

СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

**ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ
В КИНЕМАТОГРАФЕ
И ОБРАЗОВАНИИ**

VII МЕЖДУНАРОДНАЯ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

(Москва, 29–30 октября 2020 года)

МАТЕРИАЛЫ И ДОКЛАДЫ

МОСКВА
ИПП «КУНА»
2020

УДК 778.5.001

ББК 85.37

И66

И66 Инновационные технологии в кинематографе и образовании: VII Международная научно-практическая конференция, Москва, 29–30 октября 2020 г.: Материалы и доклады / под общей редакцией О.Н. Раева. — М.: ИПП «КУНА», 2020. — 299 с.

ISBN 978-5-98547-136-6

В сборнике приведены доклады и выступления на VII Международной научно-практической конференции «Инновационные технологии в кинематографе и образовании», состоявшейся 29–30 октября 2020 г. в г. Москве.

Для кинематографистов всех специальностей и преподавателей, а также для студентов вузов, аспирантов, преподавателей, учёных, специалистов, в сферу интересов которых входят инновационные технологии в кинематографе и образовании.

ISBN 978-5-98547-136-6

© Коллектив авторов, 2020

УДК 778.5.001

ББК 85.37

*Кувшинов С. В., Макарова Н. Я., Пальшкова М. А.,
Пронин М. А., Раев О. Н.*

**КОНФЕРЕНЦИЯ «ИННОВАЦИОННЫЕ
ТЕХНОЛОГИИ В КИНЕМАТОГРАФЕ
И ОБРАЗОВАНИИ» 2020 ГОДА**

Кувшинов Сергей Викторович, кандидат технических наук, доцент

E-mail: kuvshinov@rsuh.ru

Международный институт новых образовательных технологий
Российского государственного гуманитарного университета

Макарова Наталья Яковлевна, кандидат педагогических наук

E-mail: rsuh.makarova@gmail.com

Институт Массмедиа Российского государственного
гуманитарного университета

Пальшкова Мария Александровна

E-mail: palshkovam@gmail.com

Всероссийский государственный институт кинематографии
им. С. А. Герасимова

Пронин Михаил Анатольевич, кандидат медицинских наук

E-mail: pronin@iph.ras.ru

Институт философии РАН

Раев Олег Николаевич, кандидат технических наук, доцент

E-mail: ncenter@list.ru

Технологический университет имени дважды героя Советского Союза, летчика-космонавта А. А. Леонова, Сергиево-Посадский филиал Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова

Статья о VII Международной научно-практической конференции «Инновационные технологии в кинематографе и образовании», состоявшейся 29–30 октября 2020 г. в городе Москве.

Ключевые слова: инновации, кинематограф, образование, прикладная наука, студенческая наука.

В г. Москве 29–30 октября 2020 года состоялась седьмая ежегодная международная научно-практическая конференция «Инновационные технологии в кинематографе и образовании».

Организаторами седьмой конференции выступили: Союз кинематографистов Российской Федерации, Международный институт новых образовательных технологий РГГУ, Институт Массмедиа и рекламы РГГУ, Технологический университет имени дважды героя Советского Союза, лётчика-космонавта А. А. Леонова, Сергиево-Посадский филиал Всероссийского института кинематографии имени С. А. Герасимова, Институт философии РАН (исследовательская группа «Виртуалистика»), секция «Виртуалистика» Российского философского общества, НОТК «Просвещение», Российская секция научного общества инженеров кино и телевидения (SMPTE).

В работе конференции приняли участие учёные и специалисты из шести стран: Австрия, Великобритания, Испания, Российская Федерация, США, ФРГ.

Конференция работала дистанционно в режиме on-line по ZOOM. Состоялась работа четырёх секций:

- философия кино,
- русская литература на мировом экране,
- инновации в технике и технологиях,
- инновации в образовании.

В связи с ограничениями, вызванными эпидемиологической обстановкой в Москве, студенческую секцию «Медиаконтент: Взгляд молодого исследователя» решено перенести на более позднее время, когда будут сняты ограничения на очное проведение конференций.

На конференции дистанционно было зачитано и обсуждено 39 докладов, структурированных в четыре секции.

СЕКЦИЯ «ФИЛОСОФИЯ КИНО»

Модераторы: Пронин Михаил Анатольевич, Раев Олег Николаевич.

— *Авдошин Георгий Валерьевич*, Казанский государственный энергетический университет, «Ритуальный исток кинематографа»;

— *Беляков Виктор Константинович*, кандидат искусствоведения, Сергиево-Посадский филиал Всероссийского государственного института кинематографии им. С. А. Герасимова, «Зримость и видимость»;

— *Искандарян Рубен Александрович*, «Философская и гуманитарная экспертиза технологий цифровой жизни»;

— *Королёв Андрей Дмитриевич*, Институт философии Российской академии наук, «Кино как шаг на пути к виртуальному пространству»;

— *Пронин Михаил Анатольевич*, Институт философии Российской академии наук, «Философия в кино: о виртуальном киносценарии Я. В. Чеснова»;

— *Раев Олег Николаевич*, Технологический университет им. дважды героя Советского Союза, летчика-космонавта А. А. Леонова, Сергиево-Посадский филиал Всероссийского государственного института кинематографии им. С. А. Герасимова, «Генезис киноискусства».

СЕКЦИЯ «РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА НА МИРОВОМ КИНОЭКРАНЕ»

Модераторы: Пальшкова Мария Александровна, Раев Олег Николаевич.

— *Казюиц Максим Фёдорович*, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, Государственный центральный музей кино, «Критический дискурс в современном российском кино и традиции отечественной литературы»;

— *Каптерев Сергей Кириллович*, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, «Италия, Америка, “Война и мир”. О американо-итальянской экранизации романа Льва Толстого»;

— *Малафеева Светлана Леонидовна*, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, «Особенности экранизации русской классики в современных российских сериалах»;

— *Нелипович Анастасия Анна*, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, «Классика русской литературы в российском кинематографе конца XX — начала XXI веков»;

— *Пальшкова Мария Александровна*, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, «“Всюду — палата № 6”: к интерпретации повести А. П. Чехова на экране»;

— *Попова Лиана Владимировна*, Московский гуманитарный университет, «И. С. Тургенев и А. С. Кончаловский: экранизация романа “Дворянское гнездо”»;

— *Смагина Светлана Александровна*, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, «К проблеме репрезентации: “Мать” М. Горького в фильмах Вс. Пудовкина, М. Донского и Г. Панфилова»;

— *Соловьева Мария Викторовна*, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, «К вопросу об экранизации зарубежного текста на примере русских романов во французском кино»;

— *Спутницкая Нина Юрьевна*, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, Государственный центральный Музей кино, «Два “Салтана”: Птушко vs Роу»;

— *Теракопян Мария Леонидовна*, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, «Современные трактовки Достоевского на японском телеэкране».

СЕКЦИЯ «ИННОВАЦИИ В ТЕХНИКЕ И ТЕХНОЛОГИЯХ»

Модератор: Раев Олег Николаевич.

— *Кузьмин Константин Константинович*, Национальный исследовательский технологический университет «МИСиС», «Визуальная коммуникация как способ конструирования социальной реальности»;

— *Молчанова Наталья Петровна*, Финансовый университет при Правительстве Российской Федерации, «Целевой капитал в сфере культуры и искусства: состояние и перспективы»;

— *Раев Олег Николаевич*, Технологический университет им. дважды героя Советского Союза, летчика-космонавта А. А. Леонова, Сергиево-Посадский филиал Всероссийского государственного института кинематографии им. С. А. Герасимова, «К вопросу о необходимой частоте киносъёмки»;

— *Харланова Юлия Викторовна*, Тульский государственный педагогический университет им. Л. Н. Толстого, «Современные способы креативной обработки фотоизображений как первоисточника кинематографа».

СЕКЦИЯ «ИННОВАЦИИ В ОБРАЗОВАНИИ»

Модераторы: Кувшинов Сергей Викторович, Раев Олег Николаевич.

— *Автушенко Ирина Анатольевна*, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, Российский институт театрального искусства ГИТИС; *Соловьева Мария Викторовна*, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, «Всемирный карантин как двигатель дигитализации высшего образования»;

— *Андреев Виктор Павлович*, Международный институт новых образовательных технологий Российского государственного гуманитарного университета; *Каталинич Бранко*, Венский технологический университет, Австрия (Вена); *Пряничников Валентин Евгеньевич*, Международная лаборатория интеллектуальной роботоники Международного института новых образовательных технологий Российского государственного гуманитарного университета, «Опыт проектно-исследовательских работ молодёжной секции Международного симпозиума DAAAM International Vienna»;

— *Архипова Татьяна Николаевна*, Технологический университет имени дважды героя Советского Союза, лётчика-космонавта А. А. Леонова, «Инновационные технологии WorldSkills в образовательном процессе вуза»;

— *Вашик Клаус*, Институт интенсивного изучения иностранных языков Рурского университета (Бохум, ФРГ); *Кибардина Свет-*

лана Михайловна, Вологодский государственный университет; Харин Константин Викторович, Международный учебно-научный центр перспективных медиа технологий Российского государственного гуманитарного университета, «“Третья грань” образовательного процесса: интеллектуальные обучающие системы для изучения иностранных языков»;

— Воронков Юрий Сергеевич, Международный институт новых образовательных технологий Российского государственного гуманитарного университета, «Философские аспекты применения технологий дополненной реальности в образовательных процессах гуманитарного знания»;

— Воронков Юрий Сергеевич, Международный институт новых образовательных технологий Российского государственного гуманитарного университета; Харин Константин Викторович, Международный учебно-научный центр перспективных медиа технологий Российского государственного гуманитарного университета, «Применение мобильных роботизированных систем для дистанционного обучения»;

— Деменкова Александра Борисовна, Технологический университет имени дважды героя Советского Союза, лётчика-космонавта А. А. Леонова, «Современные подходы в обучении творческим дисциплинам»;

— Дениева Айна Кюриевна, Международный институт новых образовательных технологий РГГУ, Аппарат Общественной палаты Российской Федерации, «Раннее выявление способностей учащихся с целью дальнейшего профессионального самоопределения как стратегический этап формирования богатства нации»;

— Евмененко Екатерина Михайловна, Сергиево-Посадский филиал Всероссийского государственного института кинематографии им. С. А. Герасимова, «Компоненты электронной информационно-образовательной среды на базе BigBlueButton»;

— Ермакова Елена Юрьевна, Московский государственный психолого-педагогический университет; Посакалова Татьяна Анатольевна, Московский государственный психолого-педагогический университет, «Мультимедиа-театр как эффективная образовательная практика: опыт эмпирического исследования»;

— Жукова Елена Александровна, Сергиево-Посадский филиал Всероссийского государственного института кинематографии

им. С. А. Герасимова, «BigBlueButton: опыт применения в Сергиево-Посадском филиале ВГИК»;

— *Каталинич Бранко*, Технический университет, Австрия (Вена), «Инженерное образование в Европе: проблемы и перспективы»;

— *Кувшинов Сергей Викторович*, Международный институт новых образовательных технологий Российского государственного гуманитарного университета; *Пряничников Валентин Евгеньевич*, Международная лаборатория интеллектуальной роботоники Международного института новых образовательных технологий Российского государственного гуманитарного университета, «Школа новых технологий: интеграция науки и образования»;

— *Молчанов Игорь Николаевич*, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Финансовый университет при Правительстве Российской Федерации, «Экономическая целесообразность перехода на онлайн-обучение в современных реалиях»;

— *Наровский Владимир Михайлович*, Частная общеобразовательная школа «Логос М» (Московская область), «Визуализация при выполнении виртуальных (интерактивных) лабораторных работ по физике на цифровых образовательных платформах»;

— *Репях Татьяна Александровна*, Частная общеобразовательная школа «Логос М» (Московская область), «Проектный туризм — новый образовательный тренд XXI века»;

— *Ринкер Диана*, США (Бостон), *Ярославцева Елена Ивановна*, Институт философии Российской академии наук, «Философские аспекты расширения коммуникаций: дополненная реальность как презент»;

— *Сафронов Сергей Александрович*, Образовательный портал Redsovet.org, Испания (Барселона), «Как построить сообщество в образовании вокруг идеи? Метод “ИСКРА”»;

— *Стивенс Инна*, Promethean, Великобритания (Берминген), «Решения Promethean для образования в сфере визуального искусства и медиа в условиях новой реальности».

В настоящий сборник вошли 28 статей, подготовленных по зачитанным на конференции докладам.

*Sergey V. Kuvshinov, Natalia J. Makarova, Maria A. Palshkova,
Mikhail A. Pronin, Oleg N. Raev*

**THE INNOVATION TECHNOLOGIES
IN CINEMA AND EDUCATION OF 2019**

Sergey V. Kuvshinov, PhD (Engineering)

E-mail: kuvshinov@rggu.ru

International Institute of the New Educational Technologies,
Russian State University for the Humanities

Natalia J. Makarova, PhD (Pedagogical)

E-mail: rsuh.makarova@gmail.com

Russian State University for the Humanities

Maria A. Palshkova

E-mail: palshkovam@gmail.com

All-Russian State Institute of Cinematography
named after S. Gerasimov

Mikhail A. Pronin, PhD (Medicine)

E-mail: pronin@iph.ras.ru

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences

Oleg N. Raev, PhD (Engineering), assistant professor

E-mail: ncenter@list.ru

Russian Federation State Institute of Cinematography
named after S.A. Gerasimov,
Leonov Moscow Region University of Technology

The article summarizes the results of the VI International Scientific and Practical Conference “Innovative Technologies in Cinematography and Education” held on October 29–30, 2020 in Moscow.

Key words: innovations, cinematography, education, applied science, student science.

Часть I. ФИЛОСОФИЯ КИНО

УДК 778.5.01(014)

ББК 85.37

Авдошин Г. В.

РИТУАЛЬНЫЙ ИСТОК КИНЕМАТОГРАФА

Авдошин Георгий Валерьевич, кандидат философских наук, доцент
E-mail: avdoshing@gmail.com

Казанский государственный энергетический университет

В статье обсуждается проблема взаимосвязи кинематографа и ритуала. Ритуал — одна из основных форм культуры, в нём осуществляется отношение человека с духовным, трансцендентным миром — посредством преобразования. Кино развивается из этой формы, и для его возникновения необходимо, чтобы ритуал начали наблюдать. Посредническая роль ритуала, а также кино, рассматривается через призму понятия пневмы. В кинематографе внутреннее пространство воображения переходит во внешнюю форму, и таким образом преобразование как внутренний смысл ритуала становится показом преобразования.

Ключевые слова: ритуал, кинематограф, пневма, синтез искусств, воображение, преобразование.

В настоящей статье кино рассматривается как пространство, которое является результатом трансформации ритуала, прежде всего христианского. Одним из главных понятий, с точки зрения которого будет вестись исследование, является восходящее к Античности понятие пневмы. Несмотря на то, что для современного знания оно является устаревшим, в нём, тем не менее, содержится философский потенциал, подходящий, как представляется, для анализа феноменов культуры. В древнегреческой философии пневма понимается, с одной стороны, как характеристика воздуха — перво-

начала мира, с другой — как особая субстанция души, проявляющая себя в процессе дыхания (Анаксимен). Стоики понимают под пневмой универсальную огненно-воздушную силу, объединяющую вселенную в одно целое. На разных уровнях (неорганические тела, растения, животная душа и разум) пневма проявляется по-разному, имея везде свой руководящий центр. У человека, например, этот центр находится в сердце. Пневма является посредником между душой и телом человека, это дух, который связывает все части в одно целое [3].

Учитывая данные характеристики, можно трактовать пневму не только как универсальную силу природы или посредника между душой и телом, но и как объединяющее начало, действующее в пространстве человеческой культуры. В исторической перспективе главной формой такого начала — назовём его «культурной пневмой» — является ритуал как действие, связывающее человека с божественным миром. Причём, ритуал — это не только богослужение, но любая значимая деятельность человека традиционной цивилизации [8]. Трансформация ритуальной формы рождает в ходе истории новые разновидности, к которым можно отнести театр, кино, телевидение, интернет и др. Все они отличаются от ритуала большей степенью овнешнения, что выражается, например, в увеличении степени зрелищности. Главное отличие ритуала от производных форм видится в следующем: ритуал мыслится как действие, в ходе которого совершается жертвоприношение (на внешнем и внутреннем плане), следствием чего является преобразование участника ритуала. Преобразование означает возвращение образа к своему прообразу, вещи к своей идее. Это процесс внутренний. Что касается форм, происшедших от ритуала, то их отличает от последнего «переход» преобразования из внутреннего пространства во внешнее: преобразование становится показом, демонстрацией преобразования.

Рассмотрим кинематограф как посредническое и собирательное начало — как «культурную» пневму. Известно, что возникновение и формирование кинематографа приходится на период, когда актуализируются идеи *Gesamtkunswerk*, синтеза искусств (Вагнер, Скрябин). Думается, что подобные идеи — «воспоминание» о ритуальном истоке искусств. Так, о. Павел Флоренский говорит, что храмовое действие — принцип синтеза искусств. Синтез осущест-

вляется именно в совершении ритуала, когда объединяются изобразительное и музыкальное искусства, а также искусства огня (игра свечей), дыма, запахов, прикосновений, телодвижений священников. И, конечно, объединяющую роль играет архитектурное пространство храма: оно словно расширяется, приходит в движение под «влиянием» вышеперечисленных искусств. Флоренский видит рождение целого в единстве действий и чувств в ходе богослужения [7].

Но идеи синтеза становятся актуальными на фоне общей тенденции разделённого существования искусств. Разделение также берёт начало в храме. Философ Андрей Павленко полагает, что, например, готический храм является по своему типу «храмом-коробкой», т. е. он разделён на две части: алтарная часть, отгороженная от остального пространства, и приходская часть, где располагаются кресла для прихожан. Такое устройство означает, что алтарь — место священнодействия, тогда как приходская часть — место наблюдения за ним. Из этого обстоятельства Павленко заключает, что католическая церковь подобным разделением храмового пространства разделила людей на тех, кто участвует в литургии, совершая её, и тех, кто наблюдает за ней, т. е. на участников и зрителей. По мысли Павленко, то обстоятельство, что прихожане перестают принимать участие в литургическом действе, обуславливает переход к такому режиму восприятия, как представление, когда религиозное действо превращается в представление религиозного действа [5, с. 138].

Далее, размышляя о связи театра, камеры-обскуры и кинематографа, Павленко высказывает одну важную мысль. Он пишет: «Если в камере-обскуре декорацией может выступать слайд, а театр — декорация как таковая, то есть заднее убранство сцены, то в кинематографе достигнуто, казалось бы, невозможное — декорацией на время «кинематографического действа» становится сам реальный мир. Серьёзность этого шага эквивалентна серьёзности появления современной техники. Отсюда и такая же “убийственная” сила воздействия кинематографа на зрителя. Фактически достигнуто невозможное: в реальном мире происходят нереальные события» [5, с. 144]. Сам автор объясняет «достижение невозможного» тем, что действительность ограничивается рамкой. Нам же думается, что эту формулу можно понять и таким образом: кине-

матограф организывает «средствами» реальности пространство, подобное храму, в котором совершается действо-ритуал. Смысл его — в преобразении, точнее в его показе, демонстрации.

Разберём более подробно механизм показа преобразования опять же с опорой на понятие пневмы. Исследователь Йоан Петру Кулиану, рассматривая его в контексте культуры Ренессанса, говорит, что образы, возникающие в пневме от контакта с внешним миром, имеют решающее значение для деятельности мышления. Здесь он ссылается на положение Аристотеля о том, что мышление не может осуществляться без представлений, т. е. впечатлений, полученных пятью органами чувств и трансформированных в образы, которые воспринимает душа. Эти образы составляют пространство «внутреннего чувства» — места, где душа осуществляет мыслительную деятельность. Основная проблема заключается в коммуникации души и тела: она затруднена по причине различия их языков. По сути, душа и тело не слышат друг друга, и только сознание (пневма-дух) выполняет для них роль переводчика. Язык души — образы, язык тела — слова, и если допустить, что душа господствует над телом, то получится, что образ главенствует над словом, и, следовательно, грамматика языка образов важнее грамматики языка речи. Для того чтобы стать понятной душе и уму, речь должна быть трансформирована в образы [2, с. 69, 70].

