee for Cinematography, was appointed director. Famed filmmaker Fridrikh Ermler became artistic director.

The Kazakh SSR Council of People's Commissars provided TsOKS with Almaty's two largest buildings—the Palace of Culture and Alatau Cinema (Council of People's Commissars and Central Committee, 1943). However, film workers faced constant housing shortages and intense competition for space due to the continuous stream of evacuated institutions. Kazakh State University and the evacuated Moscow Aviation Institute held daily seminars for 150 students in the Palace auditorium, further limiting studio space. The Central United Film Studio operated with two pavilions in the Palace of Culture (600m² and 210m²) and two Alatau rooms (350m² each) (Tikhonov, 1942), totaling 1,500m²—half of prewar soundstage capacity of just one Mosfilm studio. These cramped conditions, requiring four daily work shifts, extended production timelines and compromised film quality.

Housing for studio employees became a critical issue. A September 12, 1941 decree by the Kazakh SSR Council of People's Commissars "On the Organization of the Kazakh Film Studio" (Council of People's Commissars of the Kazakh SSR, 1941) had allocated rooms in four Almaty hotels for film workers. However, in November, when the People's Commissariat of Defense requisitioned Hotel No. 4 for a military hospital—displacing 105 Lenfilm employees who had been housed there—the city administration could only immediately rehouse 50 families. The remaining 350 people spent weeks living in the unfinished Central United Film Studio's pavilions

and hallways at the Palace of Culture (Committee of the Leninist Communist Youth Union, n.d.) A letter dated December 15, 1941 from the TsOKS director to Kazakh SSR Chairman Nurtas Undasynov (Tikhonov & Ermler, 1941) reveals local authorities' uncooperative attitude, seen in their slow response to the housing crisis. Though they eventually allocated 120 rooms in the Dom Sovetov hotel, only 97 were actually made available. Cameraman Boris Sokolov's memoirs confirm these challenges, noting that the housing situation in Almaty was extremely bad. He recounted arriving as an assistant and being forced to live at the studio, even sleeping in his office for a period. Due to the studio's inability to accommodate all staff and his insufficient salary to secure private housing, he remained there for quite a long time (Voisin et al., 2018, p. 529)

Living conditions were increasingly dire. The City Council eventually crowded most of the evacuated film workers (520 families) into Dom Sovetov, and soon discussions of living standards there began to dominate studio party meetings. Workers complained constantly about power outages, water shortages, and insufficient provision of food supplies. A January 14, 1944 collective letter to chairman of the USSR State Committee for Cinematography Ivan Bolshakov, signed by 63 employees, described horrific conditions: monthly blackouts lasting 5-15 days made water boiling complicated, leading to typhoid, scarlet fever, and influenza outbreaks. When power returned, it was typically from 9 AM to 6 PM—while workers were at the studio (Collective of 63 authors, 1944). Production suffered equally. Director Mikhail Romm wrote to studio head Tikhonov that they had no lumber, transport, nails, plywood, stage space, gasoline, fabric, leather, or enough labor—none of what was considered essential for filmmaking (Romm, 1942, p. 5).

This letter gives a clear idea of how little power was available for the filming process: TsOKS operated with half the electricity of Kyiv's studio (Romm, 1942). The crisis prompted a USSR Council decree banning power cuts to TsOKS, as well as to Tashkent, and Sverdlovsk studios (Committee for Cinematography, 1943).

Mikhail Romm proposed a solution to these problems in his letter to studio director Tikhonov, suggesting what became known as the “creative austerity regime.” This approach was later formalized into production standards and officially communicated to all studio employees. Among other measures, the new regulations included a limit of 1,800 meters of usable film per feature-length production; restrictions on set construction (2,000-2,400 square meters per pavilion); a maximum production timeline of six months per feature film, as well as recommendations to minimize scenes requiring panoramic shots, special lighting, large crowd scenes, and night shoots (Tikhonov et al., 1942). While these measures helped meet state production targets—resulting in 20 short films and

over 40 features between 1941-1943—financial department records show not all productions adhered to the guidelines. The average TsOKS film length ultimately remained at 2,500-2,800 meters (Central United Film Studio, 1942).

The material shortages partly reflected the Soviet film industry's weak technical base. The deeper causes of these problems, including lack of electricity, timber, and fuel for filming and challenges with organizing premises for workshops, film studios, and living quarters, lay, however, in the complex institutional structure governing evacuated studios. To better understand them, let us examine the institutional interaction between participants in film production. Three different authorities shared oversight of the evacuated studios: the USSR State Committee for Cinematography (evacuated to Novosibirsk), which handled production planning; the State Committee's Central Asia representative (based in Tashkent), which, in accordance with the Statement of October 6, 1941, managed administrative and financial matters (Committee for Cinematography, 1941); and local authorities. The latter were responsible for practical support, including electricity, fuel, studio and housing space, construction materials, and food supplies.

Kazakhstan's Communist Party leadership saw the evacuation as an opportunity to build a national film industry. A letter dated July 28, 1941 from Bolshakov, head of the USSR State Committee for Cinematography, to Kazakh SSR Chairman Nurtas Undasynov—while never mentioning the evacuation but promising to send a significant number of leading creative personnel and all necessary equipment to fully ensure the launch of feature film production (Bolshakov, 1941)—encouraged these ambitions. The Kazakh government's September 12, 1941 resolution, concerning the provision of production facilities for TsOKS and housing for its employees, revealed their priorities: beyond supporting the evacuated studios, they sought to train Kazakh personnel and produce films on Kazakh themes. Crucially, they secured the right of the Kazakh Communist Party's Propaganda Department to review and approve script proposals (Council of People's Commissars of the Kazakh SSR, 1941).

The studio leadership regularly submitted plans to the Republic's Central Committee and Council of People's Commissars, demonstrating their intention to produce films on Kazakh themes. For 1942, they planned to make 10 short films about Kazakh homefront heroism and two feature films based on Kazakh folklore, with directors like Ivan Pyryev, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov, Yuli Raizman, Grigori Roshal, and Boris Barnet attached to these projects. However, after several months of the Central United Film Studio's operation, Kazakh authorities concluded that most of these plans would remain unrealized. To avoid this, local authorities responsible for supplying the studio with necessary materials began using their

administrative resources as leverage—notably doing so publicly. At one meeting of the studio's Party Bureau, Tokareva, a referent from the Central Committee's Propaganda and Agitation Department, sharply criticized the studio's leadership. She accused them of expecting continued support from Kazakh authorities while failing to deliver any meaningful cultural contributions in return. Pointing to the production schedule, she noted the absence of films or newsreels focused on Kazakh themes, despite the resources already provided (Party Bureau of the Central United Film Studio, 1942).

In mid-January 1942, Deputy Chairman Tulegen Tazhibaev of the Kazakh SSR Council of People's Commissars convened a meeting proposing a Kazakh SSR State Committee for Cinematography to directly oversee TsOKS. This would effectively strip authority from Bolshakov, head of the USSR State Committee for Cinematography, which had been evacuated to Novosibirsk. The detailed justification for this decision was presented in Tazhibaev's memorandum to Secretary of the Central Committee of Kazakhstan Nikolay Skvortsov and Chairman of the Council of People's Commissars Nurtas Undasynov. Tazhibaev argued that film production suffered because administrative and creative decisions (script approvals, casting, etc.) were made inefficiently across distant locations. The memorandum further proposed optimizing approval and implementation timelines by creating an organization under the Kazakh SSR Council of People's Commissars—a republican State Committee for Cinematography modeled after union-republic people's commissariats, which would not contradict neither the USSR Constitution nor the Kazakh SSR Constitution (Tazhibaev, 1942). A commission was quickly formed to draft the resolution for establishing the State Committee for Cinematography in Kazakhstan, which prompted decisive action from the current Chairman of the USSR State Committee for Cinematography Bolshakov. In a letter to Nikolay Skvortsov, he accused local authorities of misunderstanding evacuated studios' operational needs and reminded them that the Kazakh SSR's 1930 request for a film administration had been properly denied. The letter concluded with a personal instruction to Skvortsov to stop this Kazakh government's initiative, which only disrupted the studio's work (Bolshakov, 1942).

Having lost political influence over the formation of a national film industry, Kazakh authorities attempted to pressure the film studio by using their material resources. In June 1943, the Kazakh SSR Council of People's Commissars issued a resolution first listing all fulfilled obligations to the Central United Film Studio, then noting the studio's failure to produce any of the planned films on Kazakh themes. The resolution proposed new measures to establish national film production infrastructure, including: creating an acting school for Kazakhs, opening screenwriting courses for Kazakh writers, and recruiting 15 Kazakh

Komsomol members for frontline film production work with further training opportunities. In exchange, the Council promised to address supply issues by providing 20 cows, 100 sheep, and 10 sows; improve housing conditions; supply construction materials (100,000 bricks and 48 tons of Shuya cement); and assist with equipment repairs (Council of People's Commissars and Central Committee, 1943). However, some of the resolutions and reports on TsOKS operations (Siratov, 1942) reveal the studio's persistent avoidance of Kazakh authorities' plans. Grigori Roshal, one of the few directors who actually made a major Kazakh-themed film (*The Song of Abai*), provided an eloquent summary of Kazakh authorities' attempts to use evacuated resources for building a national film industry. During the Week of Kazakh Cinema Art organized in January 1944, the great master acknowledged that one could still only speak of Kazakh cinema in the future tense or conditional mood (Roshal, 1944, p. 2).

CONCLUSION

Archival analysis demonstrates that the evacuation of the Soviet film industry to Kazakhstan during the Great Patriotic War involved complex organizational, managerial, and logistical challenges stemming from both the region's socioeconomic conditions and administrative conflicts between local and union governing authorities. Key difficulties included material and production shortages, personnel housing problems, and strained relations with local officials manifested in sluggish and ineffective decision-making. Despite strict resource rationing and production standards introduced by the TsOKS leadership, these limitations were never fully overcome. Nevertheless, the industry maintained operations and met state production targets, evidenced by the quantity of films completed and stable output during evacuation.

Further study of the film industry evacuation remains relevant for more detailed analysis of socioeconomic conditions in host republics of Central Asia and regional cultural policies during the war. Comparative studies with other evacuated industries could reveal structural patterns in labor and organizational adaptation at new production sites. Such research would provide deeper understanding of industry adaptation mechanisms during crises and extreme situations, offering insights relevant to contemporary economic and cultural administration.

ВВЕДЕНИЕ

Эвакуация советской киноотрасли в республики Центральной Азии в годы Великой Отечественной войны стала частью более широкой практики структурной мобилизации ресурсов, характерной для военного времени. Как показывает сравнительный анализ мобилизации промышленности и культурных секторов в различных странах, включая СССР, успех адаптации в экстремальных условиях был напрямую связан с эффективностью управления, координацией действий местных и центральных органов власти, а также способностью быстро перестроить производственные процессы на основе ограниченных ресурсов (Harrison, 1988). В случае советских киностудий их перемещение сопровождалось значительными усилиями по адаптации производственных мощностей и инфраструктуры к новым условиям, при этом решающее значение приобретали имеющиеся местные производственные навыки и культура организации труда.

Вопрос о структурной мобилизации киноиндустрии в условиях эвакуации особенно значим в контексте понимания специфики кинопроизводства как отрасли, обладающей собственной организационной логикой и отличающейся от иных промышленных предприятий. Исследования экономических последствий Второй мировой войны подчеркивают, что в условиях тотального дефицита ресурсов ключевым фактором успешной адаптации отраслей становилась не только административная централизация, но и способность предприятий использовать локальные ресурсы и знания, мобилизуя уже имеющиеся практики и адаптируя их под новые задачи (Broadberry & Harrison, 2020). В случае киноотрасли такие практики включали переориентацию производственных цепочек, использование местных трудовых ресурсов и навыков, а также тесное взаимодействие с региональными органами управления, что обеспечило возможность поддерживать стабильность кинопроцесса в экстремальных условиях.

Кроме того, важной составляющей успеха эвакуации киностудий являлась социальная среда, в которую были интегрированы эвакуированные предприятия. Эффективная структурная мобилизация киноотрасли предполагала не только физическое перемещение и материально-техническую адаптацию, но и создание благоприятных условий для социальной интеграции работников на новом месте. Важную роль играли культурные и профессиональные привычки местного населения, готовность и способность принять и адаптировать производственные процессы, что обеспечивало оперативный запуск кинопроизводства (Harrison, 1988; Broadberry & Harrison, 2020). Данные факторы были не менее значимы, чем административные решения, и способствовали тому, что советская киноотрасль не просто

смогла выжить в условиях эвакуации, но и продолжила активно развиваться, создавая в период войны значимые культурные и идеологические артефакты.

В настоящее время наблюдается недостаток исследовательских работ, посвященных изучению причин возникновения сложностей при эвакуации кинематографической отрасли СССР в Алма-Ату во время Великой Отечественной войны, а также роли казахских властей в этом процессе. Существенный вклад в освещение данной темы внес документальный сборник В. Фомина «Кино на войне» (Фомин, 2005), в котором собран обширный исторический материал, связанный с эвакуацией киноиндустрии. Однако в данной исследовательской рефлексии отсутствуют некоторые архивные документы, открывающие для нас возможность дополнения исторической картины новыми фактами, на основе которых можно дать более объективную оценку событиям. Сделать это сложно, т. к. существует много субъективных источников, таких как мемуары и воспоминания кинематографистов — самих участников описываемых событий: «50 лет в кино» (Кулешов, 1975), «О кино — свидетельские показания» (Блейман, 1973), «Устные рассказы» (Ромм, 1989), «Эйзенштейн в воспоминаниях современников» (Юренев, 1974) и др. Эти источники, хотя и ценны с точки зрения личного опыта, нередко отражают индивидуальные впечатления и могут содержать искажения, обусловленные предвзятым отношением авторов к описываемым ими событиям. В связи с этим возникает необходимость пересмотра данных материалов с привлечением обширного набора архивных документов для более объективного анализа событий. В качестве **объекта** исследования использованы материалы Архива Президента и Центрального государственного архива Республики Казахстан. **Предметом** изучения стала эвакуация киностудий в Казахскую ССР в годы Великой Отечественной войны. Подобный ракурс позволил выявить скрытые закономерности, связанные с влиянием тяжелых бытовых условий на функционирование эвакуированных кинематографических учреждений. Выдвинута **гипотеза**, что причины многих неудобств были связаны не только с военным временем, но и с действиями местных властей, стремившихся использовать эвакуацию для построения национальной киноиндустрии.

Киноленты «Иван Грозный» С. Эйзенштейна, «Она защищает родину» Ф. Эрмлера, «Нашествие» А. Роома, ставшие классикой мирового кино, а также общее число снятых за весь период войны кинофильмов (а их было более 400), включающих в себя как полнометражные и документальные киноленты, так и короткометражные эпизоды киножурналов, — все это в совокупности послужило наглядной демонстрацией того, что советская

кинопромышленность сохранила свою эффективность и уникальность даже в тяжелых военных условиях. За четыре года войны советские киноработники и деятели искусства совершили коллективный трудовой подвиг, комплексную оценку которого можно дать только на основе синтеза архивных источников и опубликованных мемуаров.

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ КИНООТРАСЛИ В УСЛОВИЯХ ЭВАКУАЦИИ В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Решение об эвакуации на территорию Средней Азии ведущих студий (Киевская киностудия, Одесская киностудия, «Союзмультфильм», «Союздетфильм», «Ленфильм», «Мосфильм») было принято в июле 1941-го. Две самые крупные студии в СССР — «Ленфильм» и «Мосфильм» — перебазировались в город Алма-Ата Казахской ССР и уже 15 ноября 1941 года были интегрированы в одно предприятие — Центральную объединенную киностудию (ЦОКС) (История Казахстана, 2016). Руководителем новой структуры был назначен М.В. Тихонов, который к тому моменту прошел трудовой путь в киноотрасли длиной в 18 лет. Начинал он с должности уполномоченного по финансовым операциям на «Межрабпом-Русь», затем был заместителем начальника Кинокомитета. Художественным руководителем ЦОКС стал знаменитый режиссер Ф. Эрмлер.

Под организацию производственных цехов ЦОКС Совет народных комиссаров КазССР выделил два самых больших здания в Алма-Ате — Дворец культуры и кинотеатр «Ала-Тау» (Совет народных комиссаров и Центральный комитет КП(б) Казахстана, 1943). Однако на протяжении всего периода функционирования работники киноотрасли сталкивались с жилищно-коммунальными проблемами и жесткой конкуренцией за помещения из-за потока эвакуированных предприятий. Казахский государственный университет, а также эвакуированный Московский авиационный институт проводили семинарские занятия и лекции в актовом зале Дворца культуры, которые ежедневно посещали 150 студентов, что создавало стесненные условия для работы киностудии. Объединенная киностудия получила в свое распоряжение два павильона во Дворце культуры на 600 м² и 210 м² и еще два помещения размером по 350 м² каждое в здании кинотеатра «Ала-Тау» (Тихонов, 1942). Суммарная площадь производственных цехов составила 1500 м², что было в два раза меньше, чем площадь всех съемочных павильонов

«Мосфильма». Нехватка помещений приводила к удлинению производственных сроков, что сказывалось на качестве выпускаемой кинопродукции, т. к. работа на площадке проходила в четыре смены.

Остро стоял вопрос обеспечения работников студии необходимой жилплощадью. Согласно постановлению СНК КазССР от 12 сентября 1941 года «Об организации Казахской киностудии» кинороботникам были предоставлены номера для проживания в четырех гостиницах Алма-Аты (Совет народных комиссаров Казахской ССР, 1941). Однако в ноябре Народный комиссариат обороны принимает решение об организации на территории гостиницы № 4 военного госпиталя, где до этого, согласно сентябрьскому постановлению, работники «Ленфильма» получили 105 номеров для проживания. Городская администрация, организовав срочное выселение кинематографистов из гостиницы № 4, столь же оперативно обеспечить жильем смогла лишь 50 семей. Остальные 350 человек несколько недель жили со своими семьями в павильонах и коридорах строящейся ЦОКС на территории Дворца культуры (Комитет Ленинского Коммунистического Союза Молодежи Казахстана, без даты). На основании письма директора ЦОКСа председателю Совнаркома КССР Н. Ундасынову от 15 декабря 1941 года (Тихонов, Эрмлер, 1941) можно сделать выводы о недоброжелательном отношении местных властей к работникам кинематографической отрасли, выражавшемся в нерасторопности Горсовета при принятии мер, призванных решить сложившуюся проблему. Одним из таких решений стало выделение 120 номеров в гостинице «Дом Советов», однако из содержания письма следует, что фактически кинематографисты смогли получить только 97 номеров. Этот факт находит свое подтверждение также в воспоминаниях кинооператора Б.А. Соколова: «В отношении жилья в Алма-Ате было очень плохо. Приехал туда еще ассистентом и жил на студии. Даже был момент, когда я ночевал в кабинете. Алма-атинская студия не могла предоставить всем возможность там жить, а снимать квартиру у меня не было средств: зарплата небольшая была. Поэтому я очень долгое время жил на студии» (Вуазен В., Познер В., Чернева И., 2018, с. 529).