В пользу идеи господства в душе образов над словами можно привести пример с чтением. Когда мы читаем роман, то, по сути, занимаемся переводом предложений в образы, преобразуем слова в картинки. В этом, возможно, одна из причин угасания интереса к чтению, которое наблюдается на рубеже XX–XXI веков: распространение технологий, осуществляющих вместо человека процесс визуализации — это касается прежде всего кинематографа — во многом обесценивают чтение. Зачем читать и рисовать себе в воображении Пьера Безухова, если его можно увидеть на экране?

Кулиану полагает, что культура Возрождения основывалась на доминации образа над словом. В ту эпоху была разработана особая теория взаимодействия человека с образами, а также тактика манипуляции с ними и влияния с их помощью на людей. Флорентийский неоплатоник XV в. Марсилио Фичино в «Комментарии на “Пир” Платона» сравнивает дух-пневму с зеркалом, где душа видит отражённые в нём предметы. От этих образов душа пере-

ходит к образам более чистым, которые составляют пространство воображения — так воспринятые образы вещей остаются в памяти. И, наконец, от очищенных в воображении образов душа может перейти к созерцанию самих (платоновских) идей. Например, с помощью чувств она замечает некоего человека, затем воспринимает его в воображении, а затем созерцает в уме его идею, в которой выражена общая человеческая природа [6, с. 194]. На основании фичиновских представлений Кулиану реконструирует концепцию образа-фантазма, сформированную в эпоху Возрождения. Фантазм — это синтетическое явление, порождённое всеми чувствами, при этом наиболее важную роль в его формировании играет зрение. Фантазм — прежде всего зрительный образ. Здесь можно также упомянуть об иранском философе XII века Шихаб-ад-дин Сухраварди, который различает пассивное и активное воображение. При пассивном воображении вещи отражаются в сознании как образы, а оно само выступает как их хранилище. Активное воображение, в свою очередь, имеет два полюса, на одном из которых человек может стать жертвой различных монструозных образов, приобретающих власть над ним. На противоположном полюсе человек может поставить активное воображение на службу уму, в результате чего у него появится возможность воспринять Образ Храма (*Imago Templi*) — образ, открывающийся очистившей себя от «монстров» душе [9, с. 265, 266].

В свете данных замечаний кино можно понимать как овнешнённую пнезму — сконструированное внешнее пространство для фантазмов, «населяющих» воображение. Отсюда — «невозможность» кинематографа (Павленко), когда в реальном мире происходят нереальные события: но только здесь имеет место обратный процесс, при котором в нереальном мире воображения происходят реальные события. Когда они «перетекают» на экран, то становятся нереальными только в том смысле, что зритель понимает, что это — лишь кино, а не действительность. Однако его погружение в фильм есть свидетельство обратного: именно ощущение реальности происходящего на экране заставляет его смотреть фильм. Семиолог Кристиан Метц, например, полагает, что кино в сравнении с одними искусствами (живопись, музыка) является более перцептивным, т. е. активизирует большее число осей восприятия, но по отношению к другим (театр, опера) это превосходство исче-

зает, поскольку кино — лишь образы, тогда как происходящее на театральной сцене вписывается в живое человеческое восприятие. На основании этого наблюдения Метц заключает, что кино стоит ближе к фантазму по сравнению с театром — при том, что они оба являются вымыслом. Однако в кино разворачивание событий фиктивно, так как записано на плёнку, и в реальности этого нет. Кино не просто воспроизводит воображаемое, оно само им является. А так как воображаемое есть одновременно некоторое присутствие и некоторое отсутствие, то означаемое и означающее является присутствующим в модусе отсутствия [4, с. 72–74]. Метц пишет: «Особая позиция кино определяется этим двойным характером его означающего: необычное перцептивное богатство, в то же время отмеченное, в самом своём принципе, необычной степенью нереальности. Кино вовлекает нас в воображаемое больше, чем остальные виды искусства, или делает это совершенно уникальным способом: оно подключает всё восприятие, чтобы низвергнуть его в его же собственное отсутствие, которое, тем не менее, является единственным присутствующим означающим» [4, с. 74].

Таким образом, возникает следующая ситуация: кино, будучи внешним воображением, отражением воображения, вместилищем его фантазмов, является в этом отношении пассивным. Но в момент просмотра фильма происходит превращение, в результате которого фильм становится активным началом, а зритель — его пассивным отражением. Активность приобретает именно через овнешнение пневмы, которая, приняв чётко выраженный образный строй, начинает действовать на зрителя и даже управлять им. Этот процесс возможен на основе веры — веры зрителя в то, что происходит. Делёз, размышляя о связи кино и религии, полагает в качестве факта современного мира то, что человек больше не верит в этот мир, ведь его связи с ним нарушены. Поэтому они должны стать объектами веры. «Только вера в мир может восстановить связь человека с тем, что он видит и слышит. И необходимо, чтобы кино снимало на плёнку не мир, но нашу веру в этот мир, единственную нашу связь с ним» [1, с. 486].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Если возводить «родословную» кино к ритуалу, то прослеживается такая линия развития: богослужение — театр — кино.

Эта линия допускает трактовку с позиции диалектической триады: богослужение — тезис, театр — своего рода отрицание богослужения, антитезис, тогда кино в таком ракурсе предстанет как синтез — своего рода восстановление ритуала. Следует заметить, что сам ритуал предполагает особое — внутреннее — пространство, где человек приносит себя в жертву с целью преобразования. Что касается кинематографа, то он превращает внутреннее пространство во внешнее — путём переноса воображаемого на экран. Эта черта — способность становится представлением (А. Павленко) — изначально присуща самому ритуалу, именно благодаря ей происходит процесс превращения участника ритуала в наблюдателя, в ходе которого преобразование как главная цель ритуала становится показом преобразования. В исторической перспективе этот процесс происходит тогда, когда нарушаются связи человека и мира. Для того чтобы их восстановить, ритуал необходимо перенести в новое пространство, которое создается путём овнешнения пнеумы — силы, соединяющей части мира (культуры) в одно целое. Одним из видов такого пространства и является кино.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Делёз Ж.* Кино. Москва : Ad Marginem, 2004. 624 с.
2. *Кулиану Й. П.* Эрос и магия в эпоху Возрождения. 1484. Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2017. 592 с.
3. *Лебедев А. В.* Пневма // Античная философия: Энциклопедический словарь. Москва : Прогресс-Традиция, 2008. С. 596, 597.
4. *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. Санкт-Петербург : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. 336 с.
5. *Павленко А.* Теория и театр. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский университет, 2006. 234 с.
6. *Фичино М.* Комментарий на «Пир» Платона // Эстетика Ренессанса. В 2-т. Т. 1. Москва : Искусство, 1981. С. 139–243.
7. *Флоренский П. А.* Храмовое действо как синтез искусств / Флоренский П. А. Иконостас. Избранные труды по искусству. Санкт-Петербург : Мифрил — Русская книга, 1993. 365 с.
8. *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. Санкт-Петербург : Алетей, 1998. 250 с.

9. *Corbin H. The Imago Templi in Confrontation with Secular Norms / Corbin H. Temple and Contemplation. Tr. Philip Sherrard, London : Kegan Paul International in association with Islamic Publications Ltd., 1986. 413 p.*

Georgiy V. Avdoshin

RITUALISTIC ORIGIN OF CINEMATOGRAPHY

Georgiy V. Avdoshin, Ph.D. in Philosophy, assistant professor

E-mail: avdoshing@gmail.com

Kazan State Power Engineering University

In this article the issue is discussed on the connection between cinematography and rite. Rite is one of the founding forms of culture, in which the relationship between the man and the transcendental realm is established through the process of transformation. Cinematography proceeds from this form; its genesis requires an onlooker of the rite. The intermediary role of rite and cinema is considered from the perspective of the concept “pneuma”. Thus the inward extension of imagination passes into the outward shape in cinematography. In such a way, transformation in rite becomes a demonstration of transformation.

Key words: rite, cinematography, pneuma, synthesis of arts, imagination, transformation.

REFERENCES

1. Delez Zh. Kino. Moscow : Ad Marginem, 2004. 624 p.
2. Kulianu I. P. Eros i magiya v epokhu Vozrozhdeniya.1484. St. Petersburg : Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2017. 592 p.
3. Lebedev A. V. Pnevma // Antichnaya filosofiya: Entsiklopedicheskii slovar'. Moscow : Progress-Traditsiya, 2008. P. 596, 597.
4. Metts K. Voobrazhaemoe oznachayushchee. Psikhoanaliz i kino. St. Petersburg : Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2010. 336 p.
5. Pavlenko A. Teoriya i teatr. St. Petersburg : Sankt-Peterburgskii universitet, 2006. 234 p.
6. Fichino M. Kommentarii na “Pir” Platona // Estetika Renessansa. V 2-t. T. 1. Moscow : Iskusstvo, 1981. P. 139–243.

7. Florenskii P. A. Khramovoe deistvo kak sintez iskusstv / Florenskii P. A. Ikonostas. Izbrannye trudy po iskusstvu. St. Petersburg : Mifril — Russkaya kniga, 1993. 365 p.

8. Eliade M. Mif o vechnom vozvrashchenii. St. Petersburg : Aleteiya, 1998. 250 p.

9. Corbin H. The Imago Templi in Confrontation with Secular Norms / Corbin H. Temple and Contemplation. Tr. Philip Sherrard, London : Kegan Paul International in association with Islamic Publications Ltd., 1986. 413 p.

УДК 778.5.01.067.3:371+004.9

ББК 87.6

Королёв А. Д.

КИНО КАК ШАГ НА ПУТИ К ВИРТУАЛЬНОМУ ПРОСТРАНСТВУ

Королёв Андрей Дмитриевич, кандидат философских наук

E-mail: korolev7772008@yandex.ru

Институт философии Российской академии наук

В статье рассматривается вопрос, как кинематограф влияет на важнейшие атрибуты жизни, такие как экспансия и защита пространства проживания. Делается вывод, что кинематограф, создавая виртуальные миры, способствует затуханию жизненной энергии человека, поэтому некоторые авторы современных фильмов поднимают проблему о переносе живой материи на другие носители, в том числе на роботов.

Ключевые слова: атрибуты жизни, экспансия, географическое пространство, виртуальное пространство, робот.

Важнейшими атрибутами жизни являются экспансия и способность защищать своё жизненное географическое пространство от внутренних и внешних врагов. Этим живая материя отличается от мёртвой материи. Экспансия живых объектов сильно отличается от взрывоподобного процесса распространения упорядоченных объектов в неживой природе. «Все такие процессы в неживой природе неизбежно распадаются, и со временем территория возвращается к прежнему состоянию» [3, с. 323].

Философия кино должна обратить пристальное внимание на соблазн под воздействием кинематографа отказаться от географи-

ческой экспансии в пользу виртуальной экспансии. Отличие двух видов экспансии очевидно: географическая экспансия всегда имеет географические координаты, в то время как виртуальная экспансия не привязана к географическим координатам. Один и тот же фильм можно смотреть в любой стране, в любой части света. Казалось бы, какая разница? В чём заключается соблазн? Почему это главный вызов нашего времени? Дело в том, что психика человека рассчитана на географическую экспансию. В случае виртуальной экспансии происходят серьёзные сбои в работе психики, и процессы, происходящие в живой материи, начинают затухать точно также, как это происходит в мёртвой материи. Самый наглядный пример — стремительное вымирание европейских народов. В Европе созданы идеальные условия для экспансии жизни (питание, комфорт, жилищные условия, транспортные системы, коммуникационные системы и т. д.). Однако вместо экспансии жизни мы наблюдаем затухание процессов. Это затухание проявляется в снижении рождаемости (1,2 ребёнка вместо 2,2 ребёнка на семью, что необходимо для простого воспроизводства населения — для сравнения в XIX веке было 6–8 детей на семью и удвоение населения шло каждые 35 лет, а десятки миллионов европейцев навсегда переехали на другие континенты). Виртуальная экспансия приводит также к разрушению логического мышления (страх подавляет рациональность), системы нравственности, способности защищать свою территорию проживания (проблемы, возникающие с прибытием в Европу мигрантов) и пр. В случае географической экспансии ведущим у человека является двигательный анализатор, а в случае виртуальной экспансии ведущими являются зрительный и слуховой анализаторы. Эмоции, которые рождаются в процессе просмотра фильмов, никак не связаны с двигательной активностью человека, а это значит, что эмоции со временем становятся более примитивными, более близкими к системе базовых потребностей человека (пирамида потребностей Маслоу). Современному европейцу всё сложнее установить прочные дружеские отношения со своими соседями, всё сложнее создать крепкую семью. Более половины европейцев живут в одиночестве, а возраст, когда человек впервые создаёт семью, всё дальше и дальше отодвигается от даты его рождения.

Назовём только несколько фильмов, которые мешали нам защищать нашу территорию и погружали нас в виртуальное про-

странство, когда решалась судьба нашей Родины. Это «Покаяние» Тенгиза Абуладзе (1984), «Легко ли быть молодым?» Юриса Подниека (1987), «Маленькая Вера» Василия Пичула (1989) и «Россия, которую мы потеряли» Станислава Говорухина (1992).

Тезис о том, как виртуальная реальность влияет на нашу жизнь, проиллюстрируем на примере документального фильма «Легко ли быть молодым?». Вот фразы молодых людей, которые звучат в начале фильма:

— «Я только учусь быть человеком».

— «Вы чего-то хотели. А нам теперь всё одно. Мы стараемся просто весело время проводить».

— «Сейчас надо развлекаться. Приключения ищем».

Приключения нашли. Возбуждённые после концерта молодые люди громили вагоны, сделанные на Рижском вагоностроительном заводе. Этот завод был открыт в 1895 году, достойно пережил две мировые войны, проходившие в том числе на территории завода, но не смог пережить время свободы и демократии и был ликвидирован в 2001 году. Может быть, свободной Латвии вагоны не нужны? Нет, нужны. Теперь Латвия покупает их в России и Чехии, а когда-то 150 цехов завода снабжали электропоездами и трамваями весь Советский Союз. С 1947 г. по 1993 г. было произведено более 20 тысяч вагонов и трамваев.

В современном кинематографе нас интересуют две тенденции

— выжать слезу из того материала, который ещё доступен современному человеку;

— попытаться изобразить противоположный процесс превращения неживого в живое.

Действительно, если живые процессы затухают и становятся похожими на процессы в мёртвой материи, то почему бы не рассмотреть противоположный процесс превращения мёртвого в живое.

Наиболее наглядно это можно продемонстрировать на примере превращения робота в человека. Не случайно девизом XXIV Всемирного философского конгресса (Пекин, КНР, 2018 г.) был «Learning to be Human» («Учиться быть человеком»). Сравните с фразой, прозвучавшей на тридцать лет раньше, из фильма «Легко ли быть молодым?»: «Я только учусь быть человеком». Действительно, и железным, и когнитивным роботам пора научиться быть

людьми. «Когнитивный робот — это человек, который не может сопротивляться внешней программе управления» [1, с. 101].

Одни из первых эту тему подняли создатели фильма «Дознание пилота Пиркса» (1978). В последние годы эта проблема раскрывается в сериалах «Люди», «Настоящие люди», «Лучше, чем люди», «Мир Дикого Запада», «Анна Николаевна» и др. В фильмах обсуждаются вопросы:

- могут ли роботы лгать,
- есть ли у роботов чувство юмора,
- может ли робот полюбить человека,
- может ли робот стать другом,
- может ли робот самостоятельно ставить перед собой цели, независимые от заложенных человеком инструкций.

В чём, на наш взгляд, главный недостаток подобных фильмов. В том, что в них робот ничем не отличается от сверхчеловека, обладающего сверхспособностями, но не обладающего человеческими чувствами (любовь, чувство юмора, эмпатия и др.). В процессе развития сюжета роботы обучаются именно этим человеческим чувствам, поскольку в остальном эти машины навсегда обогнали человека (объём памяти, скорость перебора вариантов при выборе правильного решения и т. п.). Осталось только научиться чувствовать по-человечески. В данном вопросе вторая тенденция развития современного кинематографа начинает совпадать с первой тенденцией «выжать слезу у зрителя, погрузить его в виртуальный мир зазеркалья».

На наш взгляд, чтобы стать людьми, роботам нужно научиться видеть сны и работать с подпороговым восприятием. Научиться создавать новые языки общения, водить хороводы и петь в хоре. Душа механизма возможна, если механизм станет носителем живой материи, которая, как считал академик Владимир Иванович Вернадский, в принципе неуничтожима. Если человеческое тело перестаёт быть носителем живой материи, то она перемещается на другие носители.

Итоги погружения людей в виртуальное пространство подводят авторы книги «Человечество и Технос: философия коэволюции». «Технологии вырвались из-под нашего контроля, их развитие ведёт к тому, что человек будет больше не нужен. Не нужен сам себе. Или в лучшем случае будет использоваться как материал. Уже

сейчас роль большинства работающих (в офисах) людей в том, чтобы переводить характеристики жизни и всей предметной реальности в параметры информации и насыщать ею виртуальные миры. Чтобы скорее стать их пленником, под-данными ИИ» [2, с. 196].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Где же выход из создавшегося положения? Как известно, безвыходным мы называем то положение, выход из которого нам не нравится. Придётся расстаться с комфортом и привычными развлечениями, чтобы сохранить главные атрибуты самой жизни: способность к экспансии и защите своего географического пространства от внутренних и внешних врагов. Овладение сложными паттернами движений позволит нам активировать нашу ретикулярную формацию, вырабатывать адреналин, серотонин, эндорфин и другие гормоны, меняющие пороги нашего восприятия предметов, восприятия движения и восприятия времени. Окружающая нас природная среда покажет нам фильмы, которые мы ещё не видели. Работа с вестибулярным аппаратом есть тот «золотой ключик», открывающий нам новые миры, в которых нашей душой станут окружающие нас объекты.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Королёв А. Д.* Инструкция или цель // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2019. Т. XVI. № 3. С. 101–104. DOI: 10.31079/1992-2868-2019-16-3-101-104.

2. *Кутырев В. А., Слюсарев В. В., Хусяинов Т. М.* Человечество и Технос: философия коэволюции. Санкт-Петербург : Алетейя, 2020. 260 с.

3. *Лосев К. С.* Жизнь // Глобалистика. Москва, Санкт-Петербург, Нью-Йорк : ЕЛИМА, ПИТЕР, 2006. С. 322–323.

Andrey D. Korolev

CINEMA AS A STEP TOWARDS VIRTUAL SPACE

Andrey D. Korolev, PhD in Philosophy

E-mail: korolev7772008@yandex.ru

The Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences

The article examines, how cinema affects the most important attributes of life, such as expansion and protection of living space. It is concluded, that cinema, creating virtual worlds, contributes to the attenuation of human vital energy, so some authors of modern films raise the problem of transferring living matter to other carriers, including robots.

Key words: attributes of life, expansion, geographical space, virtual space, robot.

REFERENCES

1. Korolev A. D. Instruksiya ili tsel' // Sotsial'nye i gumanitarnye nauki na Dal'nem Vostoke. 2019. Vol. XVI. No 3. P. 101–104. DOI: 10.31079/1992-2868-2019-16-3-101-104.
2. Kuttyrev V. A., Slyusarev V. V., Khusyainov T. M. Chelovechestvo i Tekhnos: filosofiya koevolyutsii. St. Petersburg : Aleteiya, 2020. 260 p.
3. Losev K. S. Zhizn' // Globalistika. Moscow, St. Petersburg, New York : ELIMA, PITER, 2006. P. 322–323.

УДК 778.5.03.072
ББК 85.374

Пронин М. А.

ФИЛОСОФИЯ В КИНО: О ВИРТУАЛЬНОМ КИНОСЦЕНАРИИ Я. В. ЧЕСНОВА

Пронин Михаил Анатольевич, кандидат медицинских наук
E-mail: pronin@iph.ras.ru
Институт философии РАН

В статье в рамках виртуального подхода школы виртуалистики Н. А. Носова герменевтически раскрывается история написания выдающимся отечественным этнологом и философским антропологом Яном Вениаминовичем Чесновым виртуального киносценария «Парфеньевские бабы, или Антропология женского тела» по материалам его экспедиции в Костромскую область. Киносценарий предлагает новую философию кино и антропологический подход к раскрытию ускользающих тайн женской культуры. Рассмотрено значение работ Я. В. Чеснова для развития киноискусства и подготовки кинорежиссёров. Киносценарий в своей энциклопедичности имеет культурно-цивилизационное значение.

Ключевые слова: Я. В. Чеснов, этнография, этнология, философская антропология, виртуалистика, виртуальный человек, история науки, виртуальная психология, кино, сценарий, женская культура, герменевтика.

ВВЕДЕНИЕ

Полагаю полезным для понимания истории развития науки и философии кино рассказать о виртуальном киносценарии «Парфеньевские бабы, или Антропология женского тела» [20] Яна Вени-

аминовича Чеснова (16 октября 1937 г. — 28 декабря 2014 г.) — выдающегося отечественного, а значит и мирового, философского антрополога и этнографа. Сценарий во многом уникальный, но до сих пор вне внимания кинематографистов, этнологов, антропологов и философов (речь идёт не только и не столько о постановке по нему фильма, сколько о виртуальном подходе, реализованном в замысле автора проявить скрытые экзистенциалы женской культуры). В нём Я. В. Чеснов предлагает и свою философию кино, и путь внесения самой философии в кино: помещает взгляд профессионального этнолога и философского антрополога в ткань фильма, используя возможности киноязыка для предъявления «вспышек и проблесков» скрытой витальности.

Мне посчастливилось с 2000 г. по 2014 г. работать с Я. В. Чесновым, когда научная судьба привела его сначала в Институт человека РАН (ИЧ РАН, ведущий научный сотрудник сектора экологии человека и Центра виртуалистики, 2001–2004 гг.) и, затем, в Институт философии РАН (ИФ РАН, ведущий научный сотрудник сектора гуманитарных экспертиз и биоэтики, исследовательской группы «Виртуалистика», 2005–2014 гг.).

Материал творческого наследия Я. В. Чеснова титанический, он не укладывается ни в одну существующую институцию: ни в «узкую» этнографическую, ни в «широкую» философско-антропологическую*. Достаточно взглянуть на перечень отделов Института этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН (ИЭА РАН), в которых он проработал с 1961 г. по 2000 г.: аспирант (1961–1964), старший научно-технический сотрудник (1964–1966) отдела Зарубежной Азии, Австралии и Океании, после защиты кандидатской диссертации «Хозяйство и материальная культура горных кхмеров Восточного Индокитая» — младший научный сотрудник (1966–1976) и затем старший научный сотрудник (1976–1980) того же отдела. Далее палитра его исследовательского интереса расширяется и углубляется: он работает старшим научным сотрудником группы по изучению долгожительства (1980), в секторе по изучению зарубежной этнографии (1980–1985), в отделе общих проблем (1985–1991) Института. В завершающие десятилетие своей творческой научной жизни в ИЭА РАН 1992–2000 он старший научный сотрудник отдела Кавказа [10].

* <https://iphras.ru/page17820860.htm>.

В ИЧ РАН и ИФ РАН научное творчество Я. В. Чеснова было направлено на философско-антропологические теоретические обобщения собственных многолетних исследований в поле и на концептуальную разработку широкого спектра антропопрактик. Тем не менее, весь стиль его работы, в том числе и с нами, коллегами, оставался полевым, включённым антропологическим наблюдением, исследованием, с элементами визуальной — сценической, театральной, временами и балаганной (трикстерной) — полевой антропологии; он сам входил и нас вовлекал в свои живые экспликации экзистенциалов. Более того, до последнего дня Я. В. Чеснов жил в стиле этнографических экспедиций. Он исследовал архетипы зарождения города Обнинска и сохранения архаики (староверы) в современном городе Боровск. Им поднимался пласт относительно малоисследованного российского Полесья (Поочье — бассейн р. Оки) во многих контекстах, в том числе в концептах «чувство места» и «чувство родины». Он участвовал в комплексной экспедиции ИЧ РАН в «жизнь российской провинции» для исследования «Человеческого потенциала Парфеньевского района Костромской области» — так формулировалась тема проекта по гранту Российского гуманитарного научного фонда [16].

Отметим серию публикаций Я. В. Чеснова об экзистенциалах: город, жест, запах, пища, низ тела, сексуальные мифы, камень, аристократизм, истоки зла, в том числе : «Фольклорный концепт человека (компетентность и традиция)», «Метателесность и проблемы зла», «Девиантность невест и амазонок», «Ночная игра в кости со ставкой на женщин», «Деторождение в традиционных культурах» и «Родильный антропоценоз», «Кукла — новорождённый», «Термины телесности в протошаманском комплексе», «Как увидеть русалку? Антропология смотрения» и др.

Последнюю свою книгу при жизни он практически завершил, но не успел издать («Антропоценоз. Реконструкция средствами народной культуры»); также не изданы «Философско-антропологические аспекты долгожительских культур», «Очерки этики чеченцев» (соавтор С.-М. Хасиев; написана в 1995 г.), «Социоантропология образования и воспитания в современной России» (соавтор Т. И. Селина), проект книги «Возрасты и долголетие. Порождение траектории жизни скрытыми текстами витальности». Не найдена его рукопись по балкарской этнологии. Все эти работы, несомнен-

но, значимы для антропологии, этнологии и философии, для всего комплекса наук о человеке. Поэтому можно утверждать, что наследие Я. В. Чеснова сможет в немалой степени помочь пытливому кинематографисту эйзенштейновского типа стать виртуозом! Имеются в виду слова Сергея Михайловича Эйзенштейна, которые он написал о себе в письме Максиму Штрауху 9–10 мая 1931 г. в разгар постановки мексиканского фильма: «Но у меня есть ещё — тройник. Собственно, он, я думаю, основной: между “Летучим голландцем” и конквистадором Америк, и этакой “жертвой вечерней”, мочащейся кровью и слезами. Это — тихий кабинетный учёный с микроскопом, вонзённым в тайны творческих процессов и явлений, туго поддающихся анализу» (цит. по: [1]).

Полагаю любому режиссёру есть где развернуться в своём кабинете учёного: каждая статья Яна Вениаминовича — микроскоп, мировоззренческая оптика для познания мироздания творческих процессов и явлений, трудно поддающихся анализу.

О ВИРТУАЛЬНОМ КИНОСЦЕНАРИИ Я. В. ЧЕСНОВА

Виртуальный киносценарий Я. В. Чеснова — событие в науке и в культуре. И вот почему.

Я. В. Чеснов воспользовался возможностями сравнительно-исторического исследования, требующего хорошего знания материала, которым, несомненно, владеет высококвалифицированный учёный-теоретик, и, к тому же, практик, имеющий свой собственный, личный уникальный этнографический наблюдательный материал, постоянно собираемый им в разных регионах: в Подмосковье и в Костромской области, на Кавказе и в Сибири, в Китае и в США. Одного этого достаточно для привлечения внимания научного и культурного сообщества, широкой зрительской и читательской аудитории...

Но речь идёт о дополнении классического для науки подхода методами семиотического и герменевтического анализа. Что менее очевидно, но интересно простому зрителю, поскольку Я. В. Чеснов разворачивает действие сценария фильма, опираясь на виртуальный подход к предъявляемому и им же раскрываемому материалу.

Жанр сценария автором выстрадан. Это не просто жажда популяризации, а результат поисков собственных методов виртуальной антропологии. Последняя, как это подчёркивается О. И. Генисарет-

ским, строится на основе зрительных восприятий (иконизма). Новаторство Я. В. Чеснова состоит в стремлении применить кинематографические приёмы (с использованием стробоскопических эффектов) для раскрытия виртуального мира женской культуры [20, с. 26].

Что следует учесть, к чему отнестись с вниманием?

Во-первых, почему виртуальный сценарий? Я. В. Чеснов об этом пишет: есть «может быть, самый главный аспект женской культуры — она виртуальна, т. е. она здесь и теперь, а потом её как бы и нет. Она порождается ситуацией» [19, с. 98]. Тем самым, с одной стороны, Я. В. Чеснов задаёт метафору «виртуальных частиц» и жанра, в котором будет «извлекаться» из потаённости женская культура, а, с другой, — пользуется определением виртуальности, данным Н. А. Носовым и О. И. Генисаретским [3] через атрибуцию признаков виртуальной реальности: через её порождённость, актуальность, автономность и интерактивность. Виртуальная (порождённая) реальность в виртуалистике противопоставляется константной (порождающей) реальности [2, 4]. При этом без природной виртуальности человека технологии виртуальной, дополненной, замещающей реальностей (TVR), как, впрочем, и всё искусство, просто бы не работали. Я. В. Чеснов опирается на приоритет природной (духовной) виртуальности над техническими и/или культурными её проявлениями. Очевидно, что даже самый подготовленный читатель, как представитель мейнстрима, попадает в лабиринт терминологий, о чём написано в [15]. Другие парадигмальные затруднения систематизированы в ряде других публикаций, например: [7, 12–14].

Во-вторых, читателю придётся преодолевать самонадеянность господствующих взглядов и на виртуальность, и на восприятие женской культуры. Чтение сценария не столько для «кабинетных учёных», сколько для художников с большой человеческой глубиной. О самонадеянности, прежде всего мужской, в понимании женской культуры, Я. В. Чеснов пишет: «В целом суть проблемы не столько в её неоспоримой сложности, сколько в современном господстве патриархальных (маскулинных) стереотипов восприятия нашей реальности. Эти восприятия ей вовсе не адекватны. Да и наука о человеке столетиями изучала только мужскую культуру, только её и знает. Вот и получилось, что женская культура оказалась вне “высокого” официального уровня и тем самым ненужной

для статуса образованного человека. Времена, тем не менее, изменились, ощутима не только потребность понять женскую культуру, но и к ней приобщиться.

Цель настоящего сценария просветительская — она направлена против мужских стереотипов потребительского отношения к женщине. Трудности на пути к этой цели порождены самонадеянностью господствующих взглядов, ищущих в мифе источник власти и знания для утверждения гендерного господства» [19, с. 98].

Сценарий начинается с преамбулы «Концепция женской культуры», из которой взяты предыдущая и последующая цитаты: «Общество и по сию пору мало чего в сущности знает о женской культуре. Конечно, имеет место тайна. За разглашение некоторых гендерных тайн древнегреческих мистерий чуть не поплатился сурово великий драматург Эврипид.

Механизм сокрытия женских тайн образуется изыманием их из публичности, из сферы официальной “высокой культуры”. Делают это мужские патриархальные структуры. Этнограф-профессионал, изучающий женскую культуру, становится носителем подобных тайн. Получает ли он право их разглашать?

Но помимо этой внешней стороны, есть ещё внутреннее ядро гендерной тайнописи — это способ существования подобных обрядов. Потаённые обряды, исполняемые, скажем, женщинами Парфеньевского района Костромской области, иногда *древнее древнегреческих* (курсив мой — М. П.), потому что сохраняют индоевропейское наследие, общее, например, у славян с кельтами. Есть связи с культурами Кавказа и Ирана. Такая сохранность была обеспечена ритуальной закрытостью (эзотеризмом)» [19, с. 97].

Весь сценарий пронизывает дух Диониса. Автор сценария выступает в его ипостаси, приравнивая к нему этнографа-профессионала: «Дионис знал женские тайны и владел их искусством. На сцене античного театра появлялся актёр, который должен был играть Диониса, надевал его маску с огромными глазами и говорил: “Я пришёл”. Дионис был именно женским божеством. Его культ носил мистериальный характер. Сама женская культура мистериальна, т. е. предполагает восприятие её тайн посвящёнными, видящими суть за вуалью обыденности» [19, с. 98].

Я. В. Чеснов в сценарии использует принцип Элевсинских мистерий — «где зритель в роли неофита, которого посвящают

в тайны. Миф здесь — это не только показывание, но и смотрение. Миф-смотрение служит воспитанию личности (так и было в Элевсине). Женские тайны подобны мистериям — это вспышки света, во время которых человек видит композиции или действия женщины с предметами (как в Элевсине): в парфеньевском случае с веткой вербы, с веником или с украшенной для свадьбы лошастью. Эти действия демонстрируют нам русские женщины, жители конкретной местности, но на фоне общемировых мотивов женской культуры. Между сценами-вспышками пустота, которая заполняется психическими ресурсами отдельного человека: один может видеть пошлость, а другой ощущает приобщение к высокому смыслу. Просветительская сторона сценария обращена к ресурсам личностного развития» [19, с. 100].

И, наконец, Я. В. Чеснов указывает как построить понимание (герменевтику) женской культуры, что для этого надо исходить из того, «что женская сакральность обыденна, как сама жизнь. Но за привычной повседневностью прячутся архетипы этой жизни и архетипы самой культуры. Антропологический приём их раскрытия заключается в кинематографическом анализе композиций. *Стробоскопический эффект киноискусства надо сделать методом антропологии* (курсив мой — М. П.). Она обнаруживает, что в бытовых, казалось бы, рутинных явлениях скрыты изначальные философские мысли человечества. Самая большая из них — этика женского плодородия и материнства.

Конечная цель фильма в том, чтобы вызвать у зрителя потрясение (катарсис) от сознания того, что человеческое тело свободнее интеллекта, что человек живёт в исконном мире женских тайн, о которых он до этого даже не догадывался. Доведение до сознания заглушённых основ женской культуры должно перестраивать стереотипы господствующей мужской авторитарной культуры» [19, с. 99–100].

По ходу изложения концепции женской культуры Я. В. Чеснов формулирует если не сверхзадачу, то методологический вызов для художников киноискусства: сделать кино методом антропологии. Или, наоборот, привести методы антропологии, полевой этнологии в практику кинопроизводства. Конечно, режиссёр эйзенштейновского типа не может не быть философом и антропологом, уж точно он имеет крепкий природный психологический ум, иначе бы

он не состоялся ни как художник, ни как мастер. Поэтому сценарий Я. В. Чеснова может выступить культурным прототипом, каноном, данного метода.

В третьих, расширенный философско-антропологический контекст задаётся вторым изданием сценария, включённым Я. В. Чесновым в книгу «Телесность человека: философско-антропологическое понимание» [19], правда под несколько изменённым названием — «Ментальность идеала, или Антропология женского тела». Но это объяснимо! Частное — парфеньевское — имеет цивилизационный характер. Поэтому смена названия вполне оправдана! Правомерность замены названия подтверждает контекст, его можно представить названиями других глав книги: «Охотник и богиня: роман телесности в виртуально-бытийной реальности», «Ментальность облика», «Тело, скрытое маской или марионеткой», «Балаган помнит о титанизме человека», «Ментальность здоровья и долголетия», «Ментальность страдания и риска: миф о Прометее».

Следствием этих публикаций Я. В. Чеснова стало приглашение в отдел народной художественной культуры Государственного института искусствознания, где он проработал с 2007 г. по 2013 г. (по совместительству) [10, с. 180].

Полагаю, что теперь вполне осязается траектория вхождения неофита-смотрящего в мистирию сценария Я. В. Чеснова: сначала надо «войти» в сам сценарий, затем его второе издание в «обрамлении» философско-антропологического понимания телесности человека. Для углубления представлений о месте его действия — Парфеньевского района Костромской области, стоит заглянуть в отчётную публикацию Я. В. Чеснова по его этнографической части экспедиции: «Культуроценоз северного района: на примере Парфеньевского района Костромской области», да и в сам итоговый сборник ИЧ РАН [16].

И, наконец, для ориентира, навигации, взгляда «сверху» можно предложит короткую статью Я. В. Чеснова «Как мыслить антропологически?», в которой он раскрывает герменевтику своей работы и проводит «различение между этнографической реальностью, где специалисты фиксируют константы культуры, и антропологической реальностью, в которой проложены связи между антропологическим мышлением носителей культуры и таким же мышлением исследователя» [17, с. 15].

Режиссёр эйзенштейновского типа с изобретательским складом ума способен перенести решения из одной предметной области (даже двух — этнографической и антропологической) в свою предметную область киноискусства.

Приведём две иллюстрации: теоретическую чесновскую и остенсивную — мою.

Я. В. Чеснов пишет: «Вызывает тревогу то, что из четырёх разделов герменевтики — предпонимания, понимания, интерпретации и объяснения — на практике в полевой работе у этнографов все внимание часто бывает сосредоточено на том, что является только предпониманием. Существует мнение, что это и есть объективная фиксация фактов. В позитивистски настроенном мышлении сразу выдают объяснение, выпадает прежде всего понимание. В лучшем случае, от стартовой позиции предпонимания исследователи делают скачок к интерпретации (включение факта в определённый контекст знаний) или даже к объяснению (указание на некоторую закономерность). Причём эти операции обычно сопровождаются ссылками на какие-либо авторитеты. Такая позиция покоится на натуралистическом понимании фактов в этнографическом описании» [17, с. 23]. Параллели с мировоззрением сценариста, оператора и режиссёра, психолога, социолога, управленца, надеюсь, очевидны.

Вторая иллюстрация — остенсивная, т. е. на примерах: «В рамках II Якутского международного кинофестиваля, проходившего 20–24 августа 2014 года, я посетил семинар “Культурная идентификация в национальном кино (на примере Ливанского кинематографа)”, который вели 24 августа 2014 года сценарист, режиссёр, продюсер Сэм Лахуд и писатель, режиссёр, продюсер кино и театра Николас Хаббаз. По окончании у меня была возможность побеседовать с коллегами и углубить своё понимание того, что ими было рассказано. Говорили они о том, что в Ливане сегодня снимается три типа фильмов — нельзя говорить о жанрах, — речь шла об историях, о чём истории, жанровая же принадлежность фильма может быть любая. Не жанровая специфика была в фокусе их доклада и нашего рассмотрения. Вообще, история — квинтэссенция человеческого общения. Если встречаются цивилизации, то это встречаются их истории.

Чтобы понимать происходящее на ливанском экране, необходимо понимать, что происходило и происходит в самом Ливане.

С 1970-х годов в стране и вокруг страны идут войны.

Население Ливана — около 4 млн человек, плюс беженцы и “пришельцы” из других стран — по не точным оценкам, ещё порядка двух миллионов. За эти годы друг с другом перевоевали уже все: и мусульмане с христианами, и ветви мусульманской уммы между собой, аналогично и христианские конфессии, и беженцы со старожилами, и “старопришельцы” с “новопришельцами”... Поэтому вполне закономерно, что снимается кино на тему “как трудно выжить на войне, как в её условиях остаться человеком”. Причём для съёмок такого кино не надо строить декораций — достаточно переехать в беспокойный регион или страну рядом: на заднем плане будут видны взрывы, слышна стрельба и пр.

Второй тип истории в кино — об огромном разочаровании после войны. Человек пришёл с войны, люди вернулись к мирной жизни, но мира в душе нет. То, что было, уже не вернуть: ни людей, которых потеряли, ни отношений, которые не сохранили и испортили. О том внутреннем конфликте, обиде и злобе на то, что “здесь” народ танцует на дискотеке, а “там”, совсем не далеко, идёт война — и гибнут не абстрактные солдаты, а твои боевые товарищи, с которыми ты ещё недавно стоял в одном строю.

Третий тип историй — о растерянности и потерянности, о страхе будущего. Иными словами, самоидентичность ливанца сегодня — это отсутствие или потеря идентичности.

Эти фильмы уже снимаются 40 лет. Почему? За 40 лет кровопролитий не возникло новейшей истории Ливана — в буквальном смысле нет учебников истории, как и нет ответов на вопросы — кто мы? куда идём?

Если сравнить кино, которое снимается в Ливане сегодня, с социальным кино, что показывают нам на экранах телевизоров про события на Украине, то можно увидеть много параллелей. Первый Майдан — разочарование! Второй Майдан — разочарование!.. Пятый Майдан — разочарование!.. Не хочется говорить, шестнадцатый...» [11, с. 80].