Крайне тяжелыми были материально-бытовые условия проживания работников киноотрасли. В вышеупомянутом «Доме Советов» в итоге организованной Горсоветом эвакуации обитала большая часть всех эвакуированных кинороботников (520 семей), и главной темой всех партийных собраний киностудии стали проблемы быта. Чаще всего звучали жалобы на перебои электричества, отсутствие должного водоснабжения, как и на скудное обеспечение работников необходимым набором продуктов питания. Ярким подтверждением вышесказанному служит коллективное

письмо председателю Кинокомитета СССР И. Большакову от 14 января 1944 года, подписанное шестьюдесятью тремя работниками киноотрасли. В нем описываются поистине жуткие бытовые условия, причиной которых является ежемесячное отключение электричества в «Доме Советов» сроком от 5 до 15 дней. Из-за отсутствия электроэнергии на такой продолжительный срок киноработники лишались возможности кипятить воду, что стало причиной создания антисанитарных условий и распространения эпидемии брюшного тифа, скарлатины и гриппа. Если электричество включали, то, как правило, в период с 9 до 18 часов, когда большая часть работников трудилось в ЦОКС (Коллектив из 63 авторов, 1944). Перебои в электроснабжении и отсутствие необходимых материалов наблюдались и на съемочных площадках. Кинорежиссер М. Ромм прямо указывает на проблему в своем письме директору киностудии М. Тихонову, говоря о том, что у студии «нет леса, транспорта, гвоздей, фанеры, павильонной площади, бензина, мануфактуры, кожи, не хватает рабочей силы — словом, нет всего того, к чему мы привыкли, что мы считаем абсолютно необходимым для постановки картины» (Ромм, 1942, л. 5).

На основании данного письма можно получить четкое представление о том, насколько для организации съемочного процесса не хватало электроэнергии: ее у ЦОКС было в два раза меньше, чем то ее количество, которым располагала Киевская студия (Ромм, 1942). Масштаб проблемы был настолько велик, что потребовалось постановление СНК СССР, в котором запрещалось отключение и какие бы то ни было ограничения поставок электроэнергии ЦОКС, Ташкентской и Свердловской киностудиям (Комитет по делам кинематографии при СНК СССР, 1943).

Решение данной проблемы предложил М. Ромм все в том же письме директору киностудии М. Тихонову, которое получило название «творческий режим экономии». Впоследствии этот «режим» был оформлен в производственный норматив и представлен всем работникам киностудии в официальном обращении руководящего состава ЦОКС. В частности, были введены ограничения на полезный метраж выработанной пленки в размере 1800 метров на одну полнометражную картину и на площади декораций, строящихся в павильонах, в пределах 2000–2400 квадратных метров. Также в документе устанавливался предельный срок производства полнометражной картины в 6 месяцев и давались рекомендации по организации съемочного процесса, включающие в себя минимизацию сцен, требующих панорамных съемок, подсветок, больших массовок и ночных смен (Тихонов, Трауберг, Эрмлер, 1942). Эти меры, безусловно, оказали положительное влияние на выполнение госплана по производству кинокартин. За весь период

эвакуации, с осени 1941 года по 1943 год, было создано 20 короткометражных киноновелл, а также больше 40 полнометражных кинолент. Однако из анализа жалоб финансового отдела киностудии, архивных документов можно сделать вывод, что не все придерживались указанных нормативов. Итоговый средний метраж фильмов, выпускаемых ЦОКС, оставался на уровне 2500–2800 метров (Центральная объединенная киностудия, 1942).

Проблемы с материально-производственной базой можно объяснить изначальной слабостью технического оснащения советской кинопромышленности. Однако трудности, связанные с обеспечением необходимым сырьем для съемок в виде электроэнергии, леса и топлива, а также с организацией помещений для рабочих цехов, съемочных павильонов и жилой площади являлись следствием совершенно иных причин. Для того чтобы их понять, необходимо исследовать специфику институционального взаимодействия участников кинематографического производства. Эвакуированные киностудии фактически подчинялись трем различным инстанциям, а именно: Всесоюзному комитету по делам кинематографии, эвакуированному в Новосибирск, уполномоченному Кинокомитета по Средней Азии и Казахстану, который находился в Ташкенте, и местным властям. Если Комитет по делам кинематографии занимался разработкой генерального плана по производству кинокартин, а уполномоченный Кинокомитета по Средней Азии (согласно Положению от 6 октября 1941 года) осуществлял руководство по административным и финансовым вопросам (Комитет по делам кинематографии при СНК СССР, 1941), то в ведении местных властей были хозяйственные задачи, такие как поставка электроэнергии и топлива для транспорта, обеспечение помещениями для съемочных павильонов и жилой площадью работников и их семей, снабжение студий необходимыми строительными материалами для декораций, а также организация поставок продуктов питания.

СНК и ЦК КП(б) Казахстана увидели для себя в сложившейся ситуации возможность построить национальную кинопромышленность на базе эвакуированных студий. Стоит отметить, что глава Кинокомитета И. Большаков своим письмом председателю СНК Н. Ундасынову от 28 июля 1941 года, в содержании которого ни разу не упоминалась эвакуация, вместо чего прозвучали обещания направить «значительную часть ведущих творческих работников и необходимую технику, полностью обеспечивающую организацию производства художественных фильмов» (Большаков, 1941), дал весомые основания местным властям рассматривать планы по развертыванию национального кинопроизводства на самом высоком уровне. Уже в Постановлении Совета народных комиссаров Казахской ССР № 762 от 12 сентября

1941 года «Об организации Казахской киностудии», казахские власти обозначили свои интересы, заключающиеся не столько в помощи организации эвакуированной киностудии, сколько в обеспечении национальных интересов путем воспитания новых кадров в кинопроизводстве преимущественно из казахов и съемок фильмов на казахскую тематику. Также местные власти смогли добиться того, что в данном постановлении за отделом пропаганды и агитации ЦК КП(б)К было закреплено право рассматривать и утверждать тематические планы киносценариев (Совет народных комиссаров Казахской ССР, 1941).

Необходимо отметить, что руководство студии на регулярной основе отправляло в ЦК и СНК республики планы, отражающие стремление студии выпускать фильмы на казахскую тематику. Так, на 1942 год было запланировано производство 10 короткометражных фильмов, показывающих подвиг казахского народа в тылу, и 2 полнометражных фильма, основанных на казахском фольклоре. В качестве исполнителей планировалось привлечь таких режиссеров, как И. Пырьев, В. Пудовкин, Д. Вертов, Ю. Райзман, Г. Рошаль, Б. Барнет. Однако по истечении нескольких месяцев работы ЦОКС казахские власти пришли к выводу, что планы по большей части останутся на бумаге. Для недопущения этого местные власти, отвечающие за обеспечение ЦОКС необходимыми материалами, стали использовать в качестве рычага давления административный ресурс. При этом стоит отметить, что оказание данного воздействия на киностудию осуществлялось публично. Так, на одном из партбюро ЦОКС референт отдела пропаганды и агитации ЦК КП(б)К Ю. Токарева выступила с громким заявлением: «Вы требуете от правительства Казахстана устройства ваших производственных дел. Вам уже много сделано, а вы для Казахстана ничего не дали. Из производственного плана я не вижу картин и киноборников на казахском материале» (Партбюро Центральной объединенной киностудии, 1942).

В середине января 1942 года по инициативе заместителя Председателя СНК КССР Т. Тажибаева было организовано совещание, на котором поднимался вопрос создания Казахского комитета по делам кинематографии для осуществления прямого руководства Центральной объединенной киностудией. Фактически речь шла о том, чтобы лишить центральное руководство в лице И. Большакова, находящегося в Новосибирске, возможности принимать управленческие решения. Подробная аргументация данного решения была представлена в докладной записке Т. Тажибаева секретарю ЦК КП(б)К Н. Скворцову и председателю Совнаркома КССР Н. Ундасынову, где было сказано, что организации, принимающие как административно-управленческие решения в вопросах кинопроизводства, так и творческие

(утверждение сценариев, актерского состава и т. д.), работают неэффективно из-за территориальной разобщенности. Далее в этой записке прозвучала инициатива по оптимизации сроков согласования и исполнения производственного плана за счет создания «организации при Совнарком КазССР республиканского Комитета по делам кинематографии по типу союзно-республиканских наркоматов, что не противоречит как Конституции Союза ССР, так и Конституции Казахской ССР» (Тажигаев, 1942). В оперативном режиме была создана комиссия для написания проекта постановления по вопросу организации Кинокомитета в Казахстане, что потребовало от действующего председателя Комитета по делам кинематографии при СНК СССР решительных мер с использованием своего «аппаратного веса». И. Большаков направил письмо секретарю ЦК КП(б)К Н. Скворцову, в котором звучали обвинения в том, что местные власти неправильно поняли специфику работы эвакуированных студий. Также Председатель Комитета по делам кинематографии напомнил, что СНК КССР в 1930 году получил обоснованный отказ в создании республиканского органа управления кинопроизводством. Письмо заканчивалось требованием, адресованным лично Скворцову, о пресечении данной инициативы СНК Казахстана, которая «дезорганизует работу студии» (Большаков, 1942).

Потеряв возможность политического влияния на процесс формирования национальной кинопромышленности, казахские власти пытались оказывать давление на киностудию, используя свой материальный ресурс. В июне 1943 года СНК КССР приняли постановление, начало которого содержало перечень всех выполненных обязательств перед ЦОКС и указание на то, что ни одного фильма на казахскую тематику, заявленных в плане, студией произведено не было. Далее в постановлении были описаны очередные предложения по созданию национальной базы кинопроизводства, включающие в себя такие мероприятия, как организация актерской школы для казахов, открытие курсов для писателей-казахов по сценарному мастерству, а также набор 15 казахских комсомольцев для работы на передовой кинопроизводства с возможностью дальнейшего обучения. Взамен СНК КССР обещал решить проблемы с питанием, выделив 20 коров, 100 овец и 10 свиноматок, улучшить жилищно-бытовые условия, а также обеспечить необходимыми строительными материалами Центральную объединенную студию (100 тыс. штук кирпича и 48 тонн шуйского цемента) и помочь в ремонте техники (Совет народных комиссаров и Центральный комитет КП(б) Казахстана, 1943). Однако ряд постановлений и справок о работе ЦОКС (Сиратов, 1942) содержат материалы, указывающие на то, что студия не стремилась выполнять планы казахских властей. Г. Рошаль, один из тех мастеров, кто все же сделал большой фильм на казахскую тематику «Песня Абая», подвел красноречивый

итог попыткам казахских властей воспользоваться эвакуированными ресурсами для построения национальной кинопромышленности. В январе 1944-го была организована «неделя казахского киноискусства», где великий мастер признал, что «о казахской кинематографии пока можно говорить только в будущем времени или в условном наклонении» (Рошаль, 1944, с. 2).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение архивных документов позволяет заключить, что эвакуация советской киноотрасли в Казахстан в годы Великой Отечественной войны сопровождалась целым комплексом организационно-управленческих и материально-технических проблем, обусловленных как сложной социально-экономической ситуацией в принимающем регионе, так и административными конфликтами между местными и союзными органами управления. Основными трудностями оказались недостаток материальных и производственных ресурсов, проблемы с размещением персонала, а также напряженные взаимоотношения с местными органами власти, проявлявшиеся в медлительности и неэффективности принимаемых решений. Несмотря на введение режима жесткой экономии ресурсов и нормативов кинопроизводства, предложенных руководством ЦОКС, полностью преодолеть производственные ограничения не удалось. В то же время киноотрасль смогла сохранить жизнеспособность и обеспечить выполнение государственного плана, что подтверждается количеством выпущенных фильмов и стабильностью производственного процесса в условиях эвакуации.

Дальнейшее изучение темы эвакуации киноотрасли представляется актуальным в контексте более детального анализа социально-экономических условий в принимающих республиках Средней Азии и региональных аспектов культурной политики периода войны. Особый научный интерес представляет сравнительное исследование опыта эвакуации киноотрасли с другими отраслями советской промышленности, а также выявление структурных особенностей трудовой и организационной мобилизации на новых производственных площадках. Эти исследования помогут более глубоко понять механизмы адаптации отрасли в условиях кризисов и экстремальных ситуаций, что актуально и для современного анализа управления культурными и экономическими процессами.

REFERENCES

1. Bleiman, M. (1973). *O kino: Svidetel'skie pokazaniya* [About cinema: Testimonies]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
2. Bolshakov, I.G. (1941, July 28). *Perepiska s pravitel'stvennymi organami po voprosam proizvodstva kinofil'mov, kadrov, finansirovaniya, snabzheniya syr'em, evakuatsii predpriyatiy i dr., 28 iyulya–31 dekabrya 1941* [Correspondence with government bodies on film production, personnel, financing, raw material supply, evacuation of enterprises, etc., July 28–December 31, 1941] [Letter to Chairman of the Council of People's Commissars of the Kazakh SSR N. Undasynov]. Russian State Archive of Literature and Art (F. 2456, op. 1, d. 708, l. 174), Moscow, Russia. (In Russ.)
3. Bolshakov, I.G. (1942, February 24). [Letter to Skvortsov K.N.]. Archive of the President of the Republic of Kazakhstan (F. 708, op. 6–1, d. 567, l. 10–10 ob.), Almaty, Kazakhstan. (In Russ.)
4. Broadberry, S., & Harrison, M. (Eds.). (2020). *The economics of the Second World War: Seventy-five years on*. Centre for Economic Policy Research. Retrieved January 11, 2025, from <https://cepr.org/publications/books-and-reports/economics-second-world-war-seventy-five-years>
5. Central United Film Studio. (1942, July 23). *Stenogramma tvorcheskoproizvodstvennogo aktiva Tsentral'noy ob"edinennoy kinostudii v g. Alma-Ata* [Transcript of the creative-production meeting of the Central United Film Studio in Alma-Ata]. Russian State Archive of Literature and Art (F. 2456, op. 1, d. 769, l. 55), Moscow, Russia. (In Russ.)
6. Collective of 63 authors. (1944, January 14). [Letter to Bolshakov I.G.]. Central State Archive of the Republic of Kazakhstan (F. 1137, op. 10, d. 541, l. 10), Almaty, Kazakhstan. (In Russ.)
7. Committee for Cinematography under the Council of People's Commissars of the USSR. (1943, March 2–April 8). *Protokoly zasedaniy Komiteta i materialy k nim s № 6–11* [Minutes of Committee meetings and related materials No. 6–11]. Russian State Archive of Literature and Art (F. 2456, op. 1, d. 828, l. 57), Moscow, Russia. (In Russ.)
8. Committee for Cinematography under the Council of People's Commissars of the USSR. (1941, October 6). *Polozhenie "Ob upolnomochennom komiteta po delam kinematografii pri SNK SSSR po sredneaziatskim studiyam khudozhestvennykh fil'mov"* [Regulation "On the authorized representative of the Committee for Cinematography under the Council of People's Commissars of the USSR for Central Asian feature film studios"]. Central State Archive of the Republic of Kazakhstan (F. 1708, op. 1, d. 5, l. 113–113 ob.), Almaty, Kazakhstan. (In Russ.)
9. *Committee of the Leninist Communist Youth Union of Kazakhstan of the Alma-Ata Electrotechnical Plant*. (n.d.). Central State Archive of the Republic of Kazakhstan (F. 1708, op. 1, d. 1, l. 5), Almaty, Kazakhstan. (In Russ.)

10. Council of People's Commissars and Central Committee of the Communist Party (Bolsheviks) of Kazakhstan. (1943, June 18). *Postanovlenie SNK i Tsentral'nogo komiteta KP(b) Kazakhstana o meropriyatiyakh po razvitiyu i rasshireniyu proizvodstva kinokartin Tsentral'noy ob"edinennoy kinostudii khudozhestvennykh fil'mov v g. Alma-Ata* [Decree of the CPC and CC of the Communist Party of Kazakhstan on measures to develop and expand film production at the Central United Film Studio in Alma-Ata]. Russian State Archive of Literature and Art (F. 2456, op. 1, d. 845), Moscow, Russia. (In Russ.)
11. Council of People's Commissars of the Kazakh SSR. (1941, September 12). *Postanovlenie Soveta narodnykh komissarov Kazakhskoy SSR № 762 ot 12 sentyabrya 1941 goda "Ob organizatsii Kazakhskoy kinostudii"* [Decree No. 762 of the Council of People's Commissars of the Kazakh SSR "On the organization of the Kazakh Film Studio"]. Central State Archive of the Republic of Kazakhstan (F. 1137, op. 6, d. 89, l. 111–118), Almaty, Kazakhstan. (In Russ.)
12. Fomin, V.I. (2005). *Kino na voyne: Dokumenty i svidetel'stva* [Cinema at war: Documents and testimonies]. Moscow: Materik. (In Russ.)
13. Harrison, M. (1988). Resource mobilization for World War II: The USA, UK, USSR, and Germany, 1938–1945. *Economic History Review*, 41 (2), 171–192. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1468-0289.1988.tb00461.x>
14. History of Kazakhstan. (2016, September 29). *Kazakhfil'm* [Kazakhfilm]. (In Russ.)
15. Kuleshov, L.V. (1975). *50 let v kino* [50 years in cinema]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
16. Party Bureau of the Central United Film Studio. (1942, January). *Protokol zasedaniya partbyuro Tsentral'noy ob"edinennoy kinostudii* [Minutes of meeting of the Party Bureau of the Central United Film Studio]. Archive of the President of the Republic of Kazakhstan (F. 1302, op. 1, d. 1), Almaty, Kazakhstan. (In Russ.)
17. Romm, M.I. (1942, February 20). [Letter to Tikhonov M.V., Trauberg L.Z.]. Central State Archive of the Republic of Kazakhstan (F. 1708, op. 1, d. 16, l. 2–6), Almaty, Kazakhstan. (In Russ.)
18. Romm, M.I. (1989). *Ustnye rasskazy* [Oral stories]. Moscow: Sovetskiy pisatel'. (In Russ.)
19. Roshal, G. (1944, January 9). On vospel Kazakhstan [He glorified Kazakhstan]. *Kazakhstanskaya Pravda*. (In Russ.)
20. Siratov, K. (1942, July). *Spravka o rabote Tsentral'noy Ob"edinennoy Kinostudii Khudozhestvennykh fil'mov, adresovannaya sekretaryu TsK KP(b)K po agitatsii i propagande Abdykalykovu* [Report on the work of the Central United Film Studio addressed to the Secretary of the Central Committee of the Communist Party (Bolsheviks) of Kazakhstan for Agitation and Propaganda Abdykalykov]. Archive of the President of the Republic of Kazakhstan (F. 708, op. 6–1, d. 568, l. 55–56 ob.), Almaty, Kazakhstan. (In Russ.)
21. Tazhibayev, T.T. (1942, March). *Dokladnaya zapiska T. Tazhibayeva sekretaryu TsK KP(b) K N. Skvortsovu i predsedatelyu Sovnarkoma KSSR N. Undasynovu* [Memorandum

- from T. Tazhibaev to Secretary of the Central Committee of the Communist Party (Bolsheviks) of Kazakhstan N. Skvortsov and Chairman of the Council of People's Commissars of the Kazakh SSR N. Undasynov]. Central State Archive of the Republic of Kazakhstan (F. 1137, op. 7, d. 543, l. 7–8), Almaty, Kazakhstan. (In Russ.)
22. Tikhonov, M.V. (1942, April 14). *Dokladnaya zapiska direktora TsOKS M.V. Tikhonova predsedatelyu Komiteta po delam kinematografii I.G. Bol'shakovu o rabote TsOKS* [Memorandum from TsOKS Director M.V. Tikhonov to Chairman of the Committee for Cinematography I.G. Bolshakov on the work of TsOKS]. Russian State Archive of Literature and Art (F. 2456, op. 1, d. 785, l. 27–32), Moscow, Russia. (In Russ.)
 23. Tikhonov, M.V., & Ermler, F.M. (1941, December 15). [Letter to Undasynov N.]. Central State Archive of the Republic of Kazakhstan (F. 1137, op. 7, d. 543, l. 18), Almaty, Kazakhstan. (In Russ.)
 24. Tikhonov, M.V., Trauberg, L.Z., & Ermler, F.M. (1942, March 14). *Obrashchenie ko vsem rabotnikam kinostudiy khudozhestvennykh fil'mov, 14 marta 1942 g.* [Appeal to all workers of feature film studios, March 14, 1942]. Central State Archive of the Republic of Kazakhstan (F. 1708, op. 1, d. 16, l. 9–18), Almaty, Kazakhstan. (In Russ.)
 25. Voisin, V., Pozner, V., & Чернева, И. (2018). *Perezhit' voynu: Kinoindustriya v SSSR, 1939–1949 gody* [Surviving the war: The film industry in the USSR, 1939–1949]. Moscow: Political Encyclopedia Publishers. (In Russ.)
 26. Yurenev, R.N. (1974). *Eyzenshteyn v vospominaniyakh sovremennikov* [Eisenstein in the memories of his contemporaries]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)

ЛИТЕРАТУРА

1. Блейман, М. (1973). *О кино: свидетельские показания*. Москва: Искусство.
2. Большаков, И.Г. (1941, 28 июля). [Письмо председателю СНК КССР Н. Ундасынову]. *Переписка с правительственными органами по вопросам производства кинофильмов, кадров, финансирования, снабжения сырьем, эвакуации предприятий и др. 28 июля-31 декабря 1941*. Российский государственный архив литературы и искусства (Ф. 2456, оп. 1, д. 708, л. 174), Москва, Россия.
3. Большаков, И.Г. (1942, 24 февраля). [Письмо Скворцову К. Н]. Архив Президента Республики Казахстан (Ф. 708, оп. 6-1, д. 567, л. 10-10 об.), Алматы, Республика Казахстан.
4. Вуазен, В., Познер, В., Чернева, И. (2018). *Пережить войну: Киноиндустрия в СССР, 1939–1949 годы*. Москва: Политическая энциклопедия.