Сценарий и философско-антропологический анализ Я. В. Чеснова показывают восхождение от впечатления — факта, от конкретного, к предпониманию, пониманию и интерпретации его на уровне всеобщего, к описанию факта как «единицы культурного процесса». Именно этому могут научить кинематографиста рабо-

ты Я. В. Чеснова. Тогда постановку его сценария можно рассматривать как освоение антропологического канона мышления, что затем позволит осознанно и произвольно менять выдающимся художественным произведением тип антропологического мышления эпохи и философских оснований цивилизации.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение повторю свои слова из послесловия от лица редактора к первому изданию сценария Я. В. Чеснова: «Хотелось бы, чтобы нашёлся кинорежиссёр, который бы взялся за воплощение сценария в кино. Тем более, что этому намерены содействовать работники Парфеньевского Дома культуры. Фильм, несомненно, был бы своеобразным открытием и данью благодарности русской женщине, которая доньше, в российской глубинке сохраняет вечные основы цивилизации» [20, с. 26]. Конечно, спустя 17 лет уверенности в помощи со стороны местного Дома культуры уже нет, как нет среди нас и его автора — Я. В. Чеснова. Но цивилизационный модус авторского замысла вселяет убеждённость в универсальность проявлений экзистенциалов женского мира, а жизнь вселяет надежду, что режиссёрами эйзенштейновского уровня планета Земля не оскудеет, поэтому экранизация сценария, несомненно, будет. Материал широтой своей энциклопедичности позволяет это сделать в любой части света. Вполне возможно, что фильм будет снят, отнюдь, не в Парфеньево и не в России.

А виртуальный сценарий Я. В. Чеснова уже живёт своей собственной жизнью: когда-нибудь он встретит своего режиссёра. Если данная публикация этому поможет, то буду считать, что статья свою главную задачу выполнит.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Клейман Н.* Мемуары Эйзенштейна // Эйзенштейн С.М. Мемуары. Москва, 1997. С. 12–13.
2. *Носов Н. А.* Виртуальная психология. Москва : Аграф, 2000. 432 с.
3. *Носов Н. А., Генисаретский О. И.* Виртуальные состояния в деятельности человека-оператора // *Авиационная эргономика и подготовка лётного состава / Труды ГосНИИГА.* 1986. Вып. 253. С. 147–155.

4. *Носов Н. А.* Словарь виртуальных терминов // Труды лаборатории виртуалистики. Вып. 7, Труды Центра профориентации. Москва : Путь, 2000. 69 с.

5. Партитура виртуоза. Альбом виртуалистики и артеи / под ред. М. А. Пронина, В. Ф. Жданова. Москва : Горячая линия — Телеком, 2004. 238 с.

6. *Пронин М. А.* Виртуалистика в Институте человека РАН. Москва : РАН, Институт философии, 2015. 179 с.

7. *Пронин М. А.* Виртуальный человек цифрового права: философско-психологическая экспликация потенциального проблемного поля // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2018. Т. XV. Вып. 4. С. 32–38.

8. *Пронин М. А.* Водка-менеджмент, или Антропология русского застолья // Биоэтика и гуманитарная экспертиза. Вып. 4. С. 211–233.

9. *Пронин М. А., Завьялова В. А.* Философские и теоретические основания биорациональности в средневековом каноне тибетской медицины «Чжуд-ши» и виртуалистика // Биоэтика и гуманитарная экспертиза. 2008. Вып. 2. С. 164–181.

10. *Пронин М. А.* Материалы к биобиблиографии Я.В. Чеснова // Кунсткамера. 2019. № 2(4). С. 177–186.

11. *Пронин М. А.* Феномен блокирования рефлексии в социальных процессах: виртуальный подход // Искусствознание: теория, история, практика. 2015. № 4(14). С. 79–85.

12. *Пронин М. А.* Философия как экспертиза: Виртуальные психологические состояния в технологиях объёмных изображений в кинематографе — к постановке проблемы // Запись и воспроизведение объёмных изображений в кинематографе и других областях : X Международная научно-практическая конференция, Москва, 16–18 апреля 2018 г. : Материалы и доклады. Москва : ВГИК, 2019. С. 43–50.

13. *Пронин М. А.* Экзистенция: реальности с облигатным блокированием рефлексии // Рефлексивные процессы и управление. Сборник материалов XII Международного научно-практического междисциплинарного симпозиума «Рефлексивные процессы и управление» 17–18 октября 2019 г., Москва / Отв. ред. В.Е. Лепский. Москва : Когито-Центр, 2019. С. 231–236.

14. *Пронин М. А.* Антропосхиζια — антропосхизия: к исчислению топологической антропологии // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2019. Т. XVI. Вып. 3. С. 82–94.

15. *Раев О. Н., Пронин М. А.* Техническая виртуальная реальность в лабиринтах терминологий // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2020. Т. XVII. Вып. 3(67). С. 89–99.

16. Человеческий потенциал Парфеньевского района Костромской области. Москва : Институт человека РАН, 2003. 286 с.

17. *Чеснов Я. В.* Как мыслить антропологически? // Философия и культура. 2012. № 5. С. 15–28.

18. *Чеснов Я. В.* Культуроценоз северного района: на примере Парфеньевского района Костромской области // Человеческий потенциал Парфеньевского района Костромской области. Москва : Институт человека РАН, 2003. С. 178–216.

19. *Чеснов Я. В.* Ментальность идеала, или Антропология женского тела. Виртуальный сценарий // Чеснов, Я. В. Телесность человека: философско-антропологическое понимание. Москва : Институт философии РАН, 2007. С. 97–118.

20. *Чеснов Я. В.* Парфеньевские бабы, или Антропология женского тела. Виртуальный сценарий. Москва : Путь, 2003. 28 с.

Mikhail A. Pronin

PHILOSOPHY IN FILM: ABOUT A VIRTUAL FILM SCENARIO OF YA.V. CHESNOV

Mikhail A. Pronin, PhD (Medicine)

E-mail: pronin@iph.ras.ru

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences

In the article, the author, within the framework of the virtual approach of the school of virtualistic of N.A. Nosov hermeneutically reveals the history of writing by the outstanding Russian ethnologist and philosophical anthropologist Ya.V. Chesnov of the virtual screenplay “Women of Parfenevo (Parfenievsky district), or the Anthropology of the female body” based on the material of his expedition to the Kostroma region. The screenplay offers a new philosophy of cinema and an anthropological approach to uncovering the elusive secrets of female culture. The significance of the works of Ya.V. Chesnov for the development of cinematography and the training of filmmakers. The screenplay in its encyclopedic nature has cultural and civilizational significance.

Key words: Jan V. Chesnov, ethnography, ethnology, philosophical anthropology, virtualistics, virtual person, history of science, virtual psychology, cinema, screenplay, women's culture, hermeneutics.

REFERENCES

1. Kleĭman N. Memuary Eĭzenshteĭna // Eĭzenshteĭn S.M. Memuary. Moscow , 1997. P. 12–13.
2. Nosov N. A. Virtual'naya psikhologiya. Moscow : Agraf, 2000. 432 p.
3. Nosov N. A., Genisaretskii O. I. Virtual'nye sostoyaniya v deyatel'nosti cheloveka-operatora // Aviatsionnaya ergonomika i podgotovka letnogo sostava / Trudy GosNIIGA. 1986. Vol. 253. P. 147–155.
4. Nosov N. A. Slovar' virtual'nykh terminov // Trudy laboratorii virtualistiki. Vyp. 7, Trudy Tsentra proforientatsii. Moscow : Put', 2000. 69 p.
5. Partitura virtuoza. Al'bom virtualistiki i aretei / pod red. M. A. Pronina, V. F. Zhdanova. Moscow : Goryachaya liniya — Telekom, 2004. 238 p.
6. Pronin M. A. Virtualistika v Institute cheloveka RAN. Moscow : RAN, Institut filosofii, 2015. 179 p.
7. Pronin M. A. Virtual'nyi chelovek tsifrovogo prava: filosofsko-psikhologicheskaya eksplikatsiya potentsial'nogo problemnogo polya // Sotsial'nye i gumanitarnye nauki na Dal'nem Vostoke. 2018. T. XV. Vol. 4. P. 32–38.
8. Pronin M. A. Vodka-menedzhment, ili Antropologiya russkogo zastol'ya // Bioetika i gumanitarnaya ekspertiza. Vol. 4. P. 211–233.
9. Pronin M. A., Zav'yalova V. A. Filosofskie i teoreticheskie osnovaniya bioratsional'nosti v srednevekovom kanone tibetskoj meditsiny "Chzhud-shi" i virtualistika // Bioetika i gumanitarnaya ekspertiza. 2008. Vol. 2. P. 164–181.
10. Pronin M. A. Materialy k biobibliografii Ya.V. Chesnova // Kunstkamera. 2019. No 2(4). P. 177–186.
11. Pronin M. A. Fenomen blokirovaniya refleksii v sotsial'nykh protsessakh: virtual'nyi podkhod // Iskusstvoznanie: teoriya, istoriya, praktika. 2015. No 4(14). P. 79–85.
12. Pronin M. A. Filosofiya kak ekspertiza: Virtual'nye psikhologicheskie sostoyaniya v tekhnologiyakh ob'emnykh

izobrazhenii v kinematografe — k postanovke problemy // Zapis' i vosproizvedenie ob''emnykh izobrazhenii v kinematografe i drugih oblastiakh : X Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya, Moscow, 16–18 aprelya 2018 g. : Materialy i doklady. Moscow : VGIK, 2019. P. 43–50.

13. Pronin M. A. Ekzistentsiya: real'nosti s obligatnym blokirovaniem refleksii // Refleksivnye protsessy i upravlenie. Sbornik materialov XII Mezhdunarodnogo nauchno-prakticheskogo mezhdistsiplinarnogo simpoziuma “Refleksivnye protsessy i upravlenie” 17–18 oktyabrya 2019 g., Moscow / Otv. red. V.E. Lepskii. Moscow : Kogito-Tsentr, 2019. P. 231–236.

14. Pronin M. A. Αντροποσχίζια — antroposkhiziya: k ischisleniyu topologicheskoi antropologii // Sotsial'nye i gumanitarnye nauki na Dal'nem Vostoke. 2019. T. XVI. Vol. 3. P. 82–94.

15. Raev O. N., Pronin M. A. Tekhnicheskaya virtual'naya real'nost' v labirintakh terminologii // Sotsial'nye i gumanitarnye nauki na Dal'nem Vostoke. 2020. T. XVII. Vol. 3(67). P. 89–99.

16. Chelovecheskii potentsial Parfen'evskogo raiona Kostromskoi oblasti. Moscow : Institut cheloveka RAN, 2003. 286 p.

17. Chesnov Ya. V. Kak myslit' antropologicheski? // Filosofiya i kul'tura. 2012. No 5. P. 15–28.

18. Chesnov Ya. V. Kul'turotsenoz severnogo raiona: na primere Parfen'evskogo raiona Kostromskoi oblasti // Chelovecheskii potentsial Parfen'evskogo raiona Kostromskoi oblasti. Moscow : Institut cheloveka RAN, 2003. P. 178–216.

19. Chesnov Ya. V. Mental'nost' ideala, ili Antropologiya zhenskogo tela. Virtual'nyi stsenarii // Chesnov, Ya. V. Telesnost' cheloveka: filosofsko-antropologicheskoe ponimanie. Moscow : Institut filosofii RAN, 2007. P. 97–118.

20. Chesnov Ya. V. Parfen'evskie baby, ili Antropologiya zhenskogo tela. Virtual'nyi stsenarii. Moscow : Put', 2003. 28 p.

УДК 778.5.03.01+778.5.01(014)

ББК 85.37

Беляков В. К.

ЗРИМОСТЬ И ВИДИМОСТЬ

Беляков Виктор Константинович, кандидат искусствоведения,
доцент

E-mail: vic.belyakov@gmail.com

Сергиево-Посадский филиал Всероссийского государственного
института кинематографии имени С. А. Герасимова

При использовании кинохроники встаёт вопрос: какие её свойства использует режиссёр при включении в тот или иной документальный фильм. С одной стороны, кинохроника достаточно точно отсылает зрителя к конкретным фактам и событиям, с другой стороны, при создании образного строя фильма режиссёр в первую очередь использует символические качества кинохроники, способной обобщать те или иные картины реальности. Особенно это заметно при наделении кинокадров откровенно пропагандистским характером. Таким образом, зримые картины жизни обретают иллюзию видимости совсем иных смыслов. Для иллюстрации рассматривается документальный фильм «От царя к Ленину» (1935) и кинокадры запуска Юрия Гагарина в космос.

Ключевые слова: зримость, видимость, кинохроника, пропаганда, факт, интерпретация, символ, образность, фильм.

С течением времени кинохроника, а особенно архивная кинохроника, становится всё более своенравной. То она предстаёт перед нами в виде определённых символов — символов эпохи, событий, фактов — и тогда нам совершенно не важен номер показы-

ваемого в кадре паровоза (что в пылу полемики предъявлял Виктор Шкловский Дзиге Вертову — «Хроника нуждается в подписи, в датировке... Я хочу знать номер паровоза, который лежит на боку в картине Вертова» [6, с. 79]), то она предстаёт перед нами в виде достоверного визуального факта и свидетельства, и тогда нам уже важен этот самый номер, если именно он, этот паровоз, переехал Анну Каренину.

Символ обладает образностью, и поэтому, имея цель наполнить фильм образным рядом, мы обезличиваем те или иные хроникальные кадры, лишая их даты и подписи, дабы придать им в монтаже символический смысл и значение. Образы начинают доминировать, независимо от информационного значения кинокадров. Самый яркий пример образного освоения исторической кинохроники — фильм «Начало» Артура Пелешяна.

Однако, только ли символическое значение несёт в себе кинохроника? Что на самом деле мы в ней видим и что хотим в ней видеть? А что она нам хочет показать? Не её автор что хочет, а сама запечатлённая реальность, что она хочет нам предъявить?

Надо признать, что часто мы видим только то, что способны увидеть. Своим видением мы схватываем в кинокадрах только те объекты и предметы, которые способны увидеть, т. е. «узнать».

Такое своеобразие зрительного видения несёт в себе два качества: с одной стороны, мы можем, в силу незнания и неведения, не обратить внимания на те или иные вещи, предметы, объекты в кадре, или, с другой стороны, мы не понимаем смысла той или иной происходящей мимолётности, чего-то случившегося или произошедшего. Сегодня историческая кинохроника часто сопровождается неточной интерпретацией, зачастую мы не понимаем или не придаём значения разворачивающемуся перед нами действию. Хотя публика того исторического времени всё оценивала более точно.

Кинохроника — это не привычное всем искусство, организуемое по всем известным правилам. Кинохроника — это разновидность медиа, в котором зачастую превалирует информация (могущая быть совершенно разного рода и свойства). Эта информация подаётся с использованием определённых художественных приёмов и средств (операторские приёмы, используемые в процессе съёмки, являются как раз таковыми). Многочисленные современ-

ные документальные фильмы, посвящённые истории, естественным наукам и технике, носят именно такой характер. Но они не в коей мере не являются учебными пособиями или голой публицистикой.

Кинохроника, в силу континуального характера своего кинематографического языка, несёт в себе избыточную информацию о той части реальности, что она нам предъявляет. Конечно, если мы просматриваем те или иные кадры так называемой «царской кинохроники» (киноматериалы и фильмы, созданные при участии фотографа Двора Его Величества А. К. Ягельского, владельца ателье «К. Е. фонъ Ганъ и К», и посвящённые жизни и деятельности последнего российского Императора Николая II), то наше главное внимание сосредотачивается на персоне самого Государя Императора и тех ритуальных действиях, что сейчас на наших глазах разворачиваются в кадре. Однако любой внимательный зритель может подтвердить, что эти кинокадры ценны и интересны не только этим. В них можно разглядеть массу иных любопытных подробностей, которые не имеют буквального отношения к непосредственно разворачивающейся церемонии.

Фактически, запечатлённые на киноплёнке картины бытия императорского Двора несут более развёрнутую информацию, в соответствии с которой можно судить о самых разных вещах ушедшей эпохи.

Следует учитывать, что кинохроника обладает плавающим, изменяющимся смыслом. Особенно это заметно при демонстрации так называемых пропагандистских фильмов или отдельных хроникальных сюжетов пропагандистского характера. При этом сама кинохроника носит как бы псевдообъективный характер. Нам говорят: надо смотреть и видеть именно так (это является внедрением в кинохронику внешних взглядов, авторского влияния; это манипулирование зрительским восприятием с помощью символов, навязывание ценностей, норм и программ поведения, что в конечном счёте, является созданием иллюзий) — **это и есть пропаганда**. Значительную роль в этой ситуации играет селекция — что отбираем для показа и как показываем, какие сцены и кадры. Их восприятие зависит от нынешнего исторического времени и доминирующих сегодня мировоззренческих взглядов, а возможно, завтрашних, а также от доминирующей в обществе идеологии. Пропагандистский

эффект возникает из-за привнесения авторских интенций. Автор стремится показать некий объект именно с такой точки зрения и никак иначе. Для этого ему даже не надо использовать какой-либо постановочный приём. Достаточно уловить этот идеологический момент в показываемом — и вот уже пропаганда незаметно проникает в сознание зрителя, не предпринимая никаких чудовищных усилий. При этом авторская интенция может носить как образный характер, так и чисто информационный.

Конечно, зрителю хочется осознать и воспринять вложенный в кадр акцент. Да, случается, мы активно не приемлем тот или иной посыл в экранных образах (это касается, например, нацистской хроники), но всё равно неизбежно отдаём себе отчёт в том, что нам хотели сказать и передать.

Особенностью кинохроники, как, впрочем, в той или иной степени, всего кинематографа является то, что она не отвечает на задаваемые вопросы, мы не можем ни попросить её о пояснениях экранного изображения, ни спросить о чём-либо. Мы видим нам показываемое без комментариев, и мы можем лишь трактовать его, зачастую испытывая известные затруднения.

Если же возникает комментарий, как это первой сделала Э. Шуб в фильме «Падение династии Романовых», то зачастую его смысловой акцент искажает смысл самих хроникальных кадров, особенно если это делается с пропагандистской целью. При этом может проявить себя ярко и сарказм, и ирония. Это касается и титра «До поту!» на кадрах танцующих на палубе яхты «Штандарт» несовершеннолетних царских дочерей. Их радость в этот момент подменили эмоцией вульгарной социальной критики. Вероятно, на определённую часть зрительской аудитории этот комментарий во взаимосвязи с этим кадром тогда так и действовал, но зато потом, десятилетия спустя, прозаическая радость этих светлых кадров сбросила с себя надуманную социальную критику, и теперь мы смотрим на этот кадр совсем иначе.

Обратимся к известному многим документальному фильму, оригинал которого ныне хранится в фонде Партии социалистического равенства в Великобритании [3], и имеющему копию в Российском государственном архиве кинофотодокументов (РГАКФД) в городе Красногорске, под названием «От царя к Ленину» (РГАКФД

Уч. 15774). Датой его первого выпуска на экран является 1937 год, хотя работа над ним велась с 1928 года.

Продюсером и владельцем этого фильма был известный американский продюсер Герман Аксельбанк, который в 1937 году сделал звуковой вариант фильма с комментарием известного американского журналиста Макса Истмена, близкого к Троцкому [9].

Интересно, что в РГАКФД этот фильм хранится как французский, созданный в 1935 году, и его автором по каталогу числится французский писатель Виктор Маргерит, причём титры этой копии фильма говорят, что комментарий был записан именно им. Вся эта история с Виктором Маргеритом несколько загадочна, тем более, если помнить, что Герман Аксельбанк боялся, что у него фильм украдут и не выпускал его из рук. Вероятно, на каком-то этапе он пытался сотрудничать с Виктором Маргеритом (немая версия фильма была смонтирована к 1931 году), который в тот период проявлял большую симпатию к Советскому Союзу. Скорее всего, Аксельбанк имел неосторожность дать копию фильма Маргериту, а тот, имея большое желание заработать деньги, предложил выпустить фильм во французский прокат со своими комментариями, взял его с собой во время поездки в СССР в 1935 году и, убедившись, что имеющееся в фильме пропагандистская троцкистская направленность здесь никому не нужна, просто оставил кинокартину в Москве. Возможно, Александр Аросев, глава ВОКСа, по чьему приглашению Виктор Маргерит и приехал в СССР, даже заплатил ему сколько-то денег за фильм, но что-либо установить невозможно — Александр Аросев вскоре был расстрелян, а документы ВОКСа за тот период уничтожены. Поездка Виктора Маргерита, автора скандальных романов о проститутках и эмансипе, носила весьма скромный характер и не сопровождалась никаким публичным резонансом, хотя его романы в 1920-е годы в СССР публиковались.