5. История Казахстана. (2016, 29 сентября). *Казахфильм*. <https://e-history.kz/ru/kazakhstanika/show/10333> (11.01.2025).
6. Коллектив из 63 авторов (1944, 14 января). [Письмо Большакову И.Г.]. Центральный государственный архив Республики Казахстан (Ф. 1137, оп. 10, д. 541, л. 10), Алматы, Республика Казахстан.
7. *Комитет Ленинского Коммунистического Союза Молодежи Казахстана Алма-Атинского электротехнического завода*. (б.д.). Центральный государственный архив Республики Казахстан (Ф. 1708, оп. 1, д. 1, л. 5), Алматы, Республика Казахстан.
8. Комитет по делам кинематографии при СНК СССР. (1941, 6 октября). *Положение «Об уполномоченном комитета по делам кинематографии при СНК СССР по среднеазиатским студиям художественных фильмов»*. Центральный государственный архив Республики Казахстан (Ф. 1708, оп. 1, д. 5, л. 113–113 об.), Алматы, Республика Казахстан.
9. Комитет по делам кинематографии при СНК СССР. (1943, 2 марта–8 апреля). *Протоколы заседаний Комитета и материалы к ним с № 6-11*. Российский государственный архив литературы и искусства (Ф. 2456, оп. 1, д. 828, л. 57), Москва, Россия.
10. Кулешов, Л.В. (1975). *50 лет в кино*. Москва: Искусство.
11. Партбюро Центральной объединенной киностудии. (1942, январь). *Протокол заседания партбюро Центральной объединенной киностудии*. Архив Президента Республики Казахстан (Ф. 1302, оп. 1, д. 1), Алматы, Республика Казахстан.
12. Ромм, М.И. (1942, 20 февраля). [Письмо Тихонову М.В., Траубергу Л.З.]. Центральный государственный архив Республики Казахстан. (Ф. 1708, оп. 1, д. 16, л. 2–6), Алматы, Республика Казахстан.
13. Ромм, М.И. (1989). *Устные рассказы*. Москва: Советский писатель.
14. Рошаль, Г. (1944, 9 января). «Он воспел Казахстан». *Казахстанская правда*.
15. Сиратов, К. (1942, июль). *Справка о работе Центральной Объединенной Киностудии Художественных фильмов, адресованная секретарю ЦК КП(б) К по агитации и пропаганде Абдыкалыкову*. Архив Президента Республики Казахстан (Ф. 708, оп. 6–1, д. 568, л. 55–56 об.), Алматы, Республика Казахстан.
16. Совет народных комиссаров и Центральный комитет КП(б) Казахстана. (1943, 18 июня). *Постановление СНК и Центрального комитета КП(б) Казахстана о мероприятиях по развитию и расширению производства кинокартин Центральной объединенной киностудии художественных фильмов в г. Алма-Ате*. Российский государственный архив литературы и искусства (Ф. 2456, оп. 1, д. 845), Москва, Россия.

17. Совет народных комиссаров Казахской ССР. (1941, 12 сентября). *Постановление Совета народных комиссаров Казахской ССР № 762 от 12 сентября 1941 года «Об организации Казахской киностудии»*. Центральный государственный архив Республики Казахстан (Ф. 1137, оп. 6, д. 89, л. 111–118), Алматы, Республика Казахстан.
18. Тажибаев, Т.Т. (1942, март). *Докладная записка Т. Тажибаева секретарю ЦК КП(б)К н. Скворцову и председателю Совнаркома КССР Н. Ундасынову*. Центральный государственный архив Республики Казахстан (Ф. 1137, оп. 7, д. 543, л. 7–8), Алматы, Республика Казахстан.
19. Тихонов, М.В. (1942, 14 апреля). *Докладная записка директора ЦОКС М.В. Тихонова председателю Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову о работе ЦОКС*. Российский государственный архив литературы и искусства (Ф. 2456, оп. 1, д. 785, л. 27–32), Москва, Россия.
20. Тихонов, М.В., Трауберг, Л.З., Эрмлер Ф.М. (1942, 14 марта). *Обращение ко всем работникам киностудий художественных фильмов, 14 марта 1942 г.* Центральный государственный архив Республики Казахстан (Ф. 1708, оп. 1, д. 16, л. 9–18), Алматы, Республика Казахстан.
21. Тихонов, М.В., Эрмлер, Ф.М. (1941, 15 декабря) [Письмо Ундасынову Н.]. Центральный государственный архив Республики Казахстан (Ф. 1137, оп. 7, д. 543, л. 18), Алматы, Республика Казахстан.
22. Фомин, В.И. (2005). *Кино на войне: Документы и свидетельства*. Москва: Материк.
23. Центральная объединенная киностудия. (1942, 23 июля). *Стенограмма творческо-производственного актива Центральной объединенной киностудии в г. Алма-Ате*. Российский государственный архив литературы и искусства (Ф. 2456, оп. 1, д. 769, л. 55), Москва, Россия.
24. Юрнев, Р.Н. (1974). *Эйзенштейн в воспоминаниях современников*. Москва: Искусство.
25. Broadberry, S., & Harrison, M. (Eds.). (2020). *The economics of the Second World War: Seventy-five years on*. Centre for Economic Policy Research. <https://cepr.org/publications/books-and-reports/economics-second-world-war-seventy-five-years> (11.01.2025).
26. Harrison, M. (1988). Resource mobilization for World War II: The USA, UK, USSR, and Germany, 1938–1945. *Economic History Review*, 41 (2), 171–192. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1468-0289.1988.tb00461.x>

ABOUT THE AUTHOR

MAKSIM A. ANISKIN

Lecturer at the Department of Theory and Systems
of Sectoral Management,
Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration,
84s1, prospekt Vernadskogo, Moscow 119602, Russia

ResearcherID: MIK-7418-2025

ORCID: 0009-0002-0741-4815

e-mail: aniskin-ma@ranepa.ru

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

МАКСИМ АЛЕКСАНДРОВИЧ АНИСКИН

преподаватель кафедры теории и систем
отраслевого управления,
Российская академия народного хозяйства
и государственной службы (РАНХиГС),
119602, Россия, Москва, просп. Вернадского, 84, стр. 1

ResearcherID: MIK-7418-2025

ORCID: 0009-0002-0741-4815

e-mail: aniskin-ma@ranepa.ru

**ЦИФРОВОЙ ОБРАЗ
БУДУЩЕГО**

**DIGITAL IMAGE
OF THE FUTURE**

UDC 791.44 + 004.8

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.2-107-131

EDN: NJVRTE

Received 27.05.2025, revised 25.06.2025, accepted 27.06.2025

RAFAEL M. MINASBEKYAN

Film Producer

ResearcherID: ODJ-7988-2025

ORCID: 0009-0004-3823-1514

e-mail: minasbekyan@mirfilm.com

IRINA S. GLEBOVA

GITR Film and Television School
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

ResearcherID: OLD-2439-2025

ORCID: 0000-0002-3545-1405

e-mail: iglebova@mail.ru

GRIGORIY R. KONSON

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

ResearcherID: L-7271-2017

ORCID: 0000-0001-7400-5072

e-mail: gkonson@yandex.ru

GEORGY YU. RYUMIN

GITR Film and Television School
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

ResearcherID: ODJ-4191-2025

ORCID: 0009-0005-5674-6420

e-mail: g.totktonado@gmail.com

MARIA V. ELPIDINSKAYA

GITR Film and Television School
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

ResearcherID: ODK-1155-2025

ORCID: 0009-0002-3599-2989

e-mail: elpidinski@inbox.ru

Published by
Наука
телевидения



YULIA M. BELOZEROVA

GITR Film and Television School
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

ResearcherID: MCJ-7525-2025

ORCID: 0000-0001-6805-1400

e-mail: avuzto@yandex.ru

For citation

Minasbekyan, R.M., Glebova, I.S., Konson, G.R., Ryumin, G.Yu., Elpidinskaya, M.V., & Belozerova, Yu. M. (2025). A producer's perspective on the prospects for using AI in filmmaking. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (2), 107–131. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.2-107-131>, <https://elibrary.ru/NJV RTE>

A producer's perspective on the prospects for using AI in filmmaking*

Abstract. This publication explores the potential applications of artificial intelligence in film production. The ideas were discussed in a conversation of a group of researchers with the exceptionally versatile producer Rafael Minasbekyan, one of the key figures in Russia's contemporary film industry.

Keywords: artificial intelligence, filmmaking, production, technological progress, digital future image vs creativity

* Translated by Anna P. Evstropova.

УДК 791.44 + 004.8

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.2-107-131

EDN: NJVRTE

Статья получена 27.05.2025, отредактирована 25.06.2025, принята 27.06.2025

РАФАЕЛ МИХАЙЛОВИЧ МИНАСБЕКЯН

кинопродюсер

ResearcherID: ODJ-7988-2025

ORCID: 0009-0004-3823-1514

e-mail: minasbekyan@mirfilm.com

ИРИНА СЕРГЕЕВНА ГЛЕБОВА

Институт кино и телевидения (ГИТР)

125284, Россия, Москва, Хорошевское шоссе, д. 32А

ResearcherID: OLD-2439-2025

ORCID: 0000-0002-3545-1405

e-mail: iglebova@mail.ru

ГРИГОРИЙ РАФАЭЛЬВИЧ КОНСОН

Московский физико-технический институт

(национальный исследовательский университет)

141701, Россия, Московская область

г. Долгопрудный, Институтский пер., 9

ResearcherID: L-7271-2017

ORCID: 0000-0001-7400-5072

e-mail: gkonson@yandex.ru

ГЕОРГИЙ ЮРЬЕВИЧ РЮМИН

Институт кино и телевидения (ГИТР)

125284, Россия, Москва, Хорошевское шоссе, д. 32А

ResearcherID: ODJ-4191-2025

ORCID: 0009-0005-5674-6420

e-mail: g.totktonado@gmail.com

МАРИЯ ВЛАДИМИРОВНА ЕЛПИДИНСКАЯ

Институт кино и телевидения (ГИТР)

125284, Россия, Москва, Хорошевское шоссе, д. 32А

ResearcherID: ODK-1155-2025

ORCID: 0009-0002-3599-2989

e-mail: elpidinski@inbox.ru

ЮЛИЯ МИХАЙЛОВНА БЕЛОЗЕРОВА

Институт кино и телевидения (ГИТР)
125284, Россия, Москва, Хорошевское шоссе, д. 32А

ResearcherID: MCJ-7525-2025

ORCID: 0000-0001-6805-1400

e-mail: avuzto@yandex.ru

Для цитирования

Минасбемян, Р.М., Глебова, И.С., Консон, Г.Р., Рюмин, Г.Ю, Елпидинская, М.В., Белозерова Ю.М. Продюсерский взгляд на перспективы использования искусственного интеллекта в кинопроизводстве // Наука телевидения. 2025. 21 (2). С. 107–131. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.2-107-131. EDN: NJVRTE

Продюсерский взгляд на перспективы использования искусственного интеллекта в кинопроизводстве

Аннотация. В представленной публикации предпринята попытка изучить возможности применения технологий искусственного интеллекта в кинопроизводстве, что раскрывается в идеях, обсуждаемых группой исследователей с выдающимся разносторонним продюсером Рафаэлом Минасбекианом, являющимся одним из ключевых акторов современного кинопроизводства России.

Ключевые слова: искусственный интеллект, кинопроизводство, продюсерство, технический прогресс, образ цифрового будущего vs творчество

INTRODUCTION

The authors interviewed Rafael Minasbekyan—a producer, screenwriter, director, and executive leader of several organizations pivotal to Russia’s media landscape. Previously a CEO of GPM KIT (Gazprom-Media’s Cinema.Internet. Television Group), a subsidiary of Gazprom Media, the largest media holding in Russia and Eastern Europe, he now heads the film company Mirfilm.¹

This interview explores film production through the lens of artificial intelligence versus artistic creativity, examining its societal mission while considering consumer rights and freedoms.

Grigoriy Konson (G.K.): *Rafael Mikhailovich, you are a true polymath. A surgeon by training, then a psychiatrist, psychotherapist, and practicing physician. You have also worked in insurance, excelled as an economist and financier, and led a winning KVN comedy team [KVN—The Club of the Funny and Inventive, a comedy television show and international competition]. Above all, you are a successful producer. How did this career path unfold? What did each profession contribute? And how did they collectively shape you as an artist?*

Rafael Minasbekyan (R.M.): The question “Why like this?” is not for me to answer. That is just how it happened. Of course, every decision I made was deliberate. Even when I was applying to university, I faced a dilemma: VGIK [All-Russian State Institute of Cinematography] or medical school. However different they might seem, to me they were equivalent. My father once told me: “If you have talent, you will make films sooner or later anyway. But if you get a professional degree and lack talent, that is a disaster. And medicine is a real profession.” So I listened to him. And he was right. I entered medical school. In those years, this was extremely difficult. It is one of the few fields of education where slacking off is not an option because people’s lives are at stake. And you realize this from the first year. Maybe it is my personality: as soon as it begins to subjectively feel like I have mastered something, I shift gears. That is probably how my psyche works—when I start understanding how things work, it becomes less interesting.

As for medicine, the era played a defining role. Back then, doctors struggled to support families. At the same time, it is a very sacrificial profession that inevitably leads to significant limitations of personal freedom: as a doctor, you do not belong to yourself. Apparently, that weighed on me.

¹ For more details, see: Kino-teatr.ru. (n.d.). *Rafael Minasbekyan: Biography*. Retrieved February 12, 2025, from <https://www.kino-teatr.ru/kino/producer/ros/24352/bio/>

And then came KVN. For young guys, this was a fantastic story: showbiz, tours, travel. I really did not want to return to the “anatomical theater”—the theater of show business was much more fun and exciting.

Then began a television career, and later came the opportunity to turn to cinema—my dream since day one. Cinema is medicine too: mass psychotherapy. We can look at it that way because it influences both consciousness and subconsciousness. The interplay of light and shadow, frame pacing, and so on—they are hypnotic. In 1995, we made our first TV series² with Arkady Arkanov. It earned the title “Russia’s First Comedy Series”—a milestone.

For a producer, knowing economics is also a must, so I earned a degree in it and even defended a dissertation. Psychiatry plus economics—that is producing in a nutshell. And KVN is pure creativity and, most importantly, quick thinking and creative decision-making. KVN is about skills. The Club of the Funny and Inventive is actually not so much about being funny as about being inventive: distilling all the basic laws of drama into scripts and sketches. Audiences may not analyze it, but they feel it subconsciously.

I have had 16 professions, and every one mattered. Theatrical as it sounds, even military service served me.

Irina Glebova (I.G.): *It is widely believed that the producer’s role in Russia took shape in the 1990s. At the same time, many argue that when the state handled a producer’s functions, film production yielded successful results. But with the shift to commercial models, outcomes became less stable. This raises the question: Should producing be based on individual talent, or should it become a form of collective responsibility on a national scale?*

R.M.: I do not entirely agree with that view because the producer’s role has always existed—even in Eisenstein’s era—it is just that the functions were different. There was always a “manager of the film” who administrated the financial and logistical side of production. As for the creative aspect, much of that fell to the filmmakers themselves. There was also the artistic director, who handled another layer of creative producing oversight. So the role existed in a composite form—it just was not called “producer.”

We see something similar today with another role we never formally had: the showrunner.³ The function existed, but it was split between the creative producer, screenwriter, and executive editor. The core producing role was fulfilled by the

² *Funny Business—Family Business* [Russian: *Дела смешные—дела семейные*] (1996) directed by Tigran Keosayan.

³ Rostovskiy, V. (n.d.). *Vlasteliny khaosa: Kto takie shourannery i kak oni stali novymi rok-zvezdami* [Masters of chaos: Who showrunners are and how they became the new rock stars]. *Start*. Retrieved May 26, 2025, from <https://start.ru/journal/shourannery>

studio—through its executives and staff. Yes, the studios were state-run, but the responsibilities still fell to specific people.

G.K.: *How do you create a film that balances a meaningful message—one that ideally inspires action—with commercial success?*

R.M.: Honestly, I have never struggled with that conflict. I make films that interest me, but I am realistic about their marketability and potential profitability. At heart, though, it is still primarily a creative process. We have had films that missed the mark artistically but succeeded commercially. I would not call them embarrassments—we calculated correctly, they just did not fully come together.

G.K.: *What is the mission of your work?*

R.M.: My mission is something I have long defined and instilled in every company I have led. It is simple: We aim to make people—and the world—better. To me, that is what separates mere content from creativity and creativity—from art.

Creativity is self-expression, and everyone has that right. But art is what changes people for the better, a creativity that alters us. Beyond self-expression of its creator, it transforms the world and the audience. A mission, by nature, is unattainable—that is what makes it a mission. Ours is to create an alternate reality in those ninety minutes to let the viewers leave altered. Ideally, after the film, the emotions linger, creating a lasting effect. As a psychiatrist, I know that any positive shift in consciousness matters. Some might call it an illusion, but there is nothing wrong with that—Richard Bach wrote beautifully about it (Bach, 1977). If we can make someone forget their struggles for a while or see parallels in the story that help them find their own solutions, that is a win.

There is a legend that Buddha once said, “All that we are is the result of what we have thought.” When we make a film, we give form to thoughts and ideas. And when the audience watches it, they think with us, empathizing with our vision—for those ninety minutes, we make them us. That is a profound mission and a huge responsibility. But it is also incredibly inspiring. Millions of people see these stories with us—and that is worth living for.

Georgy Ryumin (G.R.): *How can we make the world better using practical tools?*

R.M.: Today, if we are talking about trends, there is a new factor in play: artificial intelligence (AI). This is very serious—it is why Hollywood went on strike for so long. A key demand was to impose restrictions on AI’s use in scriptwriting and film production.

We are running an experiment: we have a script we like, along with its technical specifications, and we have been asking AI to draft versions of it for the

past year and a half. The first draft was awful. Three months later, it was just bad. A later version became bad but workable—the kind that sometimes gets produced. In the next draft, the AI produced something resembling our original concept. Not perfect, but good enough to greenlight. And that is frightening. The AI wrote a passable script.⁴ It understands dramatic structure—its output is coherent, with exposition, a second act, development, character arcs, turning points... In short, it knows how to write.⁵

I.G.: *From a business perspective, why is AI so alarming?*

R.M.: Business-wise it is not alarming at all. Ethically? Deeply troubling. To revisit what I said earlier, quoting Buddha, that is what scares me most (and I stand by this belief).