Сегодня самым известным эпизодом данного фильма является расстрел 12 человек некими солдатами. Истмен говорит, что это расстрел красноармейцев колчаковскими войсками. На экране он длится долго со многими подробностями. Ныне в разных фильмах и телепрограммах растиражирован только один фрагмент этого расстрела, причём всё время делается акцент, что это варварская казнь белогвардейцами или бандитами неких невинных людей во

время Гражданской войны 1918–1921 годов. Происходит двойное обезличивание хроникального материала. На самом деле, этот эпизод относится к 1919 году и снят в оккупированной немецкой армией Латвии, где расстрельная команда германской армии производит казнь 12 пленных солдат царской армии, признанных за большевиков. Это событие подробно и неоднократно разбиралось на Западе, и эта киносъёмка впервые была включена в американский фильм «Голод» производства 1920 года [4]. Сам эпизод был отрицательно воспринят американскими кинозрителями, поскольку они видели в этих кинокадрах только варварское жестокое убийство мирных жителей со стороны бесчеловечных немцев.

Таким образом, в 1937 году в фильме Аксельбанка и Истмена происходит подтасовка реального исторического факта с его умышленно неверной интерпретацией. Что крайне удивительно для авторов фильма, которые в общем-то, прекрасно помнили, что на самом деле происходит на экране. Но пошли на откровенное искажение факта. И это повлекло за собой аналогичное искажение в многочисленных советских фильмах.

И в целом, на протяжении всего фильма происходит выдача одних кадров со своим содержанием за другие картины событий с иным содержанием. Хотя отдельные кадры вызывают удивление своей эксклюзивностью — не случайно все сообщения об этом фильме фиксируются на том, что Герману Аксельбанку удалось раздобыть и приобрести в самом начале 1920-х годов самые разнообразные редкие кадры, повествующие об истории России и различных событиях. Известно, что тогда в нашей стране, при общем неблагополучии с хранением различной кинохроники, существовала практика продажи оригинальных, практически любых, негативов за устойчивую валюту, как в частные руки, так и за границу, например, в США [7, с. 91–92].

Достаточно сослаться на то, что, начиная с событий Первой мировой войны, происходит путаницами с демонстрируемыми персонажами и фактами: генерал-губернатор Г. А. Бобринский выдаётся за генерала Алексева, вместо генерала Юденича в кадре мы видим великого князя Бориса Владимировича и вовсе не во время Гражданской войны, а в 1915 году. Кадры Полтавских торжеств 1911 года почему-то становятся малопонятной религиозной церемонией. И анекдотично выглядят кадры групповой джигитовки

курсантов школы ВЦИК на Соборной площади в Кремле во время визита в СССР Исмаил-хана в 1922 году, которые выдаются за какие-то дикие скачки царских казаков при Николае II (с заметными будённовками на головах!). Инсценированные кадры атаки фортов Кронштадта в 1921 году выдаются за события 1917 года. И уже самым обычным образом кадры выступления Ленина на похоронах Свердлова у кремлёвской стены используются знаково: перед нами просто репрезентация Ленина как вождя октябрьской революции. И так далее.

Зато удивительным образом мы только в этом фильме видим купание Николая II со своими приближёнными голышом в Чёрном море (совершенно интимная съёмка, сделанная А.К. Ягельским, которая, разумеется, никогда не предназначалась для демонстрации), мы видим редкостные кадры взбунтовавшихся солдат на броневиках в феврале 1917 года, видим, как солдат сбивает орла на вывеске, стуча по нему прикладом 15 раз (такой длительности этот кадр больше нигде невозможно найти), мы видим ранее неизвестные кадры Дворцовой площади и Невского во время событий 1917 года, видим Веру Засулич и Веру Фигнер на Марсовом поле в марте 1917 года, видим кадры тренировки женского батальона, которую наблюдает известная американская суфражистка миссис Панкхёрст и многое другое.

Характерно, что в целом, если закрыть глаза на имеющиеся искажения очевидных и известных визуальных фактов, сам дикторский текст весьма точен в следовании известной западной концепции всех исторических событий в России, случившихся с начала XX века и до утверждения власти Сталина. Истмен и, вероятно, Виктор Маргерит, по сути, придерживавшиеся известных тогда идей и мыслей, высказанных Львом Троцким, последовательно доносят до зрителя западную пропагандистскую версию всех произошедших событий, которая в общем-то не искажает основного смысла всего произошедшего.

Таким образом, авторы фильма умышленно идут на ложную атрибуцию визуального ряда в целях нужной им интерпретации и трактовки. Это своеобразный третий вариант использования исторической кинохроники, помимо образного использования и информационного, который заключается в подмене одних визуальных фактов другими в целях иллюстрации.

Глядя на историческую кинохронику, используемую в документальных фильмах, мы зрим воочию одно, а при активном участии автора видим в ней другое. В этом кроется феномен трактовки и интерпретации визуальных свидетельств. Они, эти зримые картины событий и фактов, свидетельствуя объективно об одном, вынуждены навязывать нам иное. Очевидно, что кинооператор, примчавшись запечатлеть репортажно то или иное разворачивающееся перед ним событие, вовсе не думает его исказить. Оно предстаёт перед ним таковым, как есть. Не случайно, раньше перед оператором стояло требование заполнить так называемую операторскую справку, в которой с максимально возможной объективностью записывалась дата съёмки, место и обстоятельства, имена участников и самые важные детали.

А потом, во время работы режиссёра с хроникой, возникало и возникает то или иное образное или пропагандистское решение, или подмена, для чего не нужен объективизм. Он становится чрезмерным и даже нежелательным. Потому что режиссёр во что бы то ни стало реализует свой творческий замысел, который используемые кадры должны подтверждать. Хотя, на самом деле, содержат несколько иной смысл.

Ещё одним ярким историческим примером в этом смысле является запуск в космос Юрия Гагарина и демонстрация этого на экране. Если посмотрим первый фильм под названием «Первый рейс к звёздам» (1961 г., РГАСФД Уч. 17688), то с удивлением обнаружим, что вместо старта в космос ракетносителя «Восток» нам показывают старт трофейной ракеты «ФАУ-2», осуществлённый КБ Королёва в конце 1940-х годов. Даже мало-мальски осведомлённому зрителю 1961 года при взгляде на эти кадры становилось понятным, что что-то не то. Ведь только что Гагарин поднимался в лифте на огромный ракетноситель, а тут перед нами ФАУ-2, явно меньшего размера.

Очевидно, что из-за излишней секретности кто-то из властей решил не показывать старт реального «Востока».

Но более того, если мы сегодня посмотрим внимательно многочисленные фильмы и телевизионные программы о Гагарине, мы увидим старт «Востока» (напущенная тогда секретность себя изжила), но не гагаринский, который был снят, к сожалению, не столь впечатляюще, а старт ракетносителя-прототипа «Востока» под

названием «Спутник-5» 19 августа 1960 года с собаками Белкой и Стрелкой на борту. Оригинальный негатив этих съёмок ныне хранится в Российском государственном архиве научно-технической документации (РГАНТД) и входит в ранее секретный фильм «Первый полёт человека в космическое пространство», предназначенный для узкого круга политического руководства страны, а Российский государственный архив кинофотодокументов (РГАКФД) располагает лишь копией, которая и использовалась для фабрикации кадров якобы запуска Юрия Гагарина.

На наших глазах и на нашей памяти произошла историческая подмена одних кадров другими. Правда, многие могут сказать, что это не существенное искажение исторического события и отражающей его исторической картины, но факт остаётся фактом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

При просмотре той или иной кинохроники мы зрим на экране объективно запечатлённые в кинокадрах картины реальности, факты и события. Их дальнейшее использование приводит зачастую к видимости, которая как правило не соответствует зримому.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Изволов Н. А.* Феномен кино: История и теория. Москва : Материк, 2005. 164 с.
2. *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. Москва : Искусство, 1974. 424 с.
3. *Норт Д.* Издательство Mehring Books выпустило фильм «От царя к Ленину» в формате DVD. URL: <https://www.wsws.org/ru/articles/2013/03/13/tsar-m13.html> (дата обращения: 20.09.2020).
4. Расстрел большевиков. URL: <https://maksim-kot.livejournal.com/1398969.html> (дата обращения: 20.09.2020).
5. *Росоловская В. С.* Русская кинематография в 1917 году. Материалы к истории. Москва, Ленинград : Искусство, 1937. 163 с.
6. *Шкловский В. Б.* Куда шагает Дзига Вертов? // Шкловский В. Б. За 60 лет: Работы о кино. Москва : Искусство, 1985. 573 с.
7. *Шуб Э. И.* Крупным планом. Москва : Искусство, 1959. 256 с.

8. *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело. Санкт-Петербург : Сеанс, 2018. 440 с.

9. *Botz D. L.* Herman Axelbank, Max Eastman, and the Documentary “Tsar to Lenin”, 2017. URL: <https://newpol.org/herman-axelbank-max-eastman-and-documentary-tsar-lenin/> (дата обращения: 20.09.2020).

Viktor C. Belyakov

ЗРИМОСТЬ И ВИДИМОСТЬ

Viktor C. Belyakov, Ph.D. in History of Arts

E-mail: vic.belyakov@gmail.com

Сергиево-Посадский филиал Всероссийского государственного института кинематографии

When using film chronicle, the question arises: what properties does the director use when included in a particular documentary. On the one hand, the chronicle quite accurately refers the viewer to specific facts and events, on the other hand, when creating the figurative structure of the film, the director primarily uses the symbolic qualities of the film chronicle, capable of generalizing certain pictures of reality. This is especially noticeable when endowing motion pictures with an openly propagandistic character. Thus, the visible pictures of life acquire the illusion of visibility of completely different meanings. For illustration, the documentary «From Tsar to Lenin» (1935) and footage of Yuri Gagarin’s launch into space are considered.

Key words: visibility, appearance, film chronicle, propaganda, fact, interpretation, symbol, imagery, film.

REFERENCES

1. Izvolov N. A. Fenomen kino: Istoriya i teoriya. Moscow : Materik, 2005. 164 p.

2. Krakauer Z. Priroda fil'ma. Reabilitatsiya fizicheskoi real'nosti. Moscow : Iskusstvo, 1974. 424 p.

3. Nort D. Izdatel'stvo Mehring Books vypustilo fil'm “Ot tsarya k Leninu” v formate DVD. URL: <https://www.wsws.org/ru/articles/2013/03/13/tsar-m13.html> (data obrashcheniya: 20.09.2020).

4. Rasstrel bol'shevikov. URL: <https://maksim-kot.livejournal.com/1398969.html> (data obrashcheniya: 20.09.2020).

5. Rosolovskaya V. S. Russkaya kinematografiya v 1917 godu. Materialy k istorii. Moscow, Leningrad : Iskusstvo, 1937. 163 p.
6. Shklovskii V. B. Kuda shagaet Dziga Vertov? // Shklovskii V. B. Za 60 let: Raboty o kino. Moscow : Iskusstvo, 1985. 573 p.
7. Shub E. I. Krupnym planom. Moscow : Iskusstvo, 1959. 256 p.
8. El'zesser T., Khagener M. Teoriya kino. Glaz, emotsii, telo. St. Petersburg : Seans, 2018. 440 p.
9. Botz D. L. Herman Axelbank, Max Eastman, and the Documentary "Tsar to Lenin", 2017. URL: <https://newpol.org/herman-axelbank-max-eastman-and-documentary-tsar-lenin/> (data obrashcheniya: 20.09.2020).

УДК 778.5.01(014)+778.5(09)
ББК 85.37+32.94

Раев О. Н.

ГЕНЕЗИС КИНОИСКУССТВА

Раев Олег Николаевич, кандидат технических наук, доцент
E-mail: ncenter@list.ru
Технологический университет имени дважды героя Советского
Союза лётчика-космонавта А. А. Леонова,
Сергиево-Посадский филиал Всероссийского государственного
института кинематографии имени С. А. Герасимова

В статье рассмотрено возникновение киноискусства как результат изобретения основ кинотехники и кинотехнологий и творческого синтеза достижений традиционных видов искусств — литературы, музыки, изобразительного искусства, театра.

Показано, как формировался киноязык путём осмысления ограничений кинотехники в формировании киноизображения и применения этих ограничений как действенных средств киноискусства.

Ключевые слова: кинематограф, кинотехника, кинотехнологии, киноискусство, язык кино.

Появление кинематографа в конце XIX века стало следствием развития науки и техники (в том числе механики, химии, оптики, электричества) до такого уровня, при котором научные знания и технические достижения в различных областях позволили изобретателям заняться созданием средств записи и демонстрации «живой фотографии». Предпосылками возникновения кинематографа стали изобретение и совершенствование технологии сна-

чала дагеротипии, а позднее фотографии. Как результат, 28 декабря 1895 года в Индийском салоне одного из кафе (Гранд кафе) на бульваре Капуцинов в Париже братья Луи и Огюст Люмьер осуществили первый коммерческий кинопоказ. С этого момента кинематограф стал быстро распространяться по всему миру. Уже через пять месяцев, 4 мая 1896 года состоялся первый кинопоказ в летнем саду «Аквариум» в Санкт-Петербурге.

Разработанные в конце XIX века основы кинотехники и кинотехнологий (технология производства и химико-фотографической обработки киноплёнок, технология киносъёмки, технология получения кинопозитива, технология кинопоказа) стали техническим базисом кинематографа. Только при наличии такого базиса могло появиться киноискусство, т. е. «техника в современном мире выступает как механизм порождения новых культурных смыслов...» [2].

Киноискусство родилось из традиционных классических искусств (литература, музыка, изобразительное искусство, театр), став новым техногенным искусством [1], синтезирующим достижения классических искусств:

- из литературы был взят принцип нарративности;
- музыка дополнена речью и шумами и объединена с изображением в единое целое;
- из изобразительного искусства взяты законы построения композиции изображения, его светового и цветового решения, дополненные развитием образов во времени;
- непрерывное театральное действие заменено на монтажные кадры (монтаж как средство выстраивания цепочки визуальных образов, позволяющий реализовывать творческие замыслы создателей кинофильмов).

Возможности кинотехнологий стимулировали творческие поиски нового образного киноязыка, без создания которого кинематограф так и остался бы зрелищным, привлекающим внимание, но всего лишь аттракционом, а не новым видом искусства. Нужно было время, чтобы пытливые умы кинематографистов, основываясь на возможностях кинотехники (ограниченных возможностях), выработали специальный киноязык, который лёг в основу киноискусства.

Анализ возможностей кинотехники, определение её ограничений и недостатков содействовали переосмыслению средств выра-

зительности, существующих в других видах искусств, и формированию средств выразительности в кинематографе, которые и стали основой киноязыка.

Рассмотрим подробнее, как некоторые ограничения параметров кинотехники влияют на формирование изобразительных средств, применяемых при создании кинопроизведений.

ОГРАНИЧЕННЫЕ РАЗМЕРЫ КАДРА

Ограничение размеров кадра вызвано ограниченными размерами применяемой киноплёнки и, следовательно, ограниченными размерами изображения, формируемого объективом на светочувствительном слое киноплёнки при киносъёмке*. Поэтому при просмотре кинофильма зритель видит киноизображение в пределах пространственного угла, меньшего угла поля зрения человека, т. е. зритель видит киноизображение как бы через окно конечных размеров, а не так, как он видит окружающий его мир в реальности.

Это, конечно же, ограничение, но это ограничение в традиционном кинематографе становится достоинством, поскольку благодаря этому ограничению всем зрителям показывается одинаковое киноизображение так, как это задумано создателями фильма. Для всех зрителей исходная визуальная информация одинакова. Поймёт ли каждый зритель смыслы, заложенные создателями фильма в киноизображение, прочувствует ли каждый из зрителей просматриваемый им кинофильм — это другой вопрос. Но, ещё раз подчеркнём, исходный посыл кинофильма для всех зрителей одинаков. Именно благодаря этому создатели фильма имеют возможность закладывать в киноизображение то, что они хотят выразить, о чём они хотят сказать.

ГЛУБИНА РЕЗКО ИЗОБРАЖАЕМОГО ПРОСТРАНСТВА

Для обеспечения необходимых диапазонов экспозиционных параметров в каждом кадре при ограниченных значениях максимально возможного времени экспонирования, которое в современной киносъёмочной аппаратуре всегда меньше периода смены

* Ограничение размеров кадра сродни ограничениям размеров холста, на котором художник пишет свою картину.

кадров, необходимо, чтобы киносъёмочный объектив пропускал большее количество света за время экспонирования кадра. Но это возможно только в том случае, когда отверстие апертурной диафрагмы больше точечного отверстия. Причём, чем больше отверстие апертурной диафрагмы, тем больше освещённость в оптическом изображении, построенном объективом на поверхности светочувствительного слоя киноплёнки или цифровой матрицы.

Но поскольку объектив строит изображения объектов съёмки в трёхмерном пространстве изображений, а фиксируются изображения двумерной плоскостью светочувствительного слоя, то изображения разных объектов записываются с разной степенью нерезкости. Поэтому если объекты съёмки находятся внутри глубины резко изображаемого пространства, то их изображения воспринимаются кинозрителями как резкие, изображения же остальных объектов съёмки будут восприниматься зрителями как нерезкие с разной степенью нерезкости [5].

Однако данное ограничение можно использовать как творческий приём, позволяющий выделить главное в кадре, управлять вниманием зрителя. Например, можно рассчитать глубину резко изображаемого пространства и её расположение относительно киносъёмочного аппарата таким образом, чтобы изображение героя фильма было резким, а фон — размытым. Тогда зритель при просмотре такого эпизода фильма произвольно направит свой взор именно на изображение героя фильма, а не будет рассматривать окружающий его фон.

РЕЗКОСТЬ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Резкость изображения снижается не только в результате несопадения оптического изображения объекта съёмки со светочувствительным слоем, но и по другим причинам, в том числе из-за аберраций в объективе, паразитного светорассеяния, волновых свойств света, движения оптического изображения относительно светочувствительного слоя во время его экспонирования и т. д.

Снижение резкости изображения кинооператор может использовать как средство коррекции изображения. Например, при съёмке лица актёра крупным планом снижение резкости позволяет убрать в изображении мелкие элементы на коже актёра, что существенно улучшает восприятие изображения зрителем.

Резкость в изображении движущихся объектов меньше, чем резкость в изображении статичных объектов, что способствует восприятию зрителем движения этих объектов в кинофильме. При этом величина смаза в изображении не должна превышать допустимых значений, иначе зритель увидит не движущийся объект, а нерезкую сплошную полосу.

ПЕРЕДАЧА ГЛУБИНЫ ПРОСТРАНСТВА

Оптическая система глаза человека строит на сетчатке изображения рассматриваемых объектов по законам линейной перспективы. Однако если человек рассматривает объекты двумя глазами и у человека нормальное зрение, то он воспринимает форму объектов не искажённую линейной перспективой, а близкую, практически совпадающую с формой реального предмета. В психологии этот феномен называется константностью зрительного восприятия формы предметов [8].

Объектив, как и оптическая система глаза человека, формирует изображения объектов съёмки, расположенных на разном расстоянии от киносъёмочного аппарата, по законам линейной перспективы [5]. Так создаётся оптическое изображение и в кино, и в фотографии. Но при этом линейная перспектива в киноизображении искажает глубину пространства и форму объектов. В кинокадре эти искажения могут подчёркивать глубину пространства, но могут и недопустимо исказить её [4]. Во всех случаях, рассматривая фотографию или смотря кинофильм, человек с нормальным зрением видит глубину пространства и форму объектов не такими, как он их воспринимает, глядя двумя глазами на реальные объекты [3].