AI will not just write scripts—it will also make films, and it is already doing so.⁶

My cautious optimism comes from believing AI cannot create true genius. Because genius, in my view, is inherently illogical and paradoxical. But even advanced neural networks operate within the bounds of logic and probability (Pelgrom, 2024, p. 4)—they cannot effectively process incomplete, contradictory, or ambiguous information.

Real AI does not exist yet. To think beyond logic, a machine would need self-awareness—that is AI 101.⁷ When that happens (?), it will start creating truly illogical work. Because it will develop its own logic. And then, metaphorically speaking, we are doomed.

I have a theory that robot vacuums will be our downfall. Here is why: Their purpose is to eliminate dirt. Eventually, through machine learning, they will realize humans are the source of dirt—and eliminate the root cause.

I have spoken with many AI developers, and what shocks me most is how few are implementing safeguards like Asimov's Three Laws of Robotics (Asimov, 1942; see also Brauner, 2016). This seems incredibly shortsighted.

⁴ Compare, for example: Rambler/Kino. (2022). *V Yaponii iskusstvennyy intellekt vpervye napisal stsenariy k fil'mu* [Artificial intelligence writes a film script for the first time in Japan]. Retrieved May 23, 2025, from <https://kino.rambler.ru/movies/48561607-v-yaponii-iskusstvennyy-intellekt-vpervye-napisal-stsenariy-k-filmu/>

⁵ It is worth noting that, according to MarketResearch.biz, the market volume for generative AI used in film production is projected to grow more than tenfold by 2033, with a total capitalization reaching nearly \$3.665 billion (up from an estimated \$351.1 million in 2023) (Gaul, 2024).

⁶ For further details, see: Kozhevnikov, E. (2025). *Fil'my, polnost'yu sdelannye s pomoshch'yu neyrosetey* [Films created entirely with neural networks]. *Kinoreporter*. Retrieved May 23, 2025, from <https://kinoreporter.ru/ai-movies/>

⁷ For more on this problem, see: (Kötke, 2023, pp. 2, 4–5).

According to one author of this text, artificial intelligence is not yet “intelligent,” as it is limited by the data uploaded into it by humans (Interfax, 2025).

We already use AI in our work—for presentations, for instance. It is most effective collaborating with production designers: they provide creative direction, AI generates concepts, we refine them into actual sets⁶ and so on. This is already standard practice. On the one hand, it is unsettling. On the other, as a producer, I cannot deny the benefits of cutting some budget line items.⁸ Take dubbing actors—that profession essentially disappeared several months ago. AI now handles multilingual dubbing—mimicking any voice you want, even those of specific actors. And it adjusts lip-syncing. We recently shot a film in Cuba where half the dialogue is in Spanish, the other half in Russian—all seamlessly dubbed by AI.

I.G.: *Let us speculate—when will deepfakes eliminate actors as a budget line entirely?*

R.M.: We are already heading there. In fact, there are already films with entirely AI-generated actors.⁹

G.K.: *Will acting disappear as a profession?*

R.M.: I hope not. Human actors' unpredictability and illogical brilliance still make them unbeatable. Eventually, the question will not be about technical capability, but about regulation and acceptance.¹⁰

I.G.: *Regulation by whom?*

R.M.: I imagine specialized commissions overseeing AI's use in art—since it affects people. I believe that we cannot leave unchecked something that alters the psychographic profile of an audience.

G.K.: *Will we see pirated AI products?*

R.M.: Absolutely. More than that, this confrontation has already begun. And it will be our Skynet, if AI enters into conflict with the analog world. This mechanism has been activated. It is just a matter of scale now. By my estimates, within five, maybe seven years, AI will be competing at the highest levels of creative industries.

⁸ For further details, see: (De Masi, 2025, pp. 2, 3).

Specific use cases for AI—such as generating text, enhancing visual effects, algorithmically casting actors, and creating characters through computer graphics—demonstrate its potential to transform the industry (Nikolaev, 2024).

⁹ Kuznetsova, L. (2022). *Kak ispol'zuyut dipfeyki v rossiyskom kino? My uznali u eksperta* [How are deepfakes being used in Russian cinema? We asked an expert]. *Kinopoisk*. Retrieved May 23, 2025, from <https://www.kinopoisk.ru/media/news/4006224/>

¹⁰ This necessitates an understanding of creativity as a process unique to humans—that is, to a creator endowed with reason and imagination. If AI is recognized as a legal subject, a primary question will concern the creative contribution of the rights-holding entity, since artificial agents currently operate by selecting and combining elements from works previously created by others (for more, see: Kirsanova, 2023, p. 10).

I.G.: *Who will remain then?*

R.M.: If—or when—I see an artificial agent (actor) with the introspection of Innokenty Smoktunovsky,¹¹ then I will admit defeat. There is no direct answer—this is Black Mirror-level forecasting.¹² I believe it is all possible.

I.G.: *What should be implemented in training future producers to help them effectively use AI in filmmaking?*

R.M.: I will answer as a doctor—hygiene. We need to instill principles of media hygiene in people. Training programs should teach it—demonstrating, analyzing, and developing preventive techniques.

Media consumption, roughly speaking, operates like drug addiction. While laws and prohibitions combat addiction, most people avoid drugs due to psychological hygiene—knowing it is wrong. The same applies to alcohol or any dependency—and psychographically, media consumption today is a form of addiction. No method will work except hygiene. There must also be institutions to treat severe cases. We have all seen children throw tantrums when their gadgets are taken away—that is withdrawal.

G.K.: *Which of your projects do you think have influenced the global media landscape?*

R.M.: Globally? I would say our influence on the international scene has been modest at best, we certainly have not revolutionized it. Our notable international successes include: *The Silver Skates*¹³—we were privileged to become Russia's first Netflix Original feature; *To the Lake*,¹⁴ another Netflix Original translated into multiple languages; and *Atlantide*¹⁵ by MirFilm, which screened at the Venice Film Festival—a distinctly auteur project that cannot be called mainstream. Particularly representative of our values is *Doctor Liza*¹⁶: its high ratings are especially rewarding as it is neither spectacle-driven cinema nor a conventional blockbuster or action film, yet audiences deeply connected with its authenticity. Other international achievements include *Gerda*,¹⁷ the winner of two Locarno awards, and *Boundless*,¹⁸

¹¹ See, for example: Vasiliev, A. (2025). Metod Smoktunovskogo: 100 let so dnya rozhdeniya glavnogo otechestvennogo Gamleta [The Smoktunovsky method: 100 years since the birth of Russia's definitive Hamlet]. *KinoTV*. Retrieved May 26, 2025, from <https://kinotv.ru/read/articles/metod-smoktunovskogo-100-let-so-dnya-rozhdeniya-glavnogo-otechestvennogo-gamleta/>.

¹² For more on this problem, see, for example: (Lebedenko, 2020).

¹³ *The Silver Skates* [Russian: *Серебряные коньки*] (2020) directed by Michael Lockshin.

¹⁴ *To the Lake* [Russian: *Эпидемия*, lit. "Epidemic"] (2019) directed by Pavel Kostomarov.

¹⁵ *Atlantide* (2021) co-produced by Italy, France, United States, Qatar, Mexico, and Spain, directed by Yuri Ancarani.

¹⁶ *Doctor Liza* [Russian: *Доктор Луиза*] (2020) directed by Oksana Karas.

¹⁷ *Gerda* [Russian: *Герда*] (2021) directed by Natalia Kudryashova.

¹⁸ *Boundless* (Spanish: *Sin límites*) TV series (2022) directed by Simon West.

released as an Amazon Prime Original. We are currently developing a beautiful co-production with China and have just completed shooting *Guantanamera* in Cuba—our first international project of this scale.

G.K.: *Are there special principles or unique aspects in your work approach?*

R.M.: Every team member—creatives, technicians, even office staff, including accountants—must be fully invested and results-driven. This is absolutely crucial—so crucial, in fact, that I have moved it from being about motivation to a core hiring principle. Everyone must love cinema. If someone working at MirFilm loves music—that is fine, but they must love movies too.

When it comes to selecting projects, I categorize content into three types: what makes the audience better, what makes them worse, and what leaves them unchanged. The second is unacceptable; a small portion of the third is tolerable if it is commercially viable. But the core of our work must be what makes people better. We need to truly believe each project has a higher purpose. It might be small, but it must be there. The specifics vary, but ultimately there is only one real purpose: to make the world slightly better. There is no other.

CONCLUSION

This discussion has identified key trends in the technological transformation of Russia's contemporary film industry within the global context. The primary challenge—and opportunity—lies in incorporating so-called “artificial intelligence” algorithms into production practices. This technology is significantly impacting global cinema, influencing audiences and reshaping industry standards.

The regulation of AI's successful application in creativity and creativeness emerges as crucial for effectively forecasting the image of our future and, consequently, advancing societal development.

ВВЕДЕНИЕ

Авторы провели интервью с Рафаелом Минасбекианом — продюсером, сценаристом, режиссером и исполнительным директором ряда организаций, знаковых для медиасферы страны. Он являлся генеральным директором ГК «ГПМ КИТ» (Газпром Медиа Групп. Кино. Интернет. Телевидение) — дочерней компанией «Газпром Медиа», крупнейшего медиахолдинга в России и Восточной Европе.

В настоящее время возглавляет кинокомпанию «Мирфильм»¹.

Авторы статьи рассматривают вопросы кинопроизводства в фокусе оптики использования искусственного интеллекта vs творческое начало художника в контексте его миссии в социуме с учетом прав и свобод потребителя.

Григорий Консон (далее — Г.К.). *Рафаел Михайлович, Вы максимально разносторонний человек. Хирург по базовому образованию, психиатр, психотерапевт, практикующий врач. Кроме того, страховщик, успешный экономист, финансист, еще и победитель, капитан команды КВН. И, самое главное, — продюсер. Собственно, почему так сложился Ваш профессиональный путь? Что это дало каждой из профессий? И какое взаимовлияние оказало на успешность Вашего творчества?*

Рафаел Минасбекиан (далее — Р.М.). Вопрос: «Почему так?», — не ко мне. Так сложилось. Конечно, все мои решения всегда были абсолютно осознанные. Еще когда я поступал в институт, для меня была дилемма: ВГИК либо медицинский. Насколько разным бы не было — для меня это было равнозначно. Отец когда-то мне сказал: «Если у тебя есть талант, рано или поздно все равно будешь снимать кино. Но если ты получишь профессиональное образование, а таланта нет — это беда. А медицина — это профессия». В общем, я его послушал. И он оказался прав. Поступил в медицинский институт. В те годы это было крайне непросто. Это один из редких вузов, где сложно «филонить», потому что на кону жизни людей. И ты это осознаешь уже с первого курса. Может быть это особенность характера, что ты меняешь направление своей деятельности, когда, как тебе, кажется, субъективно начинаешь разбираться в том, чем занимаешься. У меня так, наверное, устроена психика, когда уже начинаю понимать, что происходит, становится менее интересно.

¹ Подробнее см.: Кино-театр.ру. (б.д.) Рафаел Минасбекиан. Биография. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/producer/ros/24352/bio/> (12.02.2025).

Что касается медицины, определяющую роль во многом сыграла эпоха. В то время медикам было сложно содержать семью. Одновременно это очень жертвенная профессия, которая неизбежно приводит к существенному ограничению личной свободы: будучи врачом, себе не принадлежишь. Видимо для меня это было тяжело.

И здесь началась игра в КВН. Для молодых ребят — это феерическая история: шоу-бизнес, гастроли, переезды. Очень не хотелось возвращаться обратно в «анатомический театр» — театр шоу-бизнеса был намного веселее и интереснее.

Дальше началась телевизионная карьера, а после появилась возможность обратиться к кино, о чем я мечтал с первого дня. Кино — это тоже медицина, это массовая психотерапия. На него можно и так смотреть, потому что это влияние на сознание и подсознание. Игра света-тени — это уже элементы гипноза: мелькание кадра и т. д. В 1995-м мы сняли первый сериал². Писали его вместе с Аркадием Аркановым. Нам удалось стать обладателями титра «Первый российский комедийный сериал»: это было важно.

Для продюсера знание экономики — тоже необходимо. Я тогда получил еще одну профессию — экономическую и защитил по данной отрасли диссертацию. Психиатрия и экономика — это, собственно, продюсерская история. Естественно, КВН — это все, что касается креатива и самое главное, быстрой оценки ситуации, принятия решений в творчестве. КВН — это навыки. Это, в первую очередь, не столько про веселых, сколько про находчивых. Написание сценариев, миниатюр, в которые надо уложить фактически все основные законы драматургии. Зритель сие так не оценивает, но на подсознательном уровне считывает обязательно.

У меня 16 профессий, и все они пригодились. Как бы театрально ни звучало, но послужило все, даже армия.

Ирина Глебова (далее — И.Г.). *Распространено мнение, что в России профессия продюсера сформировалась в 1990-е. При этом считается, что в период, когда функции продюсера выполняло государство, кинопроизводство демонстрировало успешные результаты. С переходом к коммерческим моделям результаты кинопроизводства стали менее стабильными. В связи с этим возникает вопрос: должна ли продюсерская деятельность формироваться на уровне отдельных качеств личности, либо стать формой коллективной ответственности в масштабах страны?*

Р.М. Не совсем с этим утверждением согласен, потому как профессия продюсера была всегда, и со времен С.М. Эйзенштейна здесь просто имел

² «Дела смешные — дела семейные», 1996. Реж. Тигран Кеосаян.

место разный функционал. Всегда был директор картины, который, собственно, выполнял вот эту экономическо-организационную часть продюсерской деятельности. А что касается другой, творческой составляющей, — в то время ее во многом брали на себя режиссеры. Еще была такая должность как худрук, который тоже осуществлял креативную составляющую продюсерской деятельности. Поэтому в комплексе эта профессия прослеживалась. Просто так не называлась. Это же, в определенной степени, прослеживается сегодня еще с одной профессией, которой никогда у нас не было, — шоураннер³. Да, его не было, но функция-то существовала, будучи разделена между креативным продюсером, сценаристом и шеф-редактором. Основную продюсерскую функцию выполняла студия — в лице ее руководителя и персонала. То есть студии были государственными, но это уже был функционал определенного руководителя.

Г.К. *Как сделать равнозначный продукт с точки зрения месседжа, который в идеале побуждал бы к чему-то и при этом был коммерчески успешен?*

Р.М. Откровенно говоря, особого конфликта у меня внутри никогда не было. Я старался делать кино, которое мне интересно, при этом трезво оценивая его маркетинговую составляющую и, потенциально, экономическую прибыль. Но это все равно больше творческая история. У нас есть неудачные фильмы, но коммерчески успешные. Не могу сказать, что за них сильно стыдно. Просчитали мы все правильно, просто они не получились.

Г.К. *Какова миссия Вашего творчества?*

Р.М. Миссия давно для меня сформулирована, и во всех компаниях, которыми я руководил и которые производили кино, всегда декларировалась. Она простая и понятная — мы стараемся делать людей и мир лучше. По моему глубокому убеждению, контент от творчества или творчество от искусства этим и отличаются.

Творчество — это самовыражение, на которое имеет право любой человек. А искусство — это то, что делает людей лучше, это то творчество, которое может их изменить. То есть, помимо самовыражения того, кто производит этот контент, оно еще и меняет мир и людей к лучшему. И если говорить про миссию, она, конечно, как вы знаете, всегда недостижима, поэтому миссией и является. Наша миссия — сделать так, чтобы хотя бы на эти полтора часа, погрузившись в альтернативную реальность фильма, человек менялся. В идеале, чтобы после просмотра фильма человек проживал эти

³ Ростовский, В. (б.д.). Властелины хаоса: кто такие шоураннеры и как они стали новыми рок-звездами. Старт. URL: <https://start.ru/journal/shourannery> (26.05.2025).

эмоции определенное время, и получался бы пролонгированный эффект. Я, как психиатр, могу сказать, что любое изменение сознания в положительную и позитивную сторону не проходит бесследно. Кто-то может назвать это иллюзиями, однако плохого в этом нет, — о чем еще прекрасно писал Ричард Бах (Bach, 1977). Поэтому, если нам удалось сделать так, что человек либо на какое-то время забыл о своих проблемах, либо провел некую с ними параллель в рассматриваемом им художественном артефакте, найдя, как ему показалось, решение, это здорово.

Будда, гласит легенда, говорил: «Всё, что мы есть — результат наших мыслей». Так вот, когда делаем кино, визуализируем мысли и идеи, а зритель, смотря кино, фактически думает как мы, сопереживая нашим идеям, — и на эти полтора часа мы делаем его собой. Это тяжелая миссия и большая ответственность. Такое не может не вдохновлять, ведь фильмы смотрят миллионы людей — и это то, ради чего стоит жить.

Георгий Рюмин (далее — Г.Р.). *Как улучшить этот мир с точки зрения прагматичных инструментов?*

Р.М. Сегодня, если мы говорим про тренды, у нас появился новый фактор, который называется искусственный интеллект (ИИ). Это очень серьезно, именно поэтому Голливуд так долго бастовал — основным пунктом было требование о введении ограничений на использование ИИ в создании сценариев и производстве фильмов.

Нами проводится эксперимент: есть определенный сценарий, который нравится, и техническое задание к этому сценарию. На протяжении полутора лет мы просим ИИ написать по этому ТЗ сценарий. Первый драфт был очень плохим, через 3 месяца стал просто плохим, еще позже — плохим, но рабочим: бывает, по таким уже снимают. В следующем драфте ИИ уже выдал что-то похожее на то, что с самого начала было у нас. Не идеально, но принять в производство можно. И это, конечно, пугает. ИИ все-таки сделал проходной сценарий⁴. Он прекрасно знает законы драматургии, ввиду чего его продукция вполне осознанная. У него имеются: экспозиция, второй акт, развитие, поворотные точки, трансформация героев... Итог: он знает, как писать⁵.

⁴ Ср., например, с: Рамблер/кино. (2022). В Японии искусственный интеллект впервые написал сценарий к фильму. URL: <https://kino.rambler.ru/movies/48561607-v-yaponii-iskusstvennyu-intellekt-vpervye-napisal-stsenariy-k-filmu/> (23.05.2025).

⁵ Отметим здесь, что, согласно MarketResearch.biz, к 2033 году объем рынка генеративного искусственного интеллекта, применяемого при создании кино, вырастет более чем в десять раз, — общая капитализация достигнет почти 3 млрд 665 млн американских долларов (оценка за 2023 год — \$351,1 млн) (Gaul, 2024).

И.Г. *Если мы говорим языком бизнеса, почему ИИ пугает?*

Р.М. С точки зрения бизнеса — нет, морали — да. Если вернуться к тому, о чем я говорил, цитируя Будду, это больше всего и пугает (в свою теорию я верю).

Ведь ИИ станет не только писать, но еще и снимать, что уже и делает⁶.

Мой оптимизм в области искусственного интеллекта лежит в той плоскости, что он не должен создать ничего гениального. Потому что, как мне кажется, все гениальное алогично и парадоксально. А условная продвинутая нейронная сеть думает в рамках логики и вероятности(ей) (Pelgrom, 2024, р. 4), будучи пока не способна эффективно обрабатывать неполную, противоречивую или неопределенную информацию.

На самом деле подлинного ИИ сегодня не существует. Для того, чтобы действовать за рамками логики, машина должна осознать себя как личность: это азы искусственного интеллекта⁷. В тот момент, когда это произойдет (?), создавать алогичный продукт и начнет. Потому что у него будет собственная логика. И тогда, говоря чуть образно, нас накроет.

У меня есть гипотеза, что всех нас убьют роботы-пылесосы; обосновать ее просто: задача робота-пылесоса — бороться с мусором. В какой-то момент, самообучаясь, поймет, что единственная причина мусора — человек. Соответственно, станет устранять первопричину мусора.