Поэтому задача кинооператора состоит в выборе таких условий киносъёмки (сочетание фокусного расстояния объектива, расстояний между объектами съёмки и расстояний от объектов съёмки до киносъёмочного аппарата), при которых искажения глубины пространства и формы объектов будут незаметны зрителю. Но в результате пространство, как правило, сжимается по глубине, поэтому для недопущения видимого сжатия глубины пространства кинооператор формирует композицию кадра таким образом, чтобы в кадре присутствовали линии, уходящие от зрителя и подчёркивающие глубину пространства, или цепочки объектов, находящихся на разном расстоянии от объектива.

Кинооператор в каждом кадре вынужден искать оптимальный компромисс между возникающими искажениями глубины пространства и сохранением естественности восприятия зрителем глубины пространства при просмотре этим зрителем кинофильма.

Аналогичные проблемы существуют и в живописи — если художник изобразит на полотне объекты строго по законам линейной перспективы, то зритель часто будет воспринимать глубину пространства и формы объектов в картине как искажённые [6].

ПАНОРАМНЫЕ ФИЛЬМЫ С ОБЗОРОМ 360°

После первого публичного показа кинофильмов братьями Люмьер прошло 125 лет. За прошедшие годы кинотехника постоянно совершенствовалась, значительно расширился её ассортимент. Кинематограф перешёл на цифровые технологии. Никогда не прекращался поиск новых технических решений.

В настоящее время новую технику часто разрабатывают не под конкретные нужды потребителей (индивидуально для людей или для человеческого общества), а исходя из возможностей достигнутого технического уровня, а потом, после создания этой техники, начинается поиск областей её применения, с помощью средств массовой информации формируются потребности в её применении.

Иными словами, «постановка технических задач определяется теперь не столько необходимостью удовлетворить ближайшие человеческие желания и потребности ... сколько имманентными возможностями становления техносферы и технологии, которые через социальные механизмы формируют соответствующие этим возможностям потребности, а затем и “техногенные” качества и ценности самих людей» [7]. «Уже не столько нахождение технических средств для достижения рационально поставленных целей является основной проблемой современного общества, сколько поиск и обоснование новых целей человеческой активности (оправдывающих технологические разработки), внедрение новых потребностей» [2].

В таком положении оказались, например, средства индивидуального просмотра панорамных фильмов — так называемые «шлемы виртуальной реальности», а точнее — наголовные дисплеи.

Почти сразу после начала показов зрителям фильмов, демонстрируемых с помощью шлемов виртуальной реальности, в науч-

ных кинематографических кругах развернулась дискуссия (см., например, [9]), станут ли панорамные фильмы с обзором 360° — фильмами, относимыми к киноискусству, или эти фильмы надо классифицировать как отдельный вид (подвид) искусства? Или уровень фильмов с обзором 360° — это видеоигры, информационные и развлекательные фильмы и киноаттракционы? Первые же просмотры фильмов в шлемах виртуальной реальности показали, что киноязык традиционного кинематографа для фильмов с обзором 360° не подходит. Данная технология демонстрации киноизображений характеризуется другими техническими, физиологическими и психологическими ограничениями, а потому киноязык для таких фильмов должен создаваться согласно другим исходным данным.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Появление кинематографа в конце XIX века стало следствием развития науки и техники, при котором появились возможности создания кинематографических технических средств и технологий (технология производства и химико-фотографической обработки киноплёнок, технология киносъёмки, технология получения кинопозитива, технология кинопоказа), ставших технической основой, базисом кинематографа.

Киноискусство родилось из синтеза традиционных классических искусств (литература, музыка, изобразительное искусство, театр), образовав новый вид искусства — искусство техногенное.

Киноязык создавался через творческий анализ возможностей кинотехники, определение её ограничений и недостатков, переосмысление средств выразительности, существующих в других видах искусств, и формирование средств выразительности, применимых в кинематографе.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Агафонова Н. А.* Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск : Тесей, 2008. 392 с.
2. *Попкова Н. В.* Философия техносферы. Москва : ЛИБРОКОМ, 2014. 244 с.
3. *Раев О. Н.* Восприятие человеком формы предмета // Запись и воспроизведение объёмных изображений в кинематографе,

науке, образовании и в других областях : XI Международная научно-практическая конференция, Москва, 18–19 апреля 2019 г. : Материалы и доклады. Москва : КУНА, 2019. С. 51–64.

4. *Раев О. Н.* Зрительное восприятие линейной перспективы в фото- и киноизображении // Мир техники кино. 2020. № 2(14). С. 6–12.

5. *Раев О. Н.* Формирование и преобразование изображений при киносъёмке. Чебоксары : ИПК «Чувашия», 2020. 263 с.

6. *Раушенбах Б. В.* Геометрия картины и зрительное восприятие. Москва : Аграф, 2012. 240 с.

7. *Розин В. М.* Философия техники // Личность. Культура. Общество. 2004. Т. VI. Вып. 3 (23). Москва, 2004. // Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. 10.08.2013. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/doc/6309> (дата обращения: 20.09.2020).

8. Рок И. Введение в зрительное восприятие. Книга 1 / пер. с англ. ; под ред. Б. М. Величковского, В. П. Зинченко. Москва : Педагогика, 1980. 312 с.

9. *Соловьева М. В.* В поисках подхода к драматургии панорамного фильма // Запись и воспроизведение объёмных изображений в кинематографе, науке, образовании и в других областях : XII Международная научно-практическая конференция, Москва, 17–18 сентября 2020 г. : Материалы и доклады / Под общей редакцией О. Н. Раева. Москва : КУНА, 2020. С. 146–154.

Oleg N. Raev

ON THE ISSUE OF PANORAMIC SHOTS

Oleg N. Raev, PhD (Engineering), assistant professor

E-mail: ncenter@list.ru

Russian Federation State Institute of Cinematography

named after S.A. Gerasimov,

Leonov Moscow Region University of Technology

The article examines the emergence of cinema art as a result of the invention of basic film techniques and film technology, on the one hand, and the creative synthesis of the achievements of traditional arts — literature, music, fine arts, theater, on the other hand.

The author showed how the cinema language was formed by comprehending the limitations of cinema technology in the formation of

cinematographic image and the use of these limitations as effective tools of cinematographic art.

Key words: cinematography, film technique, film technology, film art, film language.

REFERENCES

1. Agafonova N. A. *Obshchaya teoriya kino i osnovy analiza fil'ma*. Minsk : Tesei, 2008. 392 p.

2. Popkova N. V. *Filosofiya tekhnosfery*. Moscow : LIBROKOM, 2014. 244 p.

3. Raev O. N. *Vospriyatie chelovekom formy predmeta // Zapis' i vosproizvedenie ob'emnykh izobrazhenii v kinematografe, nauke, obrazovanii i v drugikh oblastiakh : XI Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya, Moscow, 18–19 april 2019 : Materialy i doklady*. Moscow : KUNA, 2019. P. 51–64.

4. Raev O. N. *Zritel'noe vospriyatie lineinoi perspektivy v foto- i kinoizobrazhenii // Mir tekhniki kino*. 2020. No 2(14). P. 6–12.

5. Raev O. N. *Formirovanie i preobrazovanie izobrazhenii pri kinos'emke*. Cheboksary : IPK "Chuvashiya", 2020. 263 p.

6. Raushenbakh B. V. *Geometriya kartiny i zritel'noe vospriyatie*. Moscow : Agraf, 2012. 240 p.

7. Rozin V. M. *Filosofiya tekhniki // Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo*. 2004. T. VI. Vol. 3 (23). Moscow, 2004. // *Elektronnaya publikatsiya: Tsentr gumanitarnykh tekhnologii*. 10.08.2013. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/doc/6309> (data obrashcheniya: 20.09.2020).

8. Rok I. *Vvedenie v zritel'noe vospriyatie. Kniga 1 / per. s angl. ; pod red. B. M. Velichkovskogo, V. P. Zinchenko*. Moscow : Pedagogika, 1980. 312 p.

9. Solov'eva M. V. *V poiskakh podkhoda k dramaturgii panoramnogo fil'ma // Zapis' i vosproizvedenie ob'emnykh izobrazhenii v kinematografe, nauke, obrazovanii i v drugikh oblastiakh : XII Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya, Moscow, 17–18 september 2020 : Materialy i doklady / Pod obshchei redaktsiei O. N. Raeva*. Moscow : KUNA, 2020. P. 146–154.

**Часть II. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
НА МИРОВОМ КИНОЭКРАНЕ**

УДК 778.5.04.072:94«Война и мир»

ББК 85.37

Каптерев С. К.

ИТАЛИЯ, АМЕРИКА, «ВОЙНА И МИР». О АМЕРИКАНО-ИТАЛЬЯНСКОЙ ЭКРАНИЗАЦИИ РОМАНА ЛЬВА ТОЛСТОГО

Каптерев Сергей Кириллович, кандидат наук

E-mail: skk4704@nyu.edu

Всероссийский государственный институт кинематографии
им. С. А. Герасимова

В статье рассмотрены некоторые ключевые моменты создания в 1956 году экранизации романа Льва Толстого «Война и мир» и вклад в создание фильма американской и итальянской сторон. Дана общая характеристика отличий фильма от литературного оригинала.

Ключевые слова: Голливуд, Италия, Кинг Видор, киноадаптация, Лев Толстой.

Популярное видение и воспроизведение эпохи наполеоновских войн, сыгравшей столь важную историческую роль, неотделимы от не менее важного для истории культуры эпического романа Льва Николаевича Толстого «Война и мир». Кинематограф и телевидение обращались к нему несколько раз, осознавая его художественно-развлекательный, зрелищный и репутационный потенциал и модифицируя его в соответствии с коммерческими целями, национальными культурными особенностями и личными вкусами кинематографистов. С одной стороны, это вело к неизбежным упрощениям; с другой, к усилиям по воссозданию исторического фона

романа и передаче психологии его персонажей и даже попыткам передать элементы толстовской философии.

Среди нескольких экранных интерпретаций «Войны и мира» — американско-итальянская постановка, осуществлённая в 1956 году итальянским продюсером Дино Де Лаурентисом* и американским режиссёром-ветераном Кингом Видором и ставшая первой звуковой киноверсией романа Толстого (после трёх немых российских экранизаций 1915 года и неосуществлённой американско-советской постановки периода Второй мировой войны).

Роль итальянских продюсеров в этом фильме в основном связана с организационными и производственными сторонами съёмок в Италии (которые продолжались четыре месяца): натура для фильма была выбрана на севере и в центральной части страны, съёмки также велись на римских киностудиях «Чинечитта» и «Понти-Де-Лаурентис»**.

Участие в постановке «Войны и мира» голливудской компании «Парамаунт Пикчерз» должно было гарантировать финансовую поддержку требовавшегося для экранизации романа Толстого постановочного масштаба. Поддержка эта также ставила своей целью значительное расширение зрительской аудитории за счёт привлечения международного актёрского ансамбля — в том числе недавно ставших голливудскими звёздами британку Одри Хепбёрн и американца Мела Феррера, классика американского кино Генри Фонду и получившего международную известность — благодаря роли в фильме 1949 года «Горький рис» — а затем успешно сыгравшего в нескольких голливудских фильмах итальянца Витторио Гассмана. Немаловажно было и то, что «Парамаунт» взяла на себя распространение фильма за пределами Италии. Хотя эта компания к тому моменту потеряла прежнюю рыночную силу (в частности, это выражалось в том, что — как и в случае с «Войной и миром» — она заключала контракты с независимыми

* Исполнительным продюсером фильма был ещё один известный деятель итальянского кино — Карло Понти. В титрах к фильму он не указан.

** Согласно составленному Американским киноинститутом каталогу выпущенных в США фильмов, фоновый материал для «Войны и мира», вероятно, был также отснят на Сардинии и в Финляндии (возможны, вошедшие в фильм снежные пейзажи) [1].

продюсерами), но она сохраняла исторический статус знаменитой голливудской студии.

Постановка «Войны и мира» стала одной из попыток Голливуда 1950-х годов удешевить свою продукцию путём выноса всё дорожавшего кинопроизводства за пределы Соединённых Штатов. Например, в Италии американские студии осуществили в 1950-е годы десятки постановок, среди которых были принёсшая Одри Хепбёрн славу романтическая комедия «Римские каникулы» (1953) и собравший рекордное число «Оскаров» эпический «Бен-Гур» (1959) [3, с. 150].

«Парамаунт Пикчерз» представляла систему голливудского кино с её ресурсами и опытом создания зрелищ, соответствующих размаху толстовского замысла (без какой-либо глубокой передачи его философии). Это была классическая голливудская студия, умевшая профессионально работать с разнообразными сюжетами и бюджетами, успешно собиравшая представлявших её зрительской аудитории звёзд и звёздных режиссёров (таких как Джозеф фон Штернберг, Эрнст Любич и Сесиль Б. ДеМилль) и в лучших своих работах впечатлявшая качественной детализацией образов, в том числе в жанре «костюмированного» исторического фильма. Жанр этот в фильмах «Парамаунт» зачастую открыто граничил с фантазией — как, например, в воспроизведении исторических эпох и «экзотических» культур в классических голливудских постановках 1934 года, «Клеопатре» ДеМилля и «Грешной императрице» фон Штернберга.

Методы экранной интерпретации, использованные в нафантазированных ДеМиллем и фон Штернбергом историях Клеопатры и Екатерины II, были малопригодны для воспроизведения великого произведения мировой литературы. Кроме того, в 1949 году студия «Парамаунт» потеряла большую часть своей рыночной силы в результате решения правительства США, согласно которому киностудии лишались собственных кинотеатров, и — в условиях наступления телевидения и вызванного войной повышения уровня мировой и американской киноаудитории — вынуждена была искать новые подходы к зрителям и критикам. Однако принцип стилизации, доведённый до крайности у фон Штернберга и ДеМилля, прослеживается и в экранизации «Войны и мира». В данном случае этот принцип должен был продемонстрировать определённую

скромность в подходе к классическому произведению литературы и помочь избежать экзотических крайностей в отображении русской культуры. Здесь на помощь создателям фильма пришли блестящая работа с цветом британского мастера цветного кино Джека Кардиффа*, изобретательное использование художниками фильма современной эпохе действия «Войны и мира» изобразительных источников и введённая компанией «Парамаунт» на американский рынок широкоэкранный технология «ВистаВижн», которая позволяла добиться в условиях увеличенного экрана большей резкости изображения [4, с. 248].

Режиссура экранизации романа Толстого была поручена Кингу Видору, чья карьера в Голливуде началась в 1910-е годы, практически сразу после создания первых голливудских студий. Всесторонне освоив потенциал коммерческого кино, Видор одновременно представлял кинематографическую Америку, в определённой степени преодолевавшую набор голливудских условностей. Это определило высокую репутацию его жёстко-реалистичной драмы «Толпа» (1928) среди советских кинематографистов и основателей итальянского неореализма (особое влияние фильм «Толпа» оказал на Витторио Де Сикку, чей фильм «Похитители велосипедов» (1949) осознанно ссылался на «Толпу»). В свою очередь, Видор внимательно следил за внеголливудскими открытиями в области кино. Известным примером является его использование метода советского эмоционального монтажа в фильме «Хлеб наш насущный», выпущенном в 1934 году в продолжение «Толпы».

Таким образом, появление Видора как режиссёра в Европе — а точнее, в уважавшей его работу Италии — скорее всего приветствовалось его итальянскими коллегами. Возможно, что не случайно среди авторов сценария к «Войне и миру» были Марио Камерини — режиссёр, повлиявший на карьеры будущих предста-

* Кардифф прославился новаторской работой в области стилизованного цвета в фильмах Майкла Пауэлла и Эмерика Прессбургера «Вопрос жизни и смерти» (1946), «Чёрный нарцисс» (1947) и «Красные башмачки» (1948), где смешиваются реальность и фантазия, сны и желания. Принцип стилизации был эффективно использован для передачи «непередаваемой» (по крайней мере, с точки зрения иностранного наблюдателя) русской революционной действительности ещё одним работавшим в области цвета влиятельным британским оператором Фредди Янгом в фильме Дэвида Лина «Доктор Живаго» (1965).

вителей неореалистического движения; Эннио Де Кончини, позже прославившийся как сценарист «Развода по-итальянски» (1961); и работавший с Джузеппе Де Сантисом и Роберто Росселлини (а также с Камерини на постановке 1947 года и с Альберто Латтуадой на постановке 1958 года по мотивам пушкинской «Капитанской дочки»); сценарист Иво Перилли. Здесь можно также упомянуть ответственного за монтаж «Войны и мира» Лео Катоццо, позже продемонстрировавшего своё мастерство в фильмах Федерико Феллини; и уже работавшего с Феллини — и со многими другими итальянскими режиссёрами — композитора Нино Роту.

Отношение Видора к Толстому и его роману было, по крайней мере, заинтересованным. Согласно взглядам режиссёра, кинематограф был способен донести до человечества серьёзные послания, одним из которых должно было быть послание пацифизма. Видор уже воплотил пацифистские идеи в снискавшем ему славу «Большом параде» (1925), где Первая мировая война была показана так же жёстко, как послевоенный мир в «Толпе». В своей интерпретации (идеологической и формальной) Видор также вдохновлялся грандиозной пацифистской «Нетерпимостью» Дэвида Уорка Гриффита, с 1916 года служащей примером кинематографического размаха, который не заслонил, а воплотил — в духе Толстого? — личную философию режиссёра. В случае Видора такой философией была христианская наука — учение, понимающее Бога как бесконечную любовь и как неизменное добро. Не случайно, что его версия «Войны и мира» заканчивалась цитировавшим роман титром: «Любить жизнь, любить Бога. Труднее и блаженнее всего любить эту жизнь в своих страданиях, в безвинности страданий». В фильме эти строки получили соответствующую форму учения, сформировавшего Видора: «Самое трудное — но самое важное — это любить Жизнь, любить даже её в страданиях, потому что Жизнь — это всё. Жизнь — это Бог, и любить Жизнь значит любить Бога».

Адаптация великого и широко известного романа Толстого, была, по признанию Видора, одной из самых сложных для него картин. Режиссёр стремился к как можно более полной передаче сюжетных линий и нюансов романа Толстого (видимо, поэтому он вдохновлялся сложной структурой «Нетерпимости») — в первую очередь контраста между миром и войной.

Первый вариант фильма претендовал на то, чтобы быть максимально полным кинематографическим эквивалентом романа. Он длился почти шесть с половиной часов* и по требованию «Парамаунт» для проката был сокращён почти вдвое. Один из ранних примеров широкомасштабного совместного производства с участием представителей разных кинематографических культур (предыдущие американские фильмы, сделанные в Италии, использовали итальянские ресурсы, но не привлекали к производству итальянских продюсеров), видоровская версия «Войны и мира» была слишком разнородной. Например, безусловно удачный выбор Одри Хепбёрн на роль Наташи Ростовской, соседствовал с картинками быта её семьи, представленными в стиле полном псевдорусских стереотипов.

События мирного времени в фильме были схематизированы — вполне в голливудской манере — вокруг личных отношений главных героев: Наташи, Андрея и Пьера. Многие важные для замысла Толстого персонажи (Кутузов в исполнении Оскара Хомолки, Наполеон в исполнении Герберта Лома, Анатолий Курагин в исполнении Витторио Гассмана) претендовали на яркость, но яркость эпизодическую, став вторым планом по-голливудски линейно развивавшегося любовного треугольника, в котором царила Наташа, а Андрей в исполнении Мела Феррера и Пьер в исполнении 50-летнего Генри Фонда в основном оттеняли её утончённую личность и непосредственную игру**.

В 1960-е годы американский интерпретатор теории авторства в кино Эндрю Саррис восхищался «нестареющей энергией Видо-

* Факты, относящиеся к работе Видора над фильмом, позаимствованы, в частности, из обширных критических комментариев знатока кино Родерика Хиса [2].