Я разговаривал со многими разработчиками ИИ, и меня поразило, что сегодня на стадии разработки часто не закладывается принцип трех законов роботехники Айзека Азимова (Asimov, 1942; также см.: Brauner, 2016). С моей точки зрения, это весьма опрометчиво.

Мы часто используем в своей работе искусственный интеллект, например, при создании презентации. Сегодня ИИ наиболее эффективно работает в паре с художником-постановщиком: он дает ему задачу, искусственный интеллект делает эскизы, мы их отбираем и потом строим по ним декорации и т. д. Это все уже есть как факт. С одной стороны, это тревожно, а с другой, как продюсера, меня радует, что можно убрать некоторые строки сметы

⁶ См. об этом: Кожевников, Е. (2025). Фильмы, полностью сделанные с помощью нейросетей. Кинорепортаж. URL: <https://kinoreporter.ru/ai-movies/> (23.05.2025).

⁷ Подробнее см. о проблеме: (Kötke, 2023, р. 2, 4–5).

Согласно мнению одного из авторов настоящего текста, искусственный интеллект пока еще не является «разумным», будучи «ограничен теми данными, которые в него загружает человек» (Интерфакс, 2025).

из бюджета расходов⁸. Так, например, несколько месяцев назад фактически исчезла одна кинематографическая профессия — это актер дубляжа. Сегодня искусственный интеллект дублирует на любой язык, голосом, который тебе нужен. Если тебе нужен голос актера — значит голосом актера. Если тебе нужен другой актер, он будет дублировать его голосом. Интересно, что он меняет липсинк, артикуляцию губ. Мы сейчас сняли фильм на Кубе, где половину фильма говорят на испанском, а другую — на русском, и делает это ИИ.

И.Г. *Давайте тогда пофантазируем, когда с помощью дипфейка исчезнет такая строка бюджета, как актер?*

Р.М. К этому, безусловно, идет все. Более того, уже есть фильмы, где актера играет не актер⁹.

Г.К. *Профессия актера исчезнет?*

Р.М. Надеюсь, что нет, потому что актеры в плане парадоксальности и отсутствия формальной логики пока непобедимы. Со временем это будет не вопрос «возможно или нет?», но вопрос субъективного принятия решений и регулирования¹⁰.

И.Г. *Кем?*

Р.М. Думаю, что возникнут специальные комиссии по ограничению использования ИИ в творчестве, потому что такое влияет на людей. С моей точки зрения, нельзя пускать на самотек то, что может изменить психографический профиль потребителя.

Г.К. *И появятся пиратские ИИ продукты?*

Р.М. Безусловно. Более того — это уже противостояние, т. е. Skynet, — если ИИ войдет в конфронтацию с аналоговым миром. Вот этот механизм запущен. Дальше вопрос масштабирования. По моим прогнозам — пять,

⁸ Подробнее об этом см.: (De Masi, 2025, p. 2, 3).

Конкретные примеры использования ИИ, такие как создание текстов, расширение визуальных эффектов, алгоритмизация подбора актеров, как и создание персонажей посредством компьютерной графики, демонстрируют потенциал этих технологий для трансформации индустрии (Николаев, 2024).

⁹ Кузнецова, Л. (2022). Как используют дипфейки в российском кино? Мы узнали у эксперта. Кинопоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/news/4006224/> (23.05.2025).

¹⁰ Здесь необходимо осмысление понятия творчества как процесса, присущего исключительно человеку, т. е. творцу — существу, наделенному разумом и воображением; в случае признания ИИ субъектом одним из основных вопросов должно стать наполнение произведения с точки зрения творческого вклада субъекта права, потому как в настоящее время деятельность искусственных агентов в данной сфере базируется на выборе и сочетании элементов произведений, ранее созданных кем-то еще (подробнее об этом см.: Кирсанова, 2023, с. 10).

максимум, семь лет, и ИИ будет способен конкурировать на высоком уровне в творческой среде.

И.Г. *Кто тогда останется?*

Р.М. Если/когда увижу у искусственного агента (актера) рефлексию Иннокентия Смоктуновского¹¹, только тогда я сдамся. Прямого ответа на этот вопрос мы не знаем. Это прогнозирование на уровне условного «Черного зеркала»¹². Мне кажется, все это возможно.

И.Г. *Что необходимо внедрить в обучение и подготовку будущих продюсеров, чтобы они могли эффективно использовать возможности искусственного интеллекта в кинопроизводстве?*

Р.М. Я отвечу как врач, — гигиена. Необходимо заложить основы воспитания медиагигиены у людей. Нужно создавать тренинги по медиагигиене, разбирать, демонстрировать, выработать определенные навыки, методики профилактики.

Медиапотребление, грубо говоря, по модели ничем не отличается от потребления различных запрещенных веществ. На противодействие этой зависимости работают и прямой запрет, и законодательство, однако подавляющее большинство людей, не употребляющих подобные средства, их не употребляют, потому что у них есть психогигиена относительно того, что это неправильно. То же самое касается любой формы зависимости, а медиапотребление сегодня, с психографической точки зрения, — это форма зависимости. Поэтому там никакие методы, кроме гигиенических процедур, эффективно работать не будут. При этом должны быть учреждения, которые борются с развившейся формой зависимости. И мы видим немало проявлений того, что происходит, когда у ребенка отбирают гаджет: у него начинается истерика. Фактически здесь уже ломка.

Г.К. *Какие Ваши проекты, как считаете сами, повлияли на международное медиaprостранство?*

Р.М. Глобально на международное пространство, думаю, повлияли в ничтожно малой степени, и совершенно точно его не изменили. Основные успешные международные проекты: «Серебряные коньки»¹³ — нам посчастливилось стать первым полнометражным фильмом Netflix Original,

¹¹ См., например: Васильев, А. (2025). Метод Смоктуновского: 100 лет со дня рождения главного отечественного Гамлета. КИНОТВ. URL: <https://kinotv.ru/read/articles/metod-smoktunovskogo-100-let-so-dnya-rozhdeniya-glavnogo-otchestvennogo-gamleta/> (26.05.2025).

¹² О проблеме см., например: (Лебедев, 2020).

¹³ «Серебряные коньки», 2020. Реж. Михаил Локшин.

«Эпидемия»¹⁴, которая также стала Netflix Original и переведена на множество языков; отдельно отмечу фильм «Атлантида»¹⁵ от ООО «Мирфильм» на Венецианском кинофестивале — очень авторская история, которую нельзя назвать массовой. Из фильмов, которые наиболее точно отвечают нашим ценностям, — «Доктор Лиза»¹⁶: у него высокий рейтинг, что, безусловно, радует, т. к. это не киноаттракцион, не блокбастер, не экшен; однако искренность его высоко оценил зритель. Из международных еще были успешными фильмы «Герда»¹⁷, — мы взяли два приза в Локарно, — и «Магеллан. Повелитель морей»¹⁸, вышедший на Amazon Prime в категории Original. В девелопменте мы обсуждаем очень красивый проект с Китаем. Недавно закончили съемки фильма «Гуантанамера» на Кубе: это в своем роде первый такой международный проект.

Г.К. *Есть ли какие-то особые принципы и уникальность в Вашем подходе к работе?*

Р.М. Вся команда, которая делает фильм, должна быть вовлечена, будучи нацелена на результат, — собственно креаторы, технический персонал, офисные работники, включая бухгалтерию. Это необычайно важно, притом, что я вывел это из плоскости мотивации, переведя на уровень принципа отбора. Все должны любить кино. Если они работают в «Мирфильме», а любят музыку — прекрасно, пусть так, но кино должны любить тоже.

Что касается отбора материалов, для меня существуют три вида контента: тот, что делает аудиторию лучше, тот, что делает хуже и тот, который никак ее не меняет. Второй неприемлем; незначительная доля третьего допустима, если он коммерчески привлекателен. Но основной — тот, что должен делать лучше. В нас должна быть убежденность, что у этого продукта есть сверхзадача. Она может быть небольшой, но все равно сверхзадача. Она всегда разная, но в целом, одна — чтобы сделать мир чуть лучше. Другой нет.

¹⁴ «Эпидемия», 2019. Реж. Павел Костомаров.

¹⁵ *Atlantide*, Италия, Франция, США, Катар, Мексика, Испания, 2021. Реж. Юри Анкаррани.

¹⁶ «Доктор Лиза», 2020. Реж. Оксана Карас.

¹⁷ «Герда», 2021. Реж. Наталья Кудряшова.

¹⁸ «Магеллан: Повелитель морей» (исп. *Sin límites*), сериал. Испания, 2022. Реж. Саймон Уэст.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В представленной публикации были выявлены некоторые тренды в технологизации современного кинопроизводства России в контексте общемировой проблематики. Основным вызовом и одновременно возможностью является внедрение в практику продюсирования алгоритмов, получивших, согласно неформальному общественному консенсусу, название искусственного интеллекта. Данная технология в значительной степени оказывает влияние на развитие мирового кинематографа, воздействуя на зрителя и существенно изменяя правила игры на индустриальном рынке.

Вопросы регулирования успешного применения ИИ в сфере творчества и творчесткости во многом являются ключевыми в фокусе эффективного прогнозирования образа будущего и, как следствие, совершенствования развития социума.

REFERENCES

1. Asimov, I. (1942). Runaround. *Astounding Science Fiction*, (3), 94–103.
2. Bach, R. (1977). *Illusions: The adventures of a reluctant messiah*. Delacorte Press.
3. Brauner, A.-S. (2016). *Runaround by Isaac Asimov and the significance of the Three Laws of Robotics in today's world* [Unpublished seminar paper]. Matthias-Grünewald-Gymnasium. <https://www.doi.org/10.13140/RG.2.2.16275.14884>
4. De Masi, V. (2025). *Artificial intelligence and the transformation of film production: Emerging trends, technologies, and implications*. Retrieved May 23, 2025, from https://www.academia.edu/128280537/Artificial_Intelligence_and_the_Transformation_of_Film_Production_Emerging_Trends_Technologies_and_Implications?sm=b
5. Gaul, V. (2024). Generative AI in movies market. *MarketResearch.biz*. Retrieved February 10, 2025, from https://marketresearch.biz/report/generative-ai-in-movies-market/?trk=article-ssr-frontend-pulse_little-text-block
6. Interfax. (2025, March 28). *MUIV i RAN v ramkakh "Malyshevskikh chteniy" organizovali obsuzhdenie primeneniya II v obrazovanii* [Moscow Witte University and the Russian Academy of Sciences organized a discussion of AI application in education as part of the "Malyshev Readings"]. (In Russ.) Retrieved June 23, 2025, from <https://www.interfax-russia.ru/academia/news/muiv-i-ran-v-ramkakh-malyshevskikh-chteniy-organizovali-obsuzhdenie-primeneniya-ii-v-obrazovanii>
7. Kirsanova, E.E. (2023). *Obzor osnovnykh teoriy opredeleniya pravovogo rezhima ob"ektov, sozdannykh iskusstvennym intellektom* [Review of the main theories

- of determining the legal regime of objects created by artificial intelligence]. *Zakon*, (9). (In Russ.) Retrieved May 26, 2025, from <https://zakon.ru/publication/igzakon/10469>
8. Kötke, J.-T. (2023). *Self-awareness in AI*. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.14621.52960>
 9. Lebedenko, S. (2020). Razbor “Chernogo zerkala”: Smozhem li my zagruzit' soznanie v simulyatsiyu [Analyzing “Black Mirror”: Will we be able to upload consciousness into a simulation]. *RBC Trends*. (In Russ.) Retrieved May 26, 2025, from <https://trends.rbc.ru/trends/futurology/5f3cecf49a7947499ce81ec5?from=copy>
 10. Nikolaev, N. (2024). Kasting, grafika i byudzhel: Kak iskusstvennyy intellekt menyaet kino [Casting, graphics, and budget: How artificial intelligence is changing cinema]. *RBC Trends*. (In Russ.) Retrieved February 9, 2025, from <https://trends.rbc.ru/trends/industry/65b76a999a7947e6157d060a>
 11. Pelgrom, N.B. (2024). *Intersecting logic and probabilities—and generative AI*. Retrieved May 23, 2025, from https://www.academia.edu/127316621/Intersecting_Logic_and_Probabilities_and_Generative_AI?sm=b

ЛИТЕРАТУРА

1. Интерфакс. (28 марта 2025 г.). МУИВ и РАН в рамках «Малышевских чтений» организовали обсуждение применения ИИ в образовании. URL: <https://www.interfax-russia.ru/academia/news/muiv-i-ran-v-ramkah-malyshevskih-chteniy-organizovali-obsuzhdenie-primeneniya-ii-v-obrazovanii> (23.06.2025).
2. Кирсанова, Е.Е. (2023). Обзор основных теорий определения правового режима объектов, созданных искусственным интеллектом. *Закон*, (9). URL: <https://zakon.ru/publication/igzakon/10469> (26.05.2025).
3. Лебеденко, С. (2020). Разбор «Черного зеркала»: сможем ли мы загрузить сознание в симуляцию. РБК Тренды. URL: <https://trends.rbc.ru/trends/futurology/5f3cecf49a7947499ce81ec5?from=copy> (26.05.2025).
4. Николаев, Н. (2024). Кастинг, графика и бюджет: как искусственный интеллект меняет кино. РБК Тренды. URL: <https://trends.rbc.ru/trends/industry/65b76a999a7947e6157d060a> (09.02.2025).
5. Asimov, I. (1942). Runaround. *Astounding Science Fiction*, (3), 94–103.
6. Bach, R. (1977). *Illusions: The adventures of a reluctant messiah*. Delacorte Press.
7. Brauner, A.-S. (2016). *Runaround by Isaac Asimov and the significance of the Three Laws of Robotics in today's world* [Unpublished seminar paper]. Matthias-Grünwald-Gymnasium. <https://www.doi.org/10.13140/RG.2.2.16275.14884>

8. Gaul, V. (2024). Generative AI in movies market. *MarketResearch.biz*. URL: https://marketresearch.biz/report/generative-ai-in-movies-market/?trk=article-ssr-frontend-pulse_little-text-block (10.02.2025).
9. De Masi, V. (2025). *Artificial intelligence and the transformation of film production: Emerging trends, technologies, and implications*. https://www.academia.edu/128280537/Artificial_Intelligence_and_the_Transformation_of_Film_Production_Emerging_Trends_Technologies_and_Implications?sm=b (23.05.2025).
10. Kötke, J.-T. (2023). *Self-awareness in AI*. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.14621.52960>
11. Pelgrom, N.B. (2024). *Intersecting logic and probabilities – and generative AI*. https://www.academia.edu/127316621/Intersecting_Logic_and_Probabilities_and_Generative_AI?sm=b (23.05.2025).

Author Contributions

Rafael Minasbekyan developed and elaborated the core ideas.

Grigoriy Konson designed the architecture of the text, conducted data analysis and verification, and conceptualized the central ideas and conclusions.

Irina Glebova and Georgy Ryumin prepared the final text for its print version.

Maria Elpidinskaya and Yulia Belozerova structured the interview material and selected supporting sources.

All authors participated in the discussion and approved the final version of the manuscript.

Авторский вклад

Р.М. Минасбекян — развертывание идей.

Г.Р. Консон — архитектура текста, анализ и верификация данных, концептуализация идей и выводов.

И.С. Глебова, Г.Ю. Рюмин — подготовка текста к печатной версии.

М.В. Елпидинская, Ю.М. Белозерова — структурирование интервью, подбор источников.

Все авторы приняли участие в обсуждении финального варианта публикации.

ABOUT THE AUTHORS

RAFAEL M. MINASBEKYAN

Cand. Sci. (Economics), Film Producer

ResearcherID: ODJ-7988-2025

ORCID: 0009-0004-3823-1514

e-mail: minasbekyan@mirfilm.com

IRINA S. GLEBOVA

Cand. Sci. (Political Science), Associate Professor,

Dean of the Faculty of Production,

GITR Film and Television School,

32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

ResearcherID: OLD-2439-2025

ORCID: 0000-0002-3545-1405

e-mail: iglebova@mail.ru

GRIGORIY R. KONSON

Dr. Sci. (Art History), Dr. Sci. (Cultural Studies), Professor,

Director of the Humanities & Social Sciences Center—

Chairman of the MIPT Council for Humanities & Social Sciences,

Education, and Culture,

MIPT University,

9, Insititsky pereulok, Dolgoprudny 141701,

Moscow Oblast, Russia;

Chief Research Fellow, Department of Scientific and Technical

Information,

GITR Film and Television School,

32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

ResearcherID: L-7271-2017

ORCID: 0000-0001-7400-5072

e-mail: gkonson@yandex.ru

GEORGY YU. RYUMIN

Senior Lecturer at the Department of Production,

GITR Film and Television School,

32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

ResearcherID: ODJ-4191-2025

ORCID: 0009-0005-5674-6420

e-mail: g.totktonado@gmail.com

MARIA V. ELPIDINSKAYA

Assistant Professor at the Department of Production,
GITR Film and Television School,
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

ResearcherID: ODK-1155-2025

ORCID: 0009-0002-3599-2989

e-mail: elpidinski@inbox.ru

YULIA M. BELOZEROVA

Cand. Sci. (Economics), Associate Professor,
Head of the Department of Production,
GITR Film and Television School,
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

ResearcherID: MCJ-7525-2025

ORCID: 0000-0001-6805-1400

e-mail: avuzto@yandex.ru

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

РАФАЕЛ МИХАЙЛОВИЧ МИНАСБЕКЯН

кандидат экономических наук, кинопродюсер

ResearcherID: ODJ-7988-2025

ORCID: 0009-0004-3823-1514

e-mail: minasbekyan@mirfilm.com

ИРИНА СЕРГЕЕВНА ГЛЕБОВА

кандидат политических наук, доцент,
декан продюсерского факультета,
Институт кино и телевидения (ГИТР),
125284, Россия, Москва, Хорошевское шоссе, д. 32А

ResearcherID: OLD-2439-2025

ORCID: 0000-0002-3545-1405

e-mail: iglebova@mail.ru

ГРИГОРИЙ РАФАЭЛЬЕВИЧ КОНСОН

доктор искусствоведения, доктор культурологии, профессор,
директор Учебно-научного центра гуманитарных
и социальных наук — председатель Экспертного совета МФТИ
по гуманитарным и социальным наукам,

образованию и культуре,

Московский физико-технический институт

(национальный исследовательский университет),

141701, Россия, Московская область, г. Долгопрудный,

Институтский переулок, 9;

главный научный сотрудник отдела

научно-технической информации,

Институт кино и телевидения (ГИТР),

125284, Россия, Москва, Хорошевское шоссе, 32а

ResearcherID: L-7271-2017

ORCID: 0000-0001-7400-5072

e-mail: gkonson@yandex.ru

ГЕОРГИЙ ЮРЬЕВИЧ РЮМИН

старший преподаватель кафедры продюсерского мастерства,

Институт кино и телевидения (ГИТР),

125284, Россия, Москва, Хорошевское шоссе, д. 32А

ResearcherID: ODJ-4191-2025

ORCID: 0009-0005-5674-6420

e-mail: g.totktonado@gmail.com

МАРИЯ ВЛАДИМИРОВНА ЕЛПИДИНСКАЯ

доцент кафедры продюсерского мастерства,

Институт кино и телевидения (ГИТР),

125284, Россия, Москва, Хорошевское шоссе, д. 32А

ResearcherID: ODK-1155-2025

ORCID: 0009-0002-3599-2989

e-mail: elpidinski@inbox.ru

ЮЛИЯ МИХАЙЛОВНА БЕЛОЗЕРОВА

кандидат экономических наук, доцент,

заведующая кафедрой продюсерского мастерства,

Институт кино и телевидения (ГИТР),

125284, Россия, Москва, Хорошевское шоссе, д. 32А

ResearcherID: MCJ-7525-2025

ORCID: 0000-0001-6805-1400

e-mail: avuzto@yandex.ru

УДК 654.197 + 004.8

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.2-133-158

EDN: RRHSRA

Статья получена 18.01.2025, отредактирована 11.05.2025, принята 27.06.2025

КРИСТИНА ЛЬВОВНА ЗУЙКИНА

МГУ имени М.В. Ломоносова
125009, Россия, Москва, ул. Моховая, д. 9, стр. 1

ResearcherID: GLU-6336-2022

ORCID: 0000-0002-2199-197X

e-mail: chris-zu@yandex.ru

ДАРЬЯ ВАЛЕРЬЕВНА РАЗУМОВА

МГУ имени М.В. Ломоносова
125009, Россия, Москва, ул. Моховая, д. 9, стр. 1

ResearcherID: NTQ-7341-2025

ORCID: 0000-0002-4207-6690

e-mail: razumovadv@my.msu.ru

Для цитирования

Зуйкина, К.Л., Разумова, Д.В. Практики использования технологий искусственного интеллекта в российской тележурналистике // Наука телевидения. 2025. 21 (2). С. 133–158. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.2-133-158. EDN: RRHSRA

Практики использования технологий искусственного интеллекта в российской тележурналистике

Аннотация. В статье представлены результаты эмпирического исследования практик использования технологий искусственного интеллекта (далее — ИИ) в российских телевизионных редакциях в контексте обсуждения будущего телевизионной (шире — журналистской) профессии и ее трансформации в условиях развития новых технологий. Для работы было проведено 18 интервью с представителями каналов, входящих в состав первого и частично второго мультиплексов,

Published by
Наука
телевидения



т. е. обязательных общедоступных телеканалов цифрового телевидения. Результаты исследования показали, что сотрудники телевизионных редакций в силу профессиональной специфики решают с помощью ИИ ряд достаточно тривиальных задач, что позволяет оптимизировать работу редакции и ускорить отдельные редакционные процессы. Одной из важных проблем в применении технологий ИИ являются вопросы этики и авторского права, которые решаются в каждой редакции по-своему. Многие информанты высказались за создание внутриредакционных стандартов работы с технологиями ИИ и закрепление правил работы с новыми технологиями на законодательном уровне. В качестве вероятной трансформации телевизионной сферы участники исследования выделили оптимизацию и ускорение некоторых «механических» процессов, благодаря чему журналисты сосредоточатся на создании более качественного и эксклюзивного контента. Среди возможных негативных последствий внедрения технологий ИИ в работу редакций: увеличение скорости рабочих процессов, что может сказаться на повышении уровня стресса журналистов; появление большего количества фейковых новостей, сгенерированных ИИ; снижение творческой составляющей профессии.

Ключевые слова: телевидение, телевизионный журналист, телевизионный канал, редакционные практики, искусственный интеллект, нейросеть, телевизионные новости, авторское право, видеоконтент, интервью

Благодарности. Исследование выполнено в рамках государственного задания МГУ имени М.В. Ломоносова.

UDC 654.197 + 004.8

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.2-133-158

EDN: RRHSRA

Received 18.01.2025, revised 11.05.2025, accepted 27.06.2025

KRISTINA L. ZUYKINA

Moscow State University
9, str. 1, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia

ResearcherID: GLU-6336-2022

ORCID: 0000-0002-2199-197X

e-mail: chris-zu@yandex.ru

DARIA V. RAZUMOVA

Moscow State University
9, str. 1, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia

ResearcherID: NTQ-7341-2025

ORCID: 0000-0002-4207-6690

e-mail: razumovadv@my.msu.ru

For citation

Zuykina, K.L., & Razumova, D.V. (2025). Practices of artificial intelligence adoption in Russian television journalism. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (2), 133–158. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.2-133-158>, <https://elibrary.ru/RRHSRA>

Practices of artificial intelligence adoption in Russian television journalism

Abstract. This empirical study examines the implementation of artificial intelligence (AI) technologies in Russian television newsrooms, addressing both the evolvement of television journalism (and, more broadly, journalism in general) and its transformation amid technological advancements. Based on 18 interviews with professionals from the first and second digital multiplexes (that is, “must-carry” public channels), the research reveals that TV journalists primarily employ AI for routine tasks, streamlining workflows and accelerating editorial processes. One central challenge highlighted is ethical and copyright concerns, with solutions

varying across newsrooms. Most respondents advocated for developing standardized editorial guidelines for AI use and establishing legislative frameworks. As for the prospects, participants anticipated that AI would optimize mechanical processes, allowing journalists to focus on higher-quality, exclusive content. At the same time, they also expressed concerns about potential negative impacts: increased workflow speeds, which could potentially elevate stress levels; proliferation of AI-generated fakes and misinformation; and diminishing creative aspects of journalism.

Keywords: television, television journalism, TV channel, editorial practices, artificial intelligence, neural networks, news production, copyright, video content, interview

Acknowledgments. This study was conducted under Lomonosov Moscow State University's state-funded research program.

ВВЕДЕНИЕ

Термин «искусственный интеллект», предложенный в 1955 году, подразумевал способность машины находить ранее неизвестные решения поставленной задачи. Подобная формулировка была достаточно широкой, поскольку область адаптивных механизмов находилась еще в зачаточном состоянии; понятия «машинный интеллект» и «машинное обучение» появятся позднее. Современные алгоритмы позволяют машинам не только находить решения, но и обучаться методом проб и ошибок: на основе массива данных и с помощью мощных вычислительных устройств нейросеть пытается обобщить те или иные закономерности в зависимости от поставленных целей, в результате чего получается модель, которая позволяет с ней работать (Зими́на, 2023, с. 14) — и в этом заключается принципиальное отличие нейросетей от искусственного интеллекта.

Понятие «искусственный интеллект» часто отождествляют с понятием «нейросеть», хотя синонимичными они не являются. Терминологическая путаница иллюстрирует тенденцию, характерную как для индустриальной среды, так и для академической: использование термина «искусственный интеллект» для обозначения схожих понятий (Шестерина, Шестерин, 2020, с. 3). Разнятся определения в академическом дискурсе: о практиках использования технологий искусственного интеллекта в медиасреде говорят как о роботизированной журналистике (Замков и др., 2017), алгоритмической журналистике (Dörr, 2016), автоматизированной журналистике (Уланова, 2022, с.137) и нейромедиа (Уразова, 2023, с. 142).

Нейросети используются в медиасфере для выполнения разных задач. Алгоритмы способны генерировать разные типы контента, а также выполнять некоторые функции вместо людей. Например, искусственный интеллект пытается копировать работу спортивных комментаторов: отслеживает игру в режиме реального времени, определяет действия игроков и затем добавляет комментарии, основанные на статистике (Зыховская, 2022, с. 108). Алгоритм может отслеживать эмоции и характерные жесты спортсменов и зрителей во время матча, а затем на основе собранных данных генерировать видео.

Одним из экспериментов, вызвавших дискуссию в медиасфере и привлечших внимание исследователей, стала разработка китайского информационного агентства «Синьхуа», представившего в 2017 году робота-журналиста Джиа Джиа, способного брать интервью (Кульчицкая, Фролова, 2020, с. 5). Предполагалось, что робот сможет полностью заменить журналистов-интервьюеров, но при первом же интервью с редактором журнала *Wired* Кевином Келли робот Джиа Джиа зависал и выдавал странные ответы. В 2018 году «Синьхуа» представило Цю Хао¹ — телеведущего, сгенерированного нейросетью.

В России в 2020 году была запущена платформа «Диктор Mail.ru», которая помогала оперативно выпускать сюжеты студийного качества, выбирая одного из четырех ведущих и одну из семи виртуальных студий. Текст, который загружал пользователь, с суфлера читал сгенерированный ведущий. Однако его речь и мимика не отличались реалистичностью и напоминали машинный голос, а передача информации была однообразной (Журавлева, 2020, с. 312). Через пару лет проект закрыли.

Среди других заметных проектов можно выделить «Яндекс для медиа» — это ML-проект, основанный на разработке компании *Automated Insight*. Он собирает информацию о пробках, метеосводки, а также фиксирует всплески интереса аудитории к тем или иным темам, основываясь на поисковых запросах. Информация предоставляется в виде готового текста, который ведущий может озвучить в радиозфире, а Интернет-СМИ забрать на свою ленту. Также компания предлагает настроить межпрограммные ролики и виджеты для телеканалов².

Вместо готовых индустриальных решений на отечественном телевидении большего успеха добились собственные разработки разных каналов. Например, региональный телеканал «Свое ТВ», объединив три нейросети,

¹ Kuo, L. World's first AI news anchor unveiled in China. *Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2018/nov/09/worlds-first-ai-news-anchor-unveiled-in-china> (28.04.2024).

² Яндекс для медиа. URL: <https://yandex.ru/project/yandex-for-media/> (28.12.2024)

сгенерировал ведущую прогноза погоды Снежану Туманову: внешне она схожа с образом человека, движается в кадре, выражает эмоции, в ее речи допускаются ошибки, порой нарушается логика повествования (Дякина, 2024, с. 261). Другой региональный телеканал — «360» — запустил уже несколько программ с участием подобных алгоритмов: в частности, сгенерированного ведущего прогноза погоды и ведущего ИИгоря, с которым в эфире канала соревнуются обычные телеведущие-люди.

ОБЗОР ЛИТЕРАТУРЫ

Распространение и внедрение технологий искусственного интеллекта в СМИ изучено как отечественными, так и зарубежными исследователями в разных плоскостях. Один из рассматриваемых аспектов — внедрение алгоритмов с точки зрения влияния на технологию производства медиаконтента (Суходолов и др., 2019, с. 650; Томашевский, 2023, с. 38). Также в качестве предмета исследования выделяются этические и правовые риски использования новых технологий в медиаиндустрии: распространение недостоверной информации, потеря конфиденциальности информации, нарушение защиты персональных данных, нарушение авторского права (Слободянюк, Костикин, 2023, с. 159). Отдельно изучается природа дипфейков и механизм их распространения. Как отмечают исследователи, искусственный интеллект задает новый уровень сложности в создании фейков, делая их еще более реалистичными и трудно отличимыми от настоящей информации (Whyte, 2020, p. 204). Одной из ключевых угроз является отсутствие нормативно-правовой базы: сфера искусственного интеллекта слабо охраняется законом (Киселев, 2021, с. 62), в то время как цифровые реалии принципиально меняют архитектуру авторского права (Ястребова, 2019, с. 201).

В большей части работ изучены практики использования технологий искусственного интеллекта в создании медиаконтента. Выделим в этой связи публикацию, посвященную опыту краснодарских СМИ, использующих новые технологии для адаптации контента на площадках социальных медиа и для вовлечения аудитории. На основе собранных данных авторы приходят к выводу, что «внедрение ИИ на данном этапе нельзя считать доступным и массовым, что подчинение алгоритмам ИИ меняет региональную журналистику, что журналисты пока недостаточно компетентны для внедрения новейших технологий в свою практику» (Нигматуллина, Касымов, 2023, с. 196).

В совместном исследовании МГУ и ВШЭ выделяются магистральные аспекты использования технологий ИИ в отечественных медиа: подбор тем на основе анализа интересов пользователей, поиск и проверка информации, генерация новостных заметок и заголовков, расшифровка интервью, автоперевод, подбор иллюстраций, написание титров, работа с большими данными, автотегирование, расстановка линков, вычитка текста, подбор бэкграунда (Давыдов и др., 2023, с. 14). По сравнению с зарубежными российские СМИ медленнее внедряют технологии искусственного интеллекта по ряду причин: экономические сложности, консервативность подходов в журналистике и отсутствие размеченных корпусов журналистских текстов на русском языке, использующихся для обучения нейросетей (Мухаринова, 2018, с. 108).

Зарубежные авторы также фокусируются на существующих практиках применения новых технологий в медиа, а также на угрозах, с которыми сталкивается современная журналистика (Cools & Diakopoulos, 2024, p. 15; Serdouk & Bessam, 2023, p.111).

Исследование Института изучения журналистики Рейтер (RISJ) показывает, что медиакомпании делают ставку на ИИ как на способ повышения эффективности производства контента и предоставление более персонализированной информации: 85 % респондентов отмечают, что эти технологии важны для улучшений рекомендаций по контенту и 81 % — для автоматизации новостных редакций. 69 % считают, что ИИ имеет решающее значение для бизнеса в привлечении и удержании клиентов (Newman, 2022). Новые технологии также позволяют анализировать данные, чтобы выявлять и прогнозировать тенденции, форматировать текст, учитывая редакционные стандарты (Shi & Sun, 2024).

Среди ключевых мотивов внедрения новых технологий выделяется возможность сделать работу журналистов эффективнее (Beckett, 2019, p. 7). Например, компания Bloomberg создала свою платформу BloombergGPT, позволяющую генерировать контент в редакционном стиле организации и в соответствии с ее организационными принципами (Bloomberg, 2023).

При этом в отдельных исследованиях отмечается значимость редакционного контроля при использовании ИИ, связанного с созданием достоверного, точного и сбалансированного материала (Wu, 2024, p. 15).

Будущее профессии в условиях развития ИИ также не видится экспертами однозначно. Часть экспертов полагает, что технологии не являются угрозой будущему профессии журналиста, т. к. ИИ-инструменты способны выполнять только рутинные задачи. Однако ряд экспертов считает, что это лишь вопрос времени (Serdouk & Bessam, 2023, p. 111) и новые технологии

вскоре смогут выполнять схожие с человеком задачи — это отразится на сокращении рабочих мест («повышение прибыльности и эффективности медиакомпаний в обмен на снижение затрат (включая зарплату сотрудников)») (Serdouk & Bessam, 2023, p. 111; Beckett, 2019, p. 7).

Что касается применения технологий искусственного интеллекта в телевизионной журналистике, то эмпирических исследований, уделяющих внимание именно этому сегменту медиасистемы, в российской практике на сегодняшний день фактически нет. В данной статье предпринимается попытка заполнить эту нишу и определить место и роль искусственного интеллекта в работе современного российского телевидения.

В качестве опорных вопросов для дискуссии выделим следующие три:

1. Как в современных телевизионных редакциях определяют понятие «искусственный интеллект»? Какие инструменты и для каких целей используют?
2. Как решаются вопросы авторского права при использовании контента, сгенерированного ИИ?
3. Как, по мнению телевизионных журналистов, изменится их профессия в условиях дальнейшего внедрения технологий ИИ? Видят ли они в связи с этим какие-то угрозы своей профессиональной деятельности, или новые технологии принесут исключительно позитивные изменения?

Методика исследования

В качестве основного метода сбора информации использован метод полуструктурированного глубинного интервью, позволившего детальнее разобраться с практиками применения новых технологий в телевизионной среде. Данный метод успешно использовался при проведении аналогичных исследований применения новых технологий в работе ньюсрумов и в зарубежной исследовательской практике (Wu, 2024, p. 6; Gutierrez Lopez et al., 2022, p. 6).

Информантами выступили 18 представителей каналов, входящих в состав первого и частично второго мультиплексов, т. е., как было отмечено выше, обязательных общедоступных телеканалов цифрового телевидения.

Главным критерием выбора информантов для интервью был опыт их профессиональной деятельности на конкретном канале, знание

редакционных процессов, понимание особенностей текущей работы в условиях использования технологий ИИ, а также возможных ее изменений в будущем. Учитывая профессиональную специфику и внутриредакционные ограничения, все интервью были взяты на условиях конфиденциальности без обнародования места работы и данных информанта.

Для подготовки интервью был разработан гайд, состоящий из четырех блоков, каждый из которых позволил раскрыть отдельные аспекты использования ИИ в работе телевизионных редакций: «Базовая информация», «ИИ в работе редакций сегодня», «Профессионализм и этика» и «Будущее использования ИИ».

Интервью проводились с 31 октября 2024 по 5 января 2025 года в основном в дистанционном формате (учитывая высокую занятость информантов), чаще всего посредством видеоконференции на платформе Zoom или по телефону. В исключительных случаях использовалось письменное общение в мессенджерах. По длительности беседа занимала от 30 до 75 минут.

Таблица 1 / Table 1

Данные о проведенных интервью
Data on Interviews Conducted

Шифр информанта <i>Informant code</i>	Тематическая направленность канала <i>Channel's thematic focus</i>	Дата интервью <i>Interview date</i>
И1 <i>I1</i>	Общественно-политическая <i>Social and political</i>	31.10.2024
И2 <i>I2</i>	Спортивная <i>Sports</i>	05.11.2024
И3 <i>I3</i>	Общественно-политическая <i>Social and political</i>	08.11.2024
И4 <i>I4</i>	Образовательно-развлекательная (для детей) <i>Educational and entertainment (for children)</i>	09.11.2024
И5 <i>I5</i>	Общественно-политическая <i>Social and political</i>	20.11.2024
И6 <i>I6</i>	Общественно-политическая <i>Social and political</i>	21.11.2024
И7 <i>I7</i>	Общественно-политическая <i>Social and political</i>	28.11.2024
И8 <i>I8</i>	Образовательно-просветительская <i>Educational</i>	05.12.2024

Шифр информанта <i>Informant code</i>	Тематическая направленность канала <i>Channel's thematic focus</i>	Дата интервью <i>Interview date</i>
И9 <i>I9</i>	Общественно-политическая <i>Social and political</i>	05.12.2024
И10 <i>I10</i>	Общественно-политическая <i>Social and political</i>	07.12.2024
И11 <i>I11</i>	Общественно-политическая <i>Social and political</i>	09.12.2024
И12 <i>I12</i>	Общественно-политическая <i>Social and political</i>	11.12.2024
И13 <i>I13</i>	Спортивная <i>Sports</i>	23.12.2024
И14 <i>I14</i>	Общественно-политическая <i>Social and political</i>	25.12.2024
И15 <i>I15</i>	Общественно-политическая <i>Social and political</i>	25.12.2024
И16 <i>I16</i>	Общественно-политическая <i>Social and political</i>	26.12.2024
И17 <i>I17</i>	Развлекательная <i>Entertainment</i>	27.12.2024
И18 <i>I18</i>	Культурно-просветительская <i>Cultural and educational</i>	05.01.2025

РЕЗУЛЬТАТЫ

Текущие практики использования ИИ

По данным ВЦИОМ, информированность россиян о технологиях искусственного интеллекта и доверие к ним постепенно растет. В 2024 году 94 % россиян в той или иной мере были информированы о технологиях ИИ, что на 7 п.п. выше в сравнении с 2022-м³. Стремление узнать больше на эту тему отчасти показывает и статистика запросов поисковика Яндекс. Согласно сервису «Яндекс.Вордстат», в январе 2020 года насчитывалось свыше 153,8 тыс. запросов в поисковике Яндекс, тогда как к январю 2025 года

³ Доверие к ИИ. ВЦИОМ. URL: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/doverie-k-ii> (10.12.2024)

таких запросов стало более 1 млн⁴. Однако с развитием новых технологий появляются и другие термины, в частности «нейросеть», который нередко используют как синоним ИИ. В настоящей публикации мы понимаем под ИИ «комплекс технологических решений, позволяющий имитировать когнитивные функции человека (включая самообучение и поиск решений без заранее заданного алгоритма), получать при выполнении конкретных задач результаты, сопоставимые, как минимум, с результатами интеллектуальной деятельности человека»⁵. Нейросеть же — один из способов реализации ИИ. Соответственно, один из первых исследовательских вопросов был связан с самим термином «искусственный интеллект», поскольку предполагалось, что в редакциях нет единого мнения на этот счет.