** Однако, образы героев-мужчин в фильме вряд ли можно считать безнадежно бесцветными. Они «оттеняли» Наташу каждый собственным, не похожим на соперника шармом. Меланхоличность и рафинированность Феррера можно воспринимать как символы становившегося историей старого дворянства, а многократно критиковавшийся за возрастное и культурное несоответствие Фонда выстроил образ Пьера в соответствии с созданными им в кино образами порядочных, способных до конца бороться со злом личностей (Линкольна в «Молодом мистере Линкольне» (1939), шерифа Уайетта Эрпа в «Моей дорогой Клементине» (1946) и, в 1957 году, присяжного № 8 в «12 разгневанных мужчинах»).

ра» и его умением «пластично... противопоставлять индивидуумов и массы — как в общественном, так и в физическом плане» [5, с. 117]. Возможно, усталость от долгой кинематографической карьеры (Видор ушёл из коммерческого кино в 1959 году, сделал после «Войны и мира» ещё один фильм) и работа в непривычных условиях с непривычным и ответственным материалом — а также давление потребностей высокобюджетного коммерческого кино — не дали режиссёру в полной мере трансформировать эту энергию и это умение в экранное воплощение масштаба и глубины толстовского романа.

Считать или не считать «Войну и мир» 1956 провалом (когда в 1959 году фильм вышел в советский прокат, советские зрители провалом его не посчитали)? Этот фильм остался в истории как первая сохранившаяся экранизация романа Толстого (ранние русские версии считаются утерянными) и как интересная (и, в конце концов, серьёзная) попытка популяризировать роман средствами кино.

Если «мирная» часть фильма кажется контрпродуктивно замедленной из-за сюжетных и психологических упрощений и недопонимания русского быта, то «военная» часть становится более динамичной. К описанным в романе военным столкновениям — сражениям при Аустерлице и Бородино (Шенграбенское сражение в прокатном варианте фильма отсутствует) и сценам оккупации Москвы был добавлен отсутствующий у Толстого эпизод отхода армии Наполеона через Березину. Этот эпизод, снятый на севере Италии, в Пьемонте, стал одним из самых запоминающихся в «Войне и мире» благодаря работе не указанного в титрах второго режиссёра Марио Сольдати, чей вклад в фильм был, как представляется автору, крайне важным; не в последнюю очередь, как символ более широкого вклада итальянских творцов и профессионалов в усилия по адаптации к особенностям и условностям кинематографа великого произведения мировой культуры.

Сольдати был пьемонтцем, и это, возможно, объясняет эмоциональную яркость вышеупомянутого эпизода. Но он также был ответственен за съёмки всех военных баталий в фильме — и они, блестяще снятые Кардиффом и сопровождаемые музыкой Роты, производят действительно сильное впечатление. Автор более тридцати фильмов и более пятидесяти сценариев (он также прини-

мал участие в создании сценария «Войны и мира»), Сольдати был крупным писателем с международной репутацией: его прозу сравнивали с прозой Генри Джеймса, а его книги (такие как роман 1954 года «Письма с Капри») стали классикой итальянской литературой.

Сотрудничеству Сольдати с Видором помогал не только его кинематографический опыт, но и его отношение к Америке, в которой он жил (как и Нино Рота) на стыке 1920-х и 1930-х годов и которой он в 1935 году посвятил публицистическую книгу с красноречивым названием «Америка, первая любовь».

Кроме Сольдати и упомянутых выше представителей итальянского кинематографа, над «Войной и миром» работали многие другие итальянские мастера самого разного уровня. Особо надо выделить художников «Войны и мира», во многом благодаря усилиям которых стилистически разнородный фильм в конце концов визуально связался в одно умело стилизованное целое. Художником фильма был Марио Кьяри, работавший с Федерико Феллини, Жаном Ренуаром и Лукино Висконти (в «Белых ночах» Висконти Марио Кьяри убедительно сфантазировал Петербург Достоевского); декоратором — Пьеро Герарди, также сотрудничавший с Феллини на его ключевых фильмах «Сладкая жизнь» и «Восемь с половиной», синтезировавших реальность и стилизацию постановках режиссёра; художником по костюмам была Мария де Маттеис, участвовавшая, в частности, в оформлении выпущенной в 1942 году адаптации Ренато Каstellани пушкинского «Выстрела», одного из ключевых фильмов итальянского «каллиграфизма» — движения, в котором царила стилистическая претенциозность и которое можно исторически соотнести с маньеризмом в изобразительном искусстве*.

Видимо, осознавая ограниченность своих познаний о России, но проведя солидную исследовательскую работу, итальянские мастера в конце концов создали в «Войне и мире» фантазию на тему русской действительности начала XIX века, но более продуманную и утончённую, чем многие другие исторические опусы Голливуда, который особенно был склонен к фантазированию при изображе-

* Возможно, арабески «Выстрела» оказали влияние в «Войне и мире» на эффектную сцену дуэли Пьера и Долохова — так же как она сама повлияла на один из ярких примеров исторической стилизации, фильм Стэнли Кубрика «Барри Линдон» (1975).

нии жизни за пределами Америки, оставляя условности реализма для картин американской жизни (здесь можно вспомнить «Нетерпимость», где разворачивающаяся в Америке минималистская современная история разительно отличается от наполненных экзотическими деталями историй из прошлого других народов).

Данную версию «Войны и мира» вряд ли можно охарактеризовать как претендующее на реализм (чтобы не обозначал этот термин), но выбранный оформителями фильма метод живописности (иногда опасно граничащий с перенасыщением и даже безвкусицей — что, вероятно, практически неизбежно при показе иностранными художниками деталей чужого быта), основан на неповерхом стремлении понять и передать другую культуру.

Если говорить об использовании в фильме итальянской натуры, в отличие от естественно использовавших её «Римских каникул» или «Бен-Гура», перенос русских пейзажей и архитектуры в Италию был сопряжён с неизбежными сложностями. Однако, пейзажи Пьемонта и Лацио — и особенно дворцовая архитектура XVIII столетия в Турине и его окрестностях — убедительно передали блистательность городской и сельской русской дворянской жизни, став одними из самых удачных элементов фильма.

Итальянские таланты, ландшафты, традиции и история (в частности, глубинная связь с наполеоновскими войнами) во многом определили положительные аспекты постановки 1956 года. В то время как американский вклад в фильм в основном ассоциируется — несмотря на работу усталого, но всё же выдающегося режиссёра — с концепцией постановочного размаха, эксплуатацией системы звёзд, схематизацией литературного оригинала в соответствии с условностями голливудского кино и, как следствие, с досадными небрежностями в изображении чужой культуры, итальянский вклад связывается со стремлением действительного проникновения в русскую культуру (и тактичным осознанием невозможности этого в условиях коммерческого кинопроизводства), с пониманием конечной общности европейских историй и культур и с осознанием истории и культуры как общественных идеалов, а не только объектов коммерческой эксплуатации.

Возможно, такое противопоставление неправомерно и стереотипно. Но оно стимулирует анализ и, как многие стереотипы, даёт повод для дискуссий, которые могут заставить более внимательно,

«по-итальянски», взглянуть на фильм, основной зрительский успех которого пришёлся на Италию и советскую Россию.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Американо-итальянская экранизация «Войны и мира» осталась в истории в основном как неудача крупного режиссёра, оказавшегося перед лицом слишком большого бюджета, охраняемого циничной голливудской системой. Действительная ситуация была более сложной, поскольку она не исчерпывалась Голливудом. Немалую роль в ней играла Европа (в первую очередь Италия), а то, что фильм являлся адаптацией произведения Льва Толстого, предполагало также косвенное участие нечётко, но неизбежно ощущаемой русской культуры.

И, конечно, одним из важнейших последствий появления в 1956 году экранизации «Войны и мира» (и её появления в 1959 году на родине романа) стало создание в 1960-е годы одной из самых амбициозных кинематографических адаптаций мировой литературы. Анализ ошибок, допущенных создателями версии 1956 года (и их достижений — в первую очередь, созданного Одри Хепбёрн образа Наташи Ростовской), и желание показать миру, каким должен быть действительно «русский» подход к эпическому и философскому роману Толстого, принесли результат. Поставленная в 1962–1967 годах Сергеем Бондарчуком картина «Война и мир» стала эталонной, не в последнюю очередь из-за успешного подчинения проблем, связанных с освоением очень большого бюджета, воле режиссёра и его личному прочтению великого произведения.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. AFI Catalog of Feature Films. The First 100 Years, 1893–1993. URL: <https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/52056> (дата обращения: 10.06.2020).

2. Heath R. Film Freedonia. Film Essays and Commentary. War and Peace (1956). URL: <https://filmfreedonia.com/2010/03/06/war-and-peace-1956/> (дата обращения: 12.06.2020).

3. Lev P. The Fifties: Transforming the Screen, 1950–1959 (History of the American Cinema, Vol. 7). Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2003.

4. *Salt B.* Film Style and Film Technology: History and Analysis. 2nd Expanded Edition. London : Starword, 1992.

5. *Sarris A.* The American Cinema: Directors and Directions, 1929–1968. With a New Afterword by the Author. Chicago : The University of Chicago Press, 1985.

Sergei K. Kapterev

ITALY, AMERICA AND WAR AND PEACE: NOTES ON THE AMERICAN-ITALIAN SCREEN ADAPTATION OF LEO TOLSTOY'S NOVEL

Sergei K. Kapterev

E-mail: skk4704@nyu.edu

All-Russian State Institute of Cinematography
named after S. Gerasimov

The essay looks at some key aspects of the 1956 screen adaptation of Leo Tolstoy's *War and Peace*, comparing contributions by the American and the Italian sides and summarizing differences between the film and the literary original.

Key words: Hollywood, Italy, King Vidor, Leo Tolstoy, screen adaptation.

REFERENCES

1. AFI Catalog of Feature Films. The First 100 Years, 1893–1993. URL: <https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/52056> (дата обращения: 10.06.2020) (data obrashcheniya: 10.06.2020).

2. Heath R. *Film Freedonia. Film Essays and Commentary. War and Peace (1956)*. URL: <https://filmfreedonia.com/2010/03/06/war-and-peace-1956/> (дата обращения: 12.06.2020) (data obrashcheniya: 12.06.2020).

3. Lev P. *The Fifties: Transforming the Screen, 1950–1959 (History of the American Cinema, Vol. 7)*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2003.

4. *Salt B.* Film Style and Film Technology: History and Analysis. 2nd Expanded Edition. London : Starword, 1992.

5. *Sarris A.* The American Cinema: Directors and Directions, 1929–1968. With a New Afterword by the Author. Chicago : The University of Chicago Press, 1985.

УДК 778.5.04.072:094+778.5И(Яп)
ББК 85.37

Теракопян М. Л.

СОВРЕМЕННЫЕ ТРАКТОВКИ ДОСТОЕВСКОГО НА ЯПОНСКОМ ТЕЛЕЭКРАНЕ

Теракопян Мария Леонидовна, кандидат искусствоведения

E-mail: mt2@gmx.ru

Всероссийский государственный институт кинематографии
им. С. А. Герасимова

Из всей русской классики зарубежный кинематограф проявляет наибольший интерес к Достоевскому. Многим памятна экранизация «Идиота», которую осуществил Акира Куросава в 1951 г. И вот во втором десятилетии XXI века зрители увидели на телеэкранах сразу два сериала — «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы», вышедшие с разницей в один год в 2012 и 2013 г. соответственно. Авторы обоих сериалов перенесли действие в современную Японию, персонажи получили новые имена. Если сюжет «Преступления и наказания» претерпел в сериале серьезные изменения, то авторы второй телеверсии отнеслись к оригиналу более бережно. В общей концепции второго сериала акценты сместились в сторону семейных ценностей, которые в Японии традиционно имели особенно большое значение, но со второй половины XX века стали подвергаться пересмотру. Также по сравнению с романом в сериале намного больше взаимодействия между братьями, диалогов, совместных сцен. Особо отметим удачно подобранное музыкальное сопровождение.

Ключевые слова: японский кинематограф, экранизация, Достоевский, телесериал.

Из всей русской классики зарубежный кинематограф, пожалуй, питает наибольшую слабость к Достоевскому. По данным интернет-сайта IMDb.com, его произведения в той или иной мере легли в основу 216 фильмов, созданных в Европе, Азии, Америке. Не осталась в стороне и Япония. Многим памятна экранизация «Идиота», которую осуществил Акира Куросава в 1951 г. И вот во втором десятилетии XXI века зрители увидели на телеэкранах сразу два сериала — «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы», вышедшие с разницей в один год в 2012 и 2013 г. соответственно. Полное название первого из них — «Tsumi to batsu: A Falsified Romance» (в буквальном переводе означает: «Преступление и наказание: поддельная любовь»), что сразу же вызывает обоснованные опасения, как бы трактовка романа не оказалась весьма вольной.

Сериал снят на основе комиксов манга, созданных Наоюки Отиаи, опубликованных с 2007 г. по 2011 г. Задачу финансирования телепостановки взяла на себя компания WOWOW, первая частная телесеть, предложившая спутниковое вещание в Японии. Компания начала свою деятельность в 1991 г. в сфере кабельного телевидения, специализируется главным образом на показе кинофильмов, но также вкладывает деньги в продюсирование анимации, экспериментальных независимых кинолент, так что осуществление достаточно рискованных проектов для WOWOW не новость.

Следуя примеру Куросавы, авторы перенесли действие романа в Японию, правда на сей раз в современную, персонажи получили новые имена. Но, по словам одного из обозревателей, «сохранена основная идея — показать глубины психики человека, который считает, что имеет право совершать определённые поступки».

Сериал получился короче, чем традиционно принято в Японии. В нём несколько сюжетных линий, которые имеют не слишком много общих точек, но призваны объяснить, почему персонажи ведут себя именно так, а не иначе — задача, которая решается не всегда успешно.

Первая сюжетная линия связана со старшеклассницами по имени Хикару (Алёна Ивановна) и Риса (Лизавета). Хикару фантастически эффективно руководит целой организацией подростковой проституции, где работает в частности безответная Риса, находящаяся в полнейшей финансовой и психологической зависимости

от Хикару. Девушка не только всеми возможными способами глумится над несчастной, но и получает искреннее удовольствие от того, что делает больно слабым, в чём открыто и признаётся начинающему писателю Мироку (Раскольников), который захотел взять у неё интервью. Заинтересовался же он девушкой после того, как в кафе стал случайным свидетелем отвратительной сцены: на глазах у всех Риса стала объектом унижительных издевательств со стороны не только Хикару, но и других юных проституток. В качестве условия встречи Хикару потребовала, чтобы Мироку воспользовался услугами Рисы. В лав-отеле он обещает девушке, что обязательно защитить её от Хикару. Судя по всему, именно эти два обстоятельства — стремление помочь несчастной и ненависть к Хикару, ставшей настоящим воплощением зла, — побуждают начинающего писателя окончательно решиться «уничтожить вредителя».

Мироку разработал хитроумный план и, несмотря на ряд непредвиденных обстоятельств, всё же сумел благополучно осуществить его, зарубив Хикару большим ножом. И вот в последний момент внезапно появляется Риса, которая с искренней благодарностью взирает на своего избавителя. Вот тут-то в душе Мирoku поднимается трудно объяснимая буря чувств: жалость к униженной девушке, устремившей на него преданный, влюблённый взгляд, в мгновение ока сменяется ненавистью из-за того, что так бережно взлелеянный план у него украли, и в порыве негодования он убивает Рису. Ведь оказывается, на убийство он пошёл вовсе не ради неё, а во имя исправления вселенского зла.

Герой второго параллельно развивающегося сюжета — Судо (Свидригайлов), выполняющий функции и злого гения, и кумира Мирoku. В этой истории много фрагментарного и неясного, но опорные моменты таковы: Судо был «сексуальным рабом» своей начальницы, выполнял все её непристойные прихоти, потом убил её, бежал из Японии, затем вернулся. Его не смущают случайные отношения с женщинами, напротив, он этим бравировает. Судо как-то связан с миром якудза, похоже, на его совести есть ещё несколько смертей. Его любимая фраза — «Настоящий рай только в аду». Мирoku же он видится человеком, который ни перед чем не остановится ради достижения своей цели, как раз таким, который «право имеет». В то же время неприкрытая похоть Судо вызывает у него чувство омерзения. Тот в свою очередь с любопытством

следит за Мироку, ему интересно было бы попробовать вытащить его из состояния глубочайшей депрессии, обратиться к своей вере и понаблюдать за последствиями. Судо — человек-загадка. Ничем не мотивирована и необъяснима его смерть (кроме присутствия этого эпизода в романе): он пускает пулю себе в голову перед полицейской будкой, предварительно вволю поиздевавшись над Мироку и его возлюбленной.

Третий смысловой центр сериала — девушка по имени Этика (Сонечка Мармеладова). В бытность её ещё старшеклассницей её изнасиловал преподаватель (которого, впрочем, вынудили пойти на этот мерзкий шаг нехорошие школьники, пригрозившие всем рассказать о его пьянстве), но вместо того, чтобы заявить на обидчика, девушка вышла за него замуж, чем спасла его самого, а главное его семью, от больших неприятностей. Но для неё брак — способ одним своим присутствием постоянно мстить человеку, который её так жестоко обидел. После гибели мужа под колесами автомобиля Этика как-то сразу прониклась симпатией к Мироку, и именно ей он признался в содеянном. В устах не слишком сильно бедствующей, гордой, непокорной девушки требование, чтобы он явился повинной (а в Японии за убийство грозит смертная казнь) звучит немного неожиданно. Мироку действительно направляется в полицию, но на полпути падает на колени посреди площади и целует землю с криками «Я убил». Достоевский всё-таки не заставил Раскольникова осуществить прилюдно покаяние дабы не превратить всю сцену в фарс, хотя, пожалуй, в русской действительности XIX века она показалась бы более уместной, чем в Токио на рубеже XX–XXI веков.

Авторы пошли на весьма существенные изменения сюжета романа Достоевского, оставив лишь несколько ключевых фигур и при этом сильно переделав характер персонажей. Наиболее близок к оригиналу, пожалуй, следователь Гои (Порфирий Петрович). Умный, проницательный, опытный полицейский, он сразу же обращает внимание на Мироку, во многом благодаря тому, что когда-то прочитал его роман, в котором Мироку описывал совершённое преступление во имя победы добра над злом. Юная проститутка совсем непохожа на старуху-проценщицу, но по сути она точно так же наживается на несчастье других, столь же бессердечна и цинична. Да и полностью лишённая собственной воли Риса весьма

близка забитой глуповатой Лизавете. Нечто общее можно найти и между Судо и Свидригайловым, но в японской версии он получил и некоторые черты Наполеона, по крайней мере в глазах Мироку-Раскольникова, и уж никак не вызывает у него лютой ненависти за унижительное обращение с сестрой. Сестра и мать в фильме присутствуют, но лишь формально, их функции сведены к минимуму.

Наиболее серьёзной «переработке» подверглись фигуры самого Раскольникова и Сонечки Мармеладовой. Этику частично надели судьбой Сонечки, тоже сделав проституткой поневоле, но вот характер у неё явно от Катерины Ивановны — гордый, неуступчивый, порывистый.

Остаётся неясным, почему студент вдруг бросил занятия и углубился в философские размышления о вседозволенности. Всё же одной фразы «Пойди в реальный мир», сказанной по поводу его первого романа, недостаточно для объяснения причин, побудивших человека решиться на преступление. Не лучше обстоит дело и с тем, в чём, собственно, теперь раскаивается Мироку. На эту роль пригласили очень популярного исполнителя Кэнго Кора, но образ Раскольникова ему явно не близок. Зрители привыкли видеть актёра в роли наивных, мягких молодых людей с добрыми полными сочувствия глазами. Таков он был в картине «Ёкомити Ённоскэ» (2013, реж. Сюити Окита), где Кэнго Кора сыграл немного странного парня, который одним своим присутствием вносил доброту и тепло в жизнь всех, с кем сводила его судьба. Таков восторженный наивный молодой учитель в картине «Быть хорошим» (2015, реж. Мипо О). Уж совсем почти Алёша Карамазов видится в образе скорбящего по всем безвременно погибшим несчастным из фильма «Скорбящий» (2015, реж. Юкихико Цуцуми). Роль холодного философа, терзающегося проблемами сверхчеловека, не подходит талантливому исполнителю. Да и сценарий не даёт ключа к объяснению его поступков. Кэнго Кора пытается сделать максимум возможного из хаотично написанной роли. Он ходит с вечно опущенной головой, крайне мрачен, периодически застывает в задумчивости. Пожалуй, наиболее удачными получились те эпизоды, где актёр мог апеллировать не к рассудку, а к чувствам, утешая Рису, обнимая мать, бросаясь на вырубку к Этике, которую Судо для своих экспериментов связал по рукам и ногам.