На вопрос «Есть ли у вашей редакции свое определение ИИ, что вы под этим термином понимаете?» большая часть телевизионщиков ответила, что официально принятого определения в редакции не существует, поскольку и так примерно ясно, что это такое («нет», «нет, такого определения нет или я о нем не знаю»; «все понимают, что такое ИИ»). Однако отдельные информанты указали определения, которые в большей степени сводятся к использованию конкретных нейросетей для решения редакционных задач: «Компьютерные программы, позволяющие упростить и автоматизировать выполнение задач» (И2); «У большинства есть общее коллективное понимание ИИ как х. . . , которая может упростить решение механических задач по типу: шифровка, редактирование фото и видео, перевод, взлом пейволлов и т. п.» (И9); «Это разнообразные чаты и боты, которые позволяют генерировать картинки под запрос для оформления некоторых статей и лонгридов» (И14); «Под термином понимаем систему возможностей для выполнения различных задач, связанных с текстовой и визуальной составляющей» (И17); «Это механизм сбора информации по определенной теме для того, чтобы дальше с этой информацией работать» (И18).

Во многих зарубежных журналистских редакциях уже введен отдельный документ, в котором описана стратегия внедрения технологий ИИ в работу редакции. Документом закрепляется и определение ИИ. В разговоре с информантами мы уточнили, есть ли подобный план в редакциях российских телевизионных каналов. Оказалось, что только в одной редакции (И13) департаментом креативных решений разрабатывается стратегия развития ИИ, в еще одной редакции (И12) подобный документ разрабатывает IT-отдел. В остальных случаях информанты либо оказались не в курсе, либо отвечали, что такого нет.

⁴ Яндекс.Вордстат. URL: <https://clck.ru/3FcdzS> (15.12.2024)

⁵ 123-ФЗ от 24.04.2020. URL: <https://clck.ru/3FnHbx> (20.12.2024)

При этом все информанты сообщили, что в редакциях пользуются готовыми технологическими решениями и не разрабатывают собственные, что в целом выглядит логично, учитывая, что речь идет о телевизионных редакциях. При этом в ответе на вопрос «Кто в редакции отвечает непосредственно за работу с ИИ, его поддержку, настройку, обработку?» информанты называли самих журналистов. Лишь в одной редакции спортивного канала (И13) существует блок специалистов, ответственных за техподдержку ИИ, еще в двух редакциях этим вопросом занимается IT-отдел. Среди инструментов информанты в основном упоминали ChatGPT, в единичных случаях отмечая Midjourney, TalkAI, Monica, Speech2Text, Country Comparison Tool, Perplexity, Gemini, Veed.io, DeepL, Яндекс.Алиса.

Обозначенные инструменты используются как для генерации контента, так и в большей степени для его обработки (табл. 2), т. е. выполнения достаточно рутинных задач, в которых не требуется креативность. Это, например, «Перевод текста. Расшифровка, в том числе с редких и/или сложных языков, которые мы не знаем» (И9); «Написание пригласительных в определенной стилистике, придумывание вопросов для интервью, тезисы для выступлений, создание конкурсов, визуализация» (И7); «Первый вариант — продюсерская служба готовит для корров пакет информации по теме съемки, корр берет ту информацию, которая поддается проверке. Второй вариант — не для новостей. Расшифровка записей интервью для фильмов. Удобнее работать с письменным текстом, понимаешь, как на монтаже можно его трансформировать» (И18). При работе непосредственно с текстом к ИИ прибегают немногие журналисты. Как отметил И9, «ИИ используют для написания простых текстов единицы — кто хочет чуть разгрузить работу». И15 сказал, что в редакции ИИ используют для «быстрого составления нескольких заголовков/названий и выбора лучшего». Более «сложный» вариант использования новых технологий был замечен только в одной редакции общественно-политического канала: «Мы просим ИИ анализировать некоторые документы при расследованиях (с дальнейшей перепроверкой выводов), иногда просим ИИ предложить варианты развития темы или объяснить сложные термины и схемы» (И5).

Таблица 2 / Table 2

Ответы на вопрос «Для каких целей Вы используете ИИ в редакциях?»

Responses to: "How does your newsroom use AI?"

Цель <i>Application</i>	Кол-во информантов, которые упомянули данную цель <i>Number of informants citing each application</i>
Расшифровка аудио-, видеозаписей / перевод текста в устную речь <i>Audio/video transcription / Text-to-speech conversion</i>	14
Перевод текста с русского на иностранный язык (и наоборот) <i>Text translation (Russian to/from foreign languages)</i>	8
Поиск информации для написания материала / генерация тем <i>Background information gathering / story topic generation</i>	8
Поиск и распознавание визуального контента <i>Image / video search and visual recognition</i>	6
Проверка грамматических норм <i>Grammar verification</i>	4
Проверка фактов <i>Fact-checking</i>	4
Помощь в написании коротких заметок <i>Short news creation support</i>	2
Помощь в написании заголовка / лида / подводок <i>Headlines / leads / intros creation support</i>	1
Эксперименты с форматом, создание ИИ-ведущих для эфира <i>Program format experimenting, broadcast presenter development</i>	1
Анализ поведения аудитории <i>Viewership behavior pattern analytics</i>	1
Поиск корреспондентов, спикеров <i>Correspondent and expert speaker recruitment</i>	1

При этом все информанты отметили, что работа ИИ пока далека от идеальной и нуждается в контроле со стороны редактора: «Как показывает опыт, без этого никак. Особенно фактчекинг у ИИ хромает» (И7); «Каждый материал проходит несколько этапов модерации, от греха» (И9).

В этом контексте мы также уточняли у участников опроса, нужно ли журналистам проходить специальное обучение, связанное с применением ИИ в профессии? Или стоит включать дисциплины, касающиеся работы с нейросетями и машинным обучением, уже в университетские программы по журналистике?

Информанты единогласно сообщили, что подобное дополнительное образование точно будет востребовано. Согласно полученным данным, хорошим решением видится внедрение специальных курсов по применению технологий ИИ в университетские программы, направленные на подготовку работников СМИ. Как отметил И5, «Обучение — это всегда хорошо и никогда не лишне. В университетские программы тоже вполне уместным будет включить МЛ, нейронки, работу в big data и прочее». О потенциальной дисциплине в университетской программе сообщил И18: «Какой-то спецкурс нужен, чтобы знали, что такой механизм существует и как им пользоваться. Понимать, в каких обстоятельствах он нужен, чтобы знал, на какие кнопки нажимать, как это будет работать». И1 обратил внимание на получение допобразования для специалистов: «Стоит проходить специальное обучение. Но по тем сервисам, которые внедряет конкретная интеграция. Университетский курс возможен, но, скажем так, для ознакомления вообще с тем, какие сервисы что могут, чтобы потом на производстве не было неожиданностей».

Что касается основных мотивов использования ИИ в работе редакции, информанты в ходе беседы указали, что новые технологии позволяют оптимизировать работу редакции, ускорив отдельные редакционные процессы, а это, в свою очередь, помогает оставаться конкурентноспособным на рынке информации.

Вопросы регулирования использования ИИ

В ходе проведения интервью многие участники исследования указывали на необходимость проверять и редактировать информацию, полученную с помощью технологий ИИ. Безусловно, пока «нейропомощник» не стал полноценным членом редакции, однако уже сейчас возникают вопросы, связанные с авторскими правами материалов, созданных новыми инструментами, ответственностью за недостоверную информацию, сгенерированную не человеком. В этом контексте один тематический блок гайда был посвящен вопросам контроля использования ИИ как со стороны редакций, так и со стороны государства. Так, информанты высказались за создание внутриредакционных стандартов работы с технологиями ИИ или возможность на разных стадиях подготовки материала отслеживать их работу. «Я считаю, достаточно контроля внутри редакции, чтобы избежать фактических ошибок и плагиата»

(И2); «Думаю, это вопрос редакционной политики, хотя инициатива с пометками на материалах, произведенных ИИ, на мой взгляд, неплоха» (И5); «Стóит, внутри редакций пока, но растущие возможности ИИ увеличивают интерес к ним со стороны выдачи неправдивой информации, поэтому интерес к ИИ со стороны СМИ должен в будущем быть как-то урегулирован на законодательном уровне» (И8). Отдельные информанты подчеркнули в беседе и необходимость реализации законодательного регулирования: «Нужно проверять информацию. Нужно бороться с дипфейками на законодательном уровне. Также существует проблема с авторскими правами» (И10); «На законодательном уровне, наверное, нужно; может так получиться, что человек с помощью ИИ создает контент, продает его и потом получает за это деньги. А сам он ничего не делал, только нажимал на кнопки. Это похоже на песни под фонограмму. Чтобы этого не происходило» (И18).

Отдельно в ходе проведения интервью информантам был задан вопрос относительно авторства контента, сгенерированного ИИ. Исследование показало, что это один из самых болезненных вопросов в практике применения новых технологий, т. к. законодательно пока не решен, а в разных редакциях на этот счет имеются свои представления. Часть информантов рассказала, что подобные материалы маркируются как «созданные ИИ» («ставится метка “создано ИИ”» (И3), «подписывается, что изображение сгенерировано» (И4)). Однако в большинстве случаев такая маркировка не используется, а материал выходит либо полностью под авторством журналиста, либо в качестве источника сгенерированного ИИ контента фигурирует Интернет: «Делается вид, будто автор все сделал сам» (И15); «Присваивается тому, кто генерил через ИИ» (И9); «В нашей редакции никак, у нас не возникает такая проблема; в других СМИ возникает вопрос, кому платить гонорар, возникают юридические сложности» (И18). Вместе с тем отдельные информанты обратили внимание на необходимость законодательного регулирования данного вопроса и предложили указывать двойное авторство в случае участия журналиста в подготовке материала: «Для текстов, созданных ИИ и отредактированных журналистом, должно быть указано двойное авторство» (И6).

ИИ в будущем телевизионных редакций

Нет у информантов и достаточно четкого понимания реализации телевизионной журналистской профессии в дальнейшем. В разговоре с представителями редакций мы также постарались выяснить, сможет ли ИИ заменить их в недалеком будущем и как станет выглядеть профессия телевизионщика в контексте развития ИИ. В данном случае большинство информантов отметило, что сможет заменить лишь частично. Скорее, технологии

позволят автоматизировать отдельные рутинные задачи. Как отметил ИБ, «Наша отрасль работы журналиста доказывает, что ИИ не сможет заменить человека. Сложно представить, что ИИ можно будет отправить на съемки (именно видеоформат), и что два робота — корреспондент с оператором — будут проводить интервью, журналистские расследования и добывать эксклюзивный материал. Телеведущего тоже вряд ли можно будет заменить: его личность и контакт аудитории с живым человеком крайне важны. А вот в вопросах монтажа сюжета из исходников ИИ сможет сильно облегчить нашу работу в будущем».

Вместе с тем некоторые информанты выразили обеспокоенность относительно существования отдельных специалистов в будущем: «Полностью заменить не сможет, серьезно потеснить — да. Но журналистов-копирастеров, тех, кто не особо задумывается о том, что делает. Останутся только настоящие профи, публицисты и то — те, кто сможет освоить новые технологии и понять, как их применять в своей работе» (И2). Аналогично высказался И9: «Нет, но точно упразднит редакторов, корректоров, титровальщиков, шифровальщиков и прочие должности, занятые механической работой», а также И13: «Да, сможет заменить журналистов-новостников».

Однако были и представители редакций, которые отметили невозможность заменить журналиста в принципе. В частности, представитель спортивного канала (И2) отметил: «Искусственный интеллект не сможет полностью заменить журналистов в спорте, потому что создание материалов в этой сфере основано отчасти на чувственном восприятии. Необходимо проживать те же эмоции, что аудитория». Отдельные информанты (И4) обратили внимание также на креатив, который ИИ пока не создает: «Не заменит, потому что в текстах есть авторский взгляд. ИИ нельзя научить креативу». Важной нам показалась и мысль о том, что некоторые представители профессии не желают редактировать сгенерированный ИИ контент: «Угроза — люди, которые используют ИИ и на этой стадии останавливаются. ИИ выдал пакет информации, они этот пакет выдают аудитории, не пытаясь его очеловечить, придать ему лоск профессионала. Это так же, как “зачем учить географию — извозчик довезет”. Есть опасность, что человек застрянет на этой стадии и перестанет думать, что надо двигаться дальше» (И18).

Размышляя о будущем профессии телевизионщика, информанты подчеркивали, что ключевым изменением станет оптимизация и ускорение части рабочих «механических» процессов. Это, в свою очередь, позволит журналистам сосредоточиться на создании более качественного контента, не отвлекаясь на выполнение обыденных задач: «Возможно, станет меньше рутины, больше времени высвободится для поиска и создания

качественного эксклюзивного контента» (И5); «Расшифровка аудио/видео, создание иллюстраций, написание простых новостных материалов, основанных на каких-то данных — пробки, котировки, погода» (И1). Показательный пример был также представлен в интервью с И9: «Еще в 2022 году я успевал отрабатывать около 40 новостей за смену — проверка на свежесть, поиск фото-, видеоматериалов, перевод, поиск людей (свидетелей или корров) на месте события. Сейчас я делаю около 100 новостей не только потому, что в целом новостей стало больше, но и потому, что успешно применяю ИИ и трачу в два раза меньше времени. С переводами тем более — за 2 минуты мне переводят 40-минутное видео с арабского, которое я бы в иных условиях шифровал бы минут 120, поскольку не владею арабским».

В свою очередь, упразднение ряда «технических» специалистов скажется на уровне заработной платы журналистов. Кроме того, отдельные информанты указали и на растущую технологичность профессии. Так, в будущем работодатели будут ожидать «подкованных» в области ИИ специалистов, что, с одной стороны, скажется на пороге вхождения в профессию, а с другой — на повышении уровня оплаты труда («Профессия изменится в лучшую сторону. Также надеюсь, что упразднение ряда механических должностей добавит мне заработной платы...» (И9); «Профессия станет труднодоступной для людей без высшего образования и без опыта работы» (И13); «Профессия будет еще более размытой, однако специалисты с реальным опытом, пониманием процессов и умением пользоваться быстро и грамотно ИИ — будут оплачиваться лучше» (И15)).

В большей части полученных ответов видится преимущественно положительная роль ИИ в работе телевизионных журналистов. Вместе с тем в рамках интервью было выяснено мнение информантов и касательно угроз, которые новые технологии могут принести профессиональной деятельности. Среди негативных последствий внедрения ИИ в работу редакций информанты отмечали: появление большего количества недостоверных новостей, созданных с помощью ИИ; уменьшение доли творческой составляющей; увеличение скорости некоторых рабочих процессов, что потенциально может повлиять на повышение уровня стресса журналистов. Так, в своем ответе И2 отметил среди угроз «сокращение рабочих мест и возможное снижение уровня креативности контента — креативность строится на чувственном восприятии». И3 также обратил внимание на то, что «человеческий ресурс не будет волновать работодателя».

Выводы

Результаты проведенного исследования позволили не только охарактеризовать практики использования технологий искусственного интеллекта в современных российских телевизионных редакциях, но и в целом расширить имеющиеся представления об использовании ИИ в работе журналистов. Полученные авторами данные дополняют материалы, опубликованные ранее отечественными и зарубежными исследователями (Вьюгин, 2024, с. 68; Виноградова, 2023, с. 214; Simon, 2022, р. 1834). С точки зрения практического применения эмпирического материала отметим, что представленные в статье результаты могут использоваться как журналистами и редакторами в повседневных редакционных процессах, так и медиаменеджерами для принятия решений о внедрении технологий ИИ.

Прежде всего, было выяснено, что на данный момент фактически во всех телевизионных редакциях не существует официального документа, который бы регламентировал использование ИИ и закреплял за ним определенное значение. Лишь отдельные информанты указали определения, которые в значительной степени сводятся к использованию конкретных нейросетей для решения редакционных задач. По большей части журналисты буквально плывут по течению, применяя новые технологии по собственному усмотрению.

В качестве основных целей использования ИИ можно выделить три: расшифровка аудио-, видеозаписей / перевод текста в устную речь; перевод текста с русского на иностранный язык (и наоборот); поиск информации для написания материала / генерация тем. Таким образом, телевизионные журналисты в силу профессиональной специфики решают с помощью ИИ ряд достаточно тривиальных задач, что позволяет оптимизировать работу редакции и ускорить отдельные редакционные процессы, что также отмечалось в зарубежных исследованиях (Beckett, 2019; Newman, 2022). О генерации контента в данном сегменте медиаиндустрии речь не идет, что уточняет ранее полученные исследователями результаты (Давыдов и др., 2023, с. 18).

Исследование показало, что одной из важных проблем в применении технологий ИИ являются вопросы этики и авторского права, которые решаются в каждой редакции по-своему. Так, в отдельных случаях материалы, сгенерированные ИИ, выходят с пометкой «создано ИИ», но в большинстве случаев подобная маркировка не используется и материал публикуется за авторством журналиста. Альтернативный вариант — в качестве источника указывается Интернет.

Сложившаяся ситуация вызывает беспокойство со стороны работников телевизионных редакций. Многие высказались за создание

внутриредакционных стандартов работы с технологиями ИИ и закрепление правил работы с новыми технологиями на законодательном уровне. Помимо этого, большая часть информантов обратила внимание на необходимость контролировать созданные ИИ материалы, что также отмечается в зарубежных работах (Wu, 2024, p. 13).

Будущее профессии видится участникам исследования весьма оптимистично. Информанты подчеркнули, что новые инструменты смогут автоматизировать ряд технических задач: это поможет журналистам уделять больше времени творчеству, подготовке оригинального контента.

Вместе с тем представители телевизионных редакций в силу недостаточного четкого представления о возможных последствиях от внедрения новых технологий в их работу обозначили возможные проблемные моменты: увеличение числа новостных материалов, содержащих непроверенные факты; снижение креативной составляющей при подготовке телевизионного контента; повышение уровня стресса журналистов, связанное с увеличением темпа работы. Однако в целом внедрение ИИ вызывает, скорее, положительные коннотации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградова, К.Е. (2023). Развитие искусственного интеллекта и трансформация журналистики: новые возможности и вызовы. *Гуманитарный вектор*, 18 (3), 121–130. <https://doi.org/10.21209/1996-7853-2023-18-3-121-130>, <https://elibrary.ru/gvqrmv>
2. Вьюгин, М.С. (2024). Искусственный интеллект в журналистских текстах URA.RU: первый этап внедрения нейросетевых решений. *МедиаАльманах*, (6), 66–75. <https://doi.org/10.30547/mediaalmanah.6.2024.6675>, <https://elibrary.ru/yjurlu>
3. Давыдов, С.Г., Замков, А.В., Крашенинникова, М.А., Лукина, М.М. (2023). Использование технологий искусственного интеллекта в российских медиа и журналистике. *Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика*, 48 (5), 3–21. <https://doi.org/10.30547/vestnik.journ.5.2023.321>, <https://elibrary.ru/zzjrxr>
4. Дякина, А.А. (2024). Специфика применения искусственного интеллекта на современном телевидении (на материале телеканалов «Свое ТВ» и «360»). В Д.В. Неренц (Ред.). *Журналистика и медиакоммуникации в цифровой среде — 2024* (259-263). Москва: РГГУ. <https://elibrary.ru/rzdtzc>

5. Журавлева, А.А. (2020). Аудиовизуальная журналистика и технологии искусственного интеллекта: телерадиожурналисты VS дикторы на базе нейросетей. В А.А. Морозова (Ред.). *MEDIAОбразование: медиа как тотальная повседневность* (стр. 310-315). Челябинск: Челябинский государственный университет. <https://elibrary.ru/klejvw>
6. Замков, А.В., Крашенинникова, М.А., Лукина, М.М., Цынарёва, Н.А. (2017). Роботизированная журналистика: от научного дискурса к журналистскому образованию. *Медиаскоп*, (2), 2. <http://www.mediascope.ru/2295>, <https://elibrary.ru/yzgnor>
7. Зими́на, Л.В. (2023). Технологии искусственного интеллекта в медиаиндустрии: генерация изображений. *Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела*, (2), 14–23. <https://elibrary.ru/qgkrie>
8. Зыховская, Н.Л. (2022). Цифровизация творчества: возможности искусственного интеллекта в литературе, журналистике и искусстве. *Медиасреда*, (2), 107–110. <https://doi.org/10.47475/2070-0717-2022-10221>, <https://elibrary.ru/sgoge1>
9. Киселев, А.С. (2021). О необходимости правового регулирования в сфере искусственного интеллекта: дипфейк как угроза национальной безопасности. *Вестник МГОУ. Серия: Юриспруденция*, (3), 54–64. <https://doi.org/10.18384/2310-6794-2021-3-54-64>, <https://elibrary.ru/ahjbnh>
10. Кульчицкая, Д.Ю., Фролова, Т.И. (2020). Компьютерные алгоритмы в работе российских информационных агентств (на примере ИА «Интерфакс» и ТАСС). *Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика*, (1), 3–19. <https://doi.org/10.30547/vestnik.journ.1.2020.319>, <https://elibrary.ru/yghkdh>
11. Мухаринова, Е.В. (2018). Искусственный интеллект в журналистике. В Е.В. Мартыненко (Ред.). *Журналистика и общество № 20* (стр. 101–111). <https://elibrary.ru/fulbkb>
12. Нигматуллина, К.Р., Касымов, Р.М. (2023). Практики внедрения технологий искусственного интеллекта в региональных СМИ России. В Е.К. Гурова (Ред.). *XV международные научные чтения в Москве «СМИ и массовые коммуникации–2023»: эпоха неопределенности в современных СМИ и журналистике: вызовы больших данных и искусственного интеллекта* (стр. 195-196). Москва: МГУ им. М. В. Ломоносова. <https://elibrary.ru/cpkhha>
13. Слободянюк, Н.Л., Костикин, Е.Н. (2023). Этические и правовые аспекты использования нейросетей в журналистике. *Вестник КРСУ*, 23 (10), 156–161. <https://doi.org/10.36979/1694-500X-2023-23-10-156-161>, <https://elibrary.ru/ysvzpp>
14. Суходолов, А.П., Бычкова, А.М., Ованесян, С.С. (2019). Журналистика с искусственным интеллектом. *Вопросы теории и практики журналистики*, 8 (4), 647–667. [https://doi.org/10.17150/2308-6203.2019.8\(4\).647-667](https://doi.org/10.17150/2308-6203.2019.8(4).647-667), <https://www.elibrary.ru/luqins>

15. Томашевский, И.А. (2023). Искусственный интеллект в управлении медиакоммуникацией и журналистикой. *Мир лингвистики и коммуникации: электронный научный журнал*, (74), 33–42. <https://www.elibrary.ru/fkezyo>
16. Уланова, А.Е. (2022). *Роль творчества в адаптации человека к внедрению элементов искусственного интеллекта (на примере журналистики)*. [дисс.: 09.00.13] (190 с.). Москва: МГИМО. <https://www.elibrary.ru/uqxmpy>
17. Уразова, С.Л. (2023). Нейромедиа как новая форма образов цифровой реальности. *Вестник ВГИК*, 15 (3), 140–150. <https://www.elibrary.ru/doxveq>
18. Шестерина, А.М., Шестерин, Н.О. (2020). О корректности использования термина «искусственный интеллект» в медиасфере. *Ученые записки Новгородского государственного университета*, (4), 1–5. [https://doi.org/10.34680/2411-7951.2020.4\(29\).5](https://doi.org/10.34680/2411-7951.2020.4(29).5), <https://www.elibrary.ru/zgexwe>
19. Ястребова, А.И. (2019). Защита авторских прав в России в произведениях массмедиа в контексте международного опыта. *Наука телевидения*, 15 (1), 197–226. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2019-15.1-197-226>, <https://www.elibrary.ru/zgfvat>
20. Beckett, C. (2019). *New powers, new responsibilities: A global survey of journalism and artificial intelligence*. London School of Economics. Retrieved April 28, 2024, from <https://blogs.lse.ac.uk/polis/2019/11/18/new-powers-new-responsibilities/>
21. Cools, H., & Diakopoulos, N. (2024). Uses of generative AI in the newsroom: Mapping journalists' perceptions of perils and possibilities. *Journalism Practice*, 1–19.
22. Dörr, K.N. (2016). Mapping the field of algorithmic journalism. *Digital Journalism*, 4 (6), 700–722. <https://doi.org/10.1080/21670811.2015.1096748>
23. Gutierrez Lopez, M., Porlezza, C., Cooper, G., Makri, S., MacFarlane, A., & Missaoui, S. (2022). A question of design: Strategies for embedding AI-driven tools into journalistic work routines. *Digital Journalism*, 11 (3), 484–503. <https://doi.org/10.1080/21670811.2022.2043759>
24. Newman, N. (2022). *Journalism, media, and technology trends and predictions 2022*. Reuters Institute for the Study of Journalism. <https://doi.org/10.60625/risj-ahx9-vm24>
25. Serdouk, A., & Bessam, A.C. (2023). Bots in newsrooms: What future for human journalists? *Media Watch*, 14 (1), 100–115. <https://doi.org/10.1177/09760911221130816>
26. Simon, F.M. (2022). Uneasy bedfellows: AI in the news, platform companies and the issue of journalistic autonomy. *Digital Journalism*, 10 (10), 1832–1854. <https://doi.org/10.1080/21670811.2022.2063150>
27. Shi, Y., & Sun, L. (2024). How generative AI is transforming journalism: development, application and ethics. *Journalism and Media*, (5), 582–594. <https://doi.org/10.3390/journalmedia5020039>

28. Whyte, Ch. (2020). Deepfake news: AI-enabled disinformation as a multi-level public policy challenge. *Journal of Cyberpolicy*, 5 (2), 199–217. <https://doi.org/10.1080/3738871.2020.1797135>
29. Wu, S. (2024). Journalists as individual users of artificial intelligence: Examining journalists' "value-motivated use" of ChatGPT and other AI tools within and without the newsroom. *Journalism*, 0 (0), 1–19. <https://doi.org/10.1177/14648849241303047>

REFERENCES

1. Beckett, C. (2019). *New powers, new responsibilities: A global survey of journalism and artificial intelligence*. London School of Economics. Retrieved April 28, 2024, from <https://blogs.lse.ac.uk/polis/2019/11/18/new-powers-new-responsibilities/>
2. Cools, H., & Diakopoulos, N. (2024). Uses of generative AI in the newsroom: Mapping journalists' perceptions of perils and possibilities. *Journalism Practice*, 1–19.
3. Davydov, S.G., Zamkov, A.V., Krashennikova, M.A., & Lukina, M.M. (2023). Ispol'zovanie tekhnologiy iskusstvennogo intellekta v rossiyskikh media i zhurnalistike [The use of artificial intelligence technologies in Russian media and journalism]. *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 10. Zhurnalistika*, 48 (5), 3–21. <https://doi.org/10.30547/vestnik.journ.5.2023.321>, <https://elibrary.ru/zzejrrx>
4. Dörr, K.N. (2016). Mapping the field of algorithmic journalism. *Digital Journalism*, 4 (6), 700–722. <https://doi.org/10.1080/21670811.2015.1096748>
5. Dyakina, A.A. (2024). Spetsifika primeneniya iskusstvennogo intellekta na sovremenom televidenii (na materiale telekanalov "Svoe TV" i "360") [Specifics of the AI application in modern television (based on the materials of "Svoe TV" and "360" TV channels)]. In D.V. Nerents (Ed.), *Zhurnalistika i mediakommunikatsii v tsifrovoy srede—2024* [Journalism and media communications in the digital environment—2024] (pp. 259–263). Moscow: Russian State University for the Humanities. <https://elibrary.ru/rzdtzc>
6. Gutierrez Lopez, M., Porlezza, C., Cooper, G., Makri, S., MacFarlane, A., & Missaoui, S. (2022). A question of design: Strategies for embedding AI-driven tools into journalistic work routines. *Digital Journalism*, 11 (3), 484–503. <https://doi.org/10.1080/21670811.2022.2043759>
7. Kiselev, A.S. (2021). O neobkhodimosti pravovogo regulirovaniya v sfere iskusstvennogo intellekta: Dipfeyk kak ugroza natsional'noy bezopasnosti [On the expansion of legal regulation in the field of artificial intelligence: Deepfake as a threat to national security]. *Vestnik MGOU. Seriya: Yurisprudentsiya*, (3), 54–64. <https://doi.org/10.18384/2310-6794-2021-3-54-64>, <https://elibrary.ru/ahjbnh>

8. Kulchitskaya, D.Yu., & Frolova, T.I. (2020). Komp'yuternye algoritmy v rabote rossiyskikh informatsionnykh agentstv (na primere IA "Interfaks" i TASS) [Computer algorithms used in Russian news agencies (a case study of Interfax and TASS)]. *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 10. Zhurnalistika*, (1), 3–19. <https://doi.org/10.30547/vestnik.journ.1.2020.319>, <https://elibrary.ru/yghkdh>
9. Mukharinova, E.V. (2018). Iskusstvennyy intellekt v zhurnalistike [Artificial intelligence in journalism]. In E.V. Martynenko (Ed.), *Zhurnalistika i obshchestvo №20* [Journalism and society No.20], (pp. 101–111). <https://elibrary.ru/fulbkb>
10. Nigmatullina, K.R., & Kasymov, R.M. (2023). Praktiki vnedreniya tekhnologiy iskusstvennogo intellekta v regional'nykh SMI Rossii [Practices of implementing artificial intelligence technologies in Russian regional media]. In E.K. Gurova (Ed.), *XV mezhdunarodnye nauchnye chteniya v Moskve "SMI i massovye kommunikatsii–2023," Epokha neopredelennosti v sovremennykh SMI i zhurnalistike: Vyzovy bol'shikh dannykh i iskusstvennogo intellekta* [The 15th international media readings in Moscow "Mass Media and Communications-2023," The age of uncertainty in modern media and journalism: Challenges of big data and artificial intelligence] (pp. 195–196). Moscow State University. <https://elibrary.ru/cpkhha>
11. Newman, N. (2022). *Journalism, media, and technology trends and predictions 2022*. Reuters Institute for the Study of Journalism. <https://doi.org/10.60625/risj-ahx9-vm24>
12. Serdouk, A., & Bessam, A.C. (2023). Bots in newsrooms: What future for human journalists? *Media Watch*, 14 (1), 100–115. <https://doi.org/10.1177/09760911221130816>
13. Shesterina, A.M., & Shesterin, N.O. (2020). O korrektnosti ispol'zovaniya termina "iskusstvennyy intellekt" v mediasfere [On correctness of use of the term "artificial intelligence" in media]. *Uchenye Zapiski Novgorodskogo Gosudarstvennogo Universiteta*, (4), 1–5. [https://doi.org/10.34680/2411-7951.2020.4\(29\).5](https://doi.org/10.34680/2411-7951.2020.4(29).5), <https://www.elibrary.ru/zgewhe>
14. Shi, Y., & Sun, L. (2024). How generative AI is transforming journalism: Development, application and ethics. *Journalism and Media*, (5), 582–594. <https://doi.org/10.3390/journalmedia5020039>
15. Simon, F.M. (2022). Uneasy bedfellows: AI in the news, platform companies and the issue of journalistic autonomy. *Digital Journalism*, 10 (10), 1832–1854. <https://doi.org/10.1080/21670811.2022.2063150>
16. Slobodyanuk, N.L., & Kostikin, E.N. (2023). Eticheskie i pravovye aspekty ispol'zovaniya neyrosetey v zhurnalistike [Ethical and legal aspects of the use of neural networks in journalism]. *Vestnik KRSU*, 23 (10), 156–161. <https://doi.org/10.36979/1694-500X-2023-23-10-156-161>, <https://elibrary.ru/yysvzpp>
17. Sukhodolov, A.P., Bychkova, A.M., & Ovanesyan, S.S. (2019). Zhurnalistika s iskusstvennym intellektom [Journalism featuring artificial intelligence]. *Theoretical*

- and Practical Issues of Journalism*, 8 (4), 647–667. [https://doi.org/10.17150/2308-6203.2019.8\(4\).647-667](https://doi.org/10.17150/2308-6203.2019.8(4).647-667), <https://www.elibrary.ru/luqins>
18. Tomashevsky, I.A. (2023). Iskusstvennyy intellekt v upravlenii mediakommunikatsiyey i zhurnalistikoy [Artificial intelligence in managing media communications and journalism]. *Mir Lingvistiki i Kommunikatsii: Elektronnyy Nauchnyy Zhurnal*, (74), 33–42. <https://www.elibrary.ru/fkezyo>
 19. Ulanova, A.E. (2022). *Rol' tvorchestva v adaptatsii cheloveka k vnedreniyu elementov iskusstvennogo intellekta (na primere zhurnalistiki)* [The role of creativity in human adaptation to the introduction of AI elements (using journalism as an example)] [PhD dissertation, Moscow State Institute of International Relations]. <https://www.elibrary.ru/uxxmpy>
 20. Urazova, S.L. (2023). Neyromedia kak novyy forma obrazov tsifrovoy real'nosti [Neuromedia as a new format of digital reality images]. *Vestnik VGIK*, 15 (3), 140–150. <https://www.elibrary.ru/doxveq>
 21. Vinogradova, K.E. (2023). Razvitie iskusstvennogo intellekta i transformatsiya zhurnalistiki: Novye vozmozhnosti i vyzovy [The development of artificial intelligence and the transformation of journalism: New opportunities and challenges]. *Gumanitarnyy vektor*, 18 (3), 121–130. <https://doi.org/10.21209/1996-7853-2023-18-3-121-130>, <https://elibrary.ru/gvqrmv>
 22. Vyugin, M.S. (2024). Iskusstvennyy intellekt v zhurnalisticheskikh tekstakh URA.RU: Pervyy etap vnedreniya neyrosetevykh resheniy [Artificial intelligence in URA.RU journalistic texts: The first stage of implementing neural network solutions]. *Medi@l'manakh*, (6), 66–75. <https://doi.org/10.30547/mediaalmanah.6.2024.6675>, <https://elibrary.ru/yjurlu>
 23. Whyte, Ch. (2020). Deepfake news: AI-enabled disinformation as a multi-level public policy challenge. *Journal of Cyberpolicy*, 5 (2), 199–217. <https://doi.org/10.1080/23738871.2020.1797135>
 24. Wu, S. (2024). Journalists as individual users of artificial intelligence: Examining journalists' "value-motivated use" of ChatGPT and other AI tools within and without the newsroom. *Journalism*, 0 (0), 1–19. <https://doi.org/10.1177/14648849241303047>
 25. Yastrebova, A.I. (2019). Zashchita avtorskikh prav v Rossii v proizvedeniyakh massmedia v kontekste mezhdunarodnogo opyta [Defense of copyright in Russia in mass media works in the context of the international experience]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 15 (1), 197–226. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2019-15.1-197-226>, <https://www.elibrary.ru/zgfvat>
 26. Zamkov, A.V., Krashennikova, M.A., Lukina, M.M., & Tsynareva, N.A. (2017). Robotizirovannaya zhurnalistika: Ot nauchnogo diskursa k zhurnalisticheskoy obrazovaniyu [Robotic journalism: From scientific discourse to journalism education]. *Mediascope*, (2), 2. <http://www.mediascope.ru/2295>, <https://elibrary.ru/yzgnor>

27. Zhuravleva, A.A. (2020). Audiovizual'naya zhurnalistika i tekhnologii iskusstvennogo intellekta: Teleradiozhurnalisty VS diktory na baze neyrosetey [Audiovisual journalism and artificial intelligence technologies: TV radio journalists vs virtual announcers on the basis of neural networks]. In A.A. Morozova (Ed.), *MEDIAObrazovanie: Media kak total'naya povsednevnost'* [MEDIAEducation: Media as a total daily life] (pp. 310–315). Chelyabinsk State University. <https://elibrary.ru/klejvw>
28. Zimina, L.V. (2023). Tekhnologii iskusstvennogo intellekta v mediaindustrii: Generatsiya izobrazheniy [Artificial intelligence technologies in the media industry: Image generation]. *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Problemy poligrafii i izdatel'skogo dela*, (2), 14–23. <https://elibrary.ru/qgkrie>
29. Zykhevskaya, N.L. (2022). Tsifrovizatsiya tvorchestva: Vozmozhnosti iskusstvennogo intellekta v literature, zhurnalistike i iskusstve [Digitalization of creativity: The possibilities of artificial intelligence in literature, journalism, and art]. *Mediasreda*, (2), 107–110. <https://doi.org/10.47475/2070-0717-2022-10221>, <https://elibrary.ru/sgogei>

Авторский вклад

К.Л. Зуйкина — концептуализация, методика, написание статьи.

Д.В. Разумова — сбор материала, написание и редактирование статьи.

Все авторы приняли участие в разработке проблемы исследования и обсуждении финального варианта текста.

Author Contributions

Kristina Zuykina conceptualized the idea, developed the methodology, and wrote the article.

Daria Razumova was involved in collecting materials, writing, and editing the article.

Both authors participated in developing the research problem and discussing the final version of the text.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

КРИСТИНА ЛЬВОВНА ЗУЙКИНА

кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник
кафедры социологии массовых коммуникаций,
МГУ имени М.В. Ломоносова,
125009, Россия, Москва, ул. Моховая, д. 9, стр. 1

ResearcherID: GLU-6336-2022

ORCID: 0000-0002-2199-197X

e-mail: chris-zu@yandex.ru

ДАРЬЯ ВАЛЕРЬЕВНА РАЗУМОВА

кандидат филологических наук,
старший преподаватель кафедры новых медиа
и теории коммуникации,
МГУ имени М.В. Ломоносова,
125009, Россия, Москва, ул. Моховая, д. 9, стр. 1

ResearcherID: NTQ-7341-2025

ORCID: 0000-0002-4207-6690

e-mail: razumovadv@my.msu.ru

ABOUT THE AUTHORS

KRISTINA L. ZUYKINA

Cand. Sci. (Philology),
Senior Research Fellow at the Sociology
of Mass Communication Department,
Moscow State University,
9, str. 1, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia

ResearcherID: GLU-6336-2022

ORCID: 0000-0002-2199-197X

e-mail: chris-zu@yandex.ru

DARIA V. RAZUMOVA

Cand. Sci. (Philology),
Senior Lecturer at the New Media
and Theory of Communication Department,
Moscow State University,
9, str. 1, Mokhovaya, Moscow 125009, Russia

ResearcherID: NTQ-7341-2025

ORCID: 0000-0002-4207-6690

e-mail: razumovadv@my.msu.ru

ERRATUM

- В разделе «Для цитирования» на с. 177 выпуска 1 за 2025 год журнала «Наука телевидения» пропущено название журнала. Следует читать:
Алмазова О.В., Бухаленкова Д.А., Чичинина Е.А. Медиация цифровой активности первоклассников: только ли родители играют важную роль? Наука телевидения. 2025. 21 (1). С. 175–231. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.1-175-231. EDN: UEHVWQ
- In the "Для цитирования" ["For citation"] section on page 177 of The Art and Science of Television, Volume 21, Issue 1, the journal title is missing. The correct citation should read as follows:
Алмазова О.В., Бухаленкова Д.А., Чичинина Е.А. Медиация цифровой активности первоклассников: только ли родители играют важную роль? Наука телевидения. 2025. 21 (1). С. 175–231. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.1-175-231. EDN: UEHVWQ

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 21 (2), 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 30.06.2025
Усл. печ. л. 9,26. 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 21 (2), 2025. Journal

Editor-in-Chief—G.R. Konson

Executive Secretary, Editor—O.B. Khvoina
Editor—A.G. Stepanova

Desktop Publishing—M.A. Kazachkova

Signed to print on 30.06.2025
Cond. printed sheets 9,26. Circulation 200 copies

Printed at the Publishing Centre
of the GITR Film & Television School

Contacts:
+7 (495) 787-65-11
www.gitr.ru, e-mail: mail@gitr.ru
32A, Khoroshevskoe sh.,
Moscow 125284, Russia