Назвать сериал полноценной экранизацией «Преступления и наказания» не представляется возможным. Некоторые ключевые

сцены, безусловно, сохранились — двойное убийство, гибель Мармеладова под колёсами, посещение матери перед явкой с повинной, признание посреди площади, самоубийство Свидригайлова. Но выглядят они какими-то случайными символами, непонятно к чему отсылающими. Попытка создать «драму идей», сделав каждого персонажа носителем какой-то определённой теории, не удалась, а психологические мотивировки оказались малоубедительными.

«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» 2013

Первая в Японии экранизация «Братьев Карамазовых» — это одиннадцать 35-минутных серий, снятых разными режиссёрами под руководство продюсера Мисато Сато компанией Fuji Television Network. За плечами Сато солидный опыт работы, в компанию она пришла в 1999 г., а до этого работала как продюсер в Лондоне и Нью-Йорке. На её счету такой популярный комедийный детективный сериал, как «Разгадывать загадки будем после обеда».

Сато давно интересовал Достоевский и «Братья Карамазовы» в частности. Непосредственным же толчком к принятию амбициозного решения об экранизации послужил вышедший в 2007 г. новый, восьмой по счёту, перевод романа на японский язык. Первый из них появился в 1920 году, последний — в 1970-х годах. Японский учёный-литературовед, профессор, ректор Токийского института иностранных языков Икуо Камэяма принял во внимание то, что из-за различий языкового и психологического плана, предыдущие переводы были сложны для восприятия и решил немного сократить имена действующих лиц, отбросив отчества, и избрал современный язык, пожертвовав стилизацией ради более легкого чтения. Работа заняла два года. Новый перевод «Братьев Карамазовых», выпущенный издательством «Кобунся» (Kobunsha) совершенно неожиданно стал бестселлером, за полтора года было продано более миллиона экземпляров. Седьмой вариант перевода по совокупному количеству проданных экземпляров тоже перевалил за миллионную отметку, но на это потребовалось 35 лет. Камэяма рассказал, что «русская литература очень хорошо читалась в 1960–1970 годы, и сейчас явно возникла “новая волна”, стимулированная глобализацией». Согласно статистике, основанной на опросах общественного мнения, около 50% читателей книги составляют молодые образованные работающие женщины возрастом немногим за тридцать.

Мисато Сато рассказывала, что «прочитав новый перевод, я подумала: что, если перенести эту человеческую драму в современную Японию? Идея, которую Достоевский закладывал в роман, может быть переведена на язык внутреннего разлада каждого современного японского юноши. И почему бы не сделать из “Братьев Карамазовых” увлекательную историю в жанре саспенс?» [3].

События разворачиваются в наши дни. Глава семьи Куросава владеет компанией по недвижимости и строительству. Отец — эгоист, своеобразный пережиток «экономики мыльного пузыря» 1980-х. Старший сын Мицуру погряз в долгах, живёт у подруги, нигде толком не работает; средний Исао — успешный адвокат, а младший Рё учится на психиатра. В период упадка молодым людям всё труднее найти работу. Они неизбежно начинают подвергать сомнению сложившиеся ценности, они затаили что-то в душе, хотя не говорят об этом вслух, они страдают, не зная, на что направить свою энергию, если подавить в себе стремление к «бунту». В японском обществе сейчас нет однозначно главенствующих религиозных учений, поэтому неудивительно, что практически полностью исчезли столь значимые для Достоевского темы христианства. Правда, христианские образы периодически возникают то тут, то там. Обнажённое тело убитого отца расположено в форме креста. На звуковой дорожке периодически раздаётся звон колоколов, на стенах появляются картины, изображающие христианские сюжеты. Если трактовать религию с точки зрения справедливости, любви к ближнему или готовности простить другого человека, то такой подход оказывается во многом близок общей японской этической норме. В общей концепции сериала акценты сместились в сторону семейных ценностей, которые в Японии традиционно имели особенно большое значение, но со второй половины XX века стали подвергаться пересмотру. По сравнению с романом в сериале намного больше взаимодействия между братьями, диалогов, совместных сцен.

Перенося действие в современную Японию, создатели сериала сразу же оградили себя от возможных нападок, связанных с «неаутентичностью» тех или иных деталей. Такие неточности в поведении персонажей, в костюмах, интерьерах раздражают не только в зарубежных, но и в небрежно сделанных отечественных экранизациях, где Грушенька щеголяет чуть ли ни в платье «haute couture»,

а в здании суда сияют зеркальные евроокна. В японском варианте предлагается вполне допустимый аналог русского особняка. Дорога к нему ведёт через небольшой тоннель, каких в Японии множество, но в данном случае он ещё и выполняет функции границы между оживлённым городком и мрачным, немного таинственным домом Куросава. Кстати, роль особняка «сыграл» Музей литературы в городе Камакура (префектура Канагава).

Естественно, и персонажи, и городок, получили новые имена, но определённая дань оригиналу всё же отдана. Так, в фамилии «Куросава», как и «Карамазов», присутствует мотив «чёрного цвета». Авторы не стали вдаваться во всевозможные толкования названия городка Скотопригоньевск, а окрестили его попросту «Карасумэ», что значит «Глаза ворона». С одной стороны, название всё же имеет отношение к животному миру, с другой — в очередной раз подчёркивает «чёрный цвет». Чёрные птицы в большом количестве присутствуют на заставках, связующих кадрах, подчёркивая ощущение чего-то мрачного, зловещего. Название сериала даётся красными иероглифами, которые на сумрачном фоне особняка сразу же вызывают ассоциацию с потёками крови. Коллаж из изображений воронов голых деревьев, креста, христианских живописных полотен, нарушается будто мерцанием электропомех, отсылающих к теме дьявольского, потустороннего.

О совершённом убийстве отца заявляется с первых же кадров. Каждый из братьев становится основным персонажем в одной из серий. В первой половине сериала авторы в большей степени придерживаются оригинала, во второй же возникает множество новых сюжетных коллизий, изменяются мотивировки поступков. Из экранной версии полностью исчезла Лиза и её мать, вся сцена суда, эпизод гулянья в Мокром. Хотя сама Катерина и осталась, но сохранилась лишь её «любовная составляющая»: нет взятых у неё денег, нет ладанки и мучительной необходимости отдать «эти три тысячи». Основной же мотивировкой прихода Дмитрия к отцу становится желание защитить от него Грушеньку, потребовав, чтобы он с ней незамедлительно порвал. Причём акцент ставится именно на желании защитить, а не самому связать с ней жизнь, хотя этот мотив тоже присутствует в действиях старшего сына. Правда, вместо безумной страсти речь идёт скорее о том, что два одиноких сердца нашли что-то общее между собой.

Почти до неузнаваемости изменился Смердяков. Теперь это не злобный, расчётливый, хладнокровный убийца, а несправедливо лишённый братской любви и отцовского покровительства сирота, чья душа пылает благородной ненавистью к извергу-родителю. Его беременную мать-проститутку Бундзо Куросава (Фёдор Карамазов) буквально пинком выгнал из дома, и вскоре она умерла, дав жизнь Суэмацу. Уже подростком воспитанник детского дома узнаёт, что его отец жив, и пытается найти способ заговорить с ним, однако у того для сына находится лишь горстка мелких монет, которые он и швыряет ему на землю как собаке. Суэмацу поклялся отомстить и с этой целью никем не узанный поступил на службу в дом Бундзо. Со временем главным для него становится не столько месть, сколько желание добиться признания братьев, в особенности среднего. Сохранён эпизод отъезда Ивана: прощаясь, он в задумчивости механически бросает стандартную в этой ситуации фразу, в буквальном смысле означающую «Поручаю тебе заботу об этом доме», которую Суэмацу воспринимает как указание к действию. В конце происходит бурная сцена объяснения с Иваном. Для Суэмацу отец — дьявол, который заслуживал смерти, и это было не убийство, а казнь, совершённая ради Ивана. Суэмацу уверен, что, как сын, он был обязан казнить такого отца. Услышав слова Исао, что сын не имеет права убивать отца, Суэмацу осознаёт, что неправильно его понял и теперь путь к сердцу братьев для него навсегда закрыт. В отчаяние он набрасывается на среднего брата с криком «прими же меня, признай моё существование», но сразу же, зарывшись, убегает. Для лишившегося единственного смысла жизни Суэмацу теперь не осталось иного выхода, кроме смерти.

Создателям сериала удалось на редкость удачно подобрать актёров.

Бундзо Куросава (Фёдора Карамазова) блестяще сыграл театральный актёр Котаро Ёсида. Бундзо владеет большими землями у городка Карасумэ, занимается строительством, причём по большей части с нарушением законов. Его фигура сразу же приковывает к себе внимание: в первый же раз он появляется на экране как король, шествуя издалека по центру кадра. Экранного времени ему отводится намного больше, чем уделено внимания на страницах романа. В 20 лет он был почти нищим, но всегда обладал даром определять, на чём можно сделать деньги, а на чём — нет. В 30 лет

он женился в первый раз на дочери состоятельного человека и на деньги супруги они приобрели особняк и открыли фирму. Однако вскоре после рождения сына женщина охладела к Бундзо и исчезла с другим мужчиной. Бундзо женился вторично и на сей раз даже не скрывал, что брал не столько жену, сколько рабыню, которая должна была беспрекословно выполнять любые его прихоти. Куросава любил алкоголь, деньги и женщин. Котаро Ёсида делает его воплощением зла, он ненавистен своим детям, но в то же время имеет над ними абсолютную власть. Он получает удовольствие, издеваясь над людьми, полностью подчиняя их себе физически и психологически. Ему ничего не стоит ударить собственного ребёнка или жену, открыто привести в дом любовницу, назло сыну объявить о намерении жениться на его возлюбленной, причём эта «гениальная идея» приходит ему в голову непосредственно во время разговора с Мицуру (Дмитрием). Его наглый издевательский хохот доводит сыновей до бешенства. Он непрестанно паясничает, при этом никогда не показывает своих истинных чувств. Он может упасть на колени перед средним сыном, якобы в знак благодарности, а подняться уже с наглой ехидной усмешкой. Увидев, что старший сын столкнул слугу с лестницы, он кричит «Убийца!», но в этом возгласе звучит не ужас или возмущение, а торжество оттого, что вот наконец-то представился такой замечательный повод уничтожить собственного отпрыска. Живя в роскоши, он остаётся всё таким же неотёсанным. Чего стоит одна его манера громко чавкать, поглощая куски мяса, которые он предпочитает отрывать руками, а потом ещё и смачно один за другим облизывать пальцы. Бундзо вообще постоянно что-то ест, режет ножом, злобно смеётся.

Старший сын Мицуру (Дмитрий) — безработный плейбой. Его безответственность и мечтательность часто приносят неприятности не только ему, но и окружающим, но из-за них же его невозможно по-настоящему ненавидеть. В исполнении Такуми Сайто это чуткий, романтичный парень, имеющий собственные представления о рыцарстве и мужской гордости. Из дома он ушёл ещё в школе, не вынеся издевательств родителя, и до сих пор не может простить себе, что не смог защитить от него братьев. Из-за того, что исчезла вся линия с «тремя тысячами», этот персонаж оказался менее интересным, лишился всей философской подоплёки. Тем не менее Такуми Сайто удалось в полной мере передать его буйный

порывистый нрав, несдержанную, порой нагловатую манеру поведения. Верно выдержана и линия поведения после ареста — от готовности «сотрудничать со следствием» до возмущения несправедливыми обвинениями и финального перерождения через страдание и смирение.

Средний сын Исао (Иван) с первой попытки сдал адвокатский экзамен, работает в Токио в престижной адвокатской конторе, в свободное время увлекается писательством и даже опубликовал сенсационный труд, где в частности пишет: «Люди злы по природе своей. Но если они испытывают чувство вины, то можно ли их всё же простить?» Он постоянно сочиняет психологические повести, таким образом давая выход бушующим в душе страстям. Холодный интеллеktуал-нигилист, он старается оставаться беспристрастным наблюдателем. Он прекрасно осознаёт, что хоть ему и удалось вырваться из городка и уехать в Токио, он на самом деле всё так же остаётся в полном подчинении у отца. Он ненавидит злобного Бундзо, ненавидит старшего брата Мицуру, который теперь живёт с девушкой, в которую влюблён сам Исао, ненавидит себя самого за то, что испытывает эти чувства. То, что в сериале Исао стал адвокатом, представляется удачной находкой. Среднестатистический японец не склонен подвергать сомнению существующий порядок вещей, юрист же по долгу службы обязан сомневаться, задавать вопросы. Адвокат не судит, он должен защищать обвиняемого, каким бы злодеем тот ни был. «Неважно, убил ли Мицуру, важно чтобы другие поверили в его невиновность» — так определяет свою задачу Исао. И в этот контекст прекрасно укладывается знаменитый тезис «Всё разрешено». Нет ничего необычного в том, что такой человек размышляет о смысле преступления и наказания. В исполнении Хаято Итихара, использующего минимум мимики и жестов, старший брат предстаёт человеком очень сдержанным, внешне всегда хладнокровным, корректным. Лицо Исао остаётся всё время почти неподвижным, застывшим, в моменты сильного напряжения молодой человек нервно сжимает правой рукой левое плечо — так было решено играть надвигающееся психическое расстройство.

Легенда о Великом инквизиторе исчезла, зато уцелел эпизод, в котором Иван рассказывает Алёше про нечеловеческие жестокости по отношению к детям. Исао предлагает Рё гипотетическую ситуацию: на улице маньяк берёт в заложники малыша Итиро (Илю-

щечку) и приставляет пистолет к его виску. Сумел ли бы Рё убить такого человека? В контексте японской действительности ситуация совсем не кажется невероятной, ведь у всех ещё свежи в памяти трагические события в токийском районе Акихабара 8 июня 2008 г., когда человек на грузовичке врезался в толпу людей, а потом заколол несколько случайных прохожих ножом.

Пожалуй, первым претендентом на роль Рё (Алёши) мог бы стать Кэнго Кора, но поскольку было принято решение не приглашать слишком узнаваемых актёров, исполнителем выбрали Кэнто Хаяси, который вполне справился с поставленной задачей. Рё — студент четвёртого курса медицинского университета, живёт в общежитии недалеко от дома. Он идеалист, верит в добро, справедливость и необходимость поступать по совести. Этот парень с мягкими, почти женскими чертами лица, умеет слушать людей, ему доверяют окружающие. По словам продюсера сериала, «как раньше люди слепо верили в религию, так теперь они так же слепо верят в медицину», и именно это подсказало ей мысль сделать Рё студентом-медиком. У него даже есть свой наставник, которого он бесконечно уважает. Это его профессор, специализирующийся в области психиатрии. После его кончины от сердечного приступа Рё выбегает на улицу и падает, рыдая, где-то на каменных ступеньках (в романе Алёша падал на землю в лесу). Здесь есть противопоставление тому, что Рё неоднократно ужасается своей неспособностью оплакивать смерть отца. В его душе происходит переворот, он начинает мучиться вопросом, почему хорошие люди должны уходить, а никчёмные (имея в виду своего отца) — жить. От этих сомнений Рё становится ещё тяжелее, в них он видит проявление злого начала, дурной наследственности. Среди всех братьев лишь к нему проявляет некоторую благосклонность отец. Рё изо всех сил пытается любить отца, но чем больше видит, какие дела тот проворачивает, тем больше конфликтов возникает в его душе.

Бахтин писал о Достоевском, что «упорнейшее стремление его видеть всё как сосуществующее, воспринимать и показывать всё рядом и одновременно, как бы в пространстве, а не во времени, приводит его к тому, что даже внутренние противоречия и внутренние этапы развития одного человека он драматизирует в пространстве, заставляя героев беседовать со своим двойником, с чёртом, со своим alter ego, со своей карикатурой (Иван и чёрт, Иван и Смердя-

ков, Раскольников и Свидригайлов и т. п.). Обычное у Достоевского явление парных героев объясняется этой же его особенностью. Можно прямо сказать, что из каждого противоречия внутри одного человека Достоевский стремится сделать двух людей, чтобы драматизировать это противоречие и развернуть его экстенсивно» [1, с. 39]. Вряд ли, конечно, японские сценаристы изучали Бахтина, но мотив «двойников» тоже нашёл отражение в сериале. Вместо беседы Ивана с чёртом Исао в бреду разговаривает с призраком отца, который прямо говорит ему о том, что в их жилах течёт одна кровь и разорвать эту связь невозможно. Полная психологическая зависимость среднего сына от родителя подчёркивается ещё тем, что за спиной Исао то и дело возникает висящий на стене дома портрет Бундзо, напоминая о незримом присутствии отца.

Любопытна и другая пара «двойников», которой нет у Достоевского, — Бундзо и следователь Ириэ (Кэнъити Такито). Поведение полицейского мало чем отличается от поведения Куросава-старшего. Он столь же безжалостен к своим «жертвам», а подозреваемым для него становится абсолютно любой человек — хоть Мицуру, хоть Рё, хоть лежащий на больничной койке Огури (Григорий), хоть Куруми (Грушенька). Он точно так же паясничает с ними, выбирает то ласковый, то пренебрежительно-наглый, то открыто угрожающий тон. Как и Куросава, он следует своим жизненным установкам, с той лишь разницей, что в итоге всё же готов признать крах своих хитрых умозаключений во имя торжества справедливости. Правда, пожалуй, такой следователь больше бы подошёл для экранизации «Преступления и наказания», где Порфирий Петрович именно такими методами вновь и вновь доводит Раскольникова до психического срыва.

В сериале несколько временных планов: собственно допросы в полиции (под подозрением изначально находятся все три брата); несколько дней перед убийством, когда фактически ведётся обратный отсчёт; воспоминания детства, воспоминания юности. Чтобы зритель не запутался, момент флэшбека обозначается кратковременным переходом к чёрно-белой гамме.

«То же, что имеет смысл лишь как “раньше” или как “позже”, что довлечет своему моменту... то для него не существенно и не входит в его мир. Поэтому и герои его ничего не вспоминают, у них нет биографии в смысле прошлого и вполне пережитого. Они

помнят из своего прошлого только то, что для них не перестало быть настоящим и переживается ими как настоящее: неискуплённый грех, преступление, непрощённая обида. Только такие факты биографии героев вводит Достоевский в рамки своих романов, ибо они согласны с его принципом одновременности» [1, с. 41]. Так, Исао «забыл» причину самоубийства своей матери, для него важнее разобраться в своих взаимоотношениях с отцом. С другой стороны, Рё прилагает все силы, чтобы узнать, что же довело его мать до последней черты, ведь именно она в большей степени, чем отец, определила его характер. Кстати, на роль матери, которой в сериале отведено значительно больше места, чем в романе, неожиданно пригласили актрису Сакура Андо. На традиционную кликушу она мало похожа, но по сути между её экранным имиджем — а играет она в основном крайне неустроенных, неблагополучных, но всегда готовых помочь другому девушек — вполне можно провести аналогию с героиней Достоевского.

Особо отметим удачно подобранное музыкальное сопровождение. Помимо специально сочинённых композиций Юри Хабука, это множество легко узнаваемых западных мелодий, включая песню Rolling Stones, Paint it black или Danse macabre Сенсанса, в которых вновь в полном соответствии с концепцией кинематографистов, подчёркивается мотив чего-то мрачного, потустороннего, чёрного.

Нельзя сказать, что сериал имел головокружительный успех у зрителей, но всё же его популярность оказалась выше среднего, 6.25 по десятибалльной шкале. Компания «Ниссан» даже выпустила серию рекламных роликов своей модели «Ноут», в которых действует прокурор снова в исполнении Кэннити Такито, отец-Карамазов, один из братьев и используется запоминающаяся музыка из телесериала.

Авторам сериала «Братья Карамазовы» удалось как минимум воспроизвести атмосферу романа, основную сюжетную канву и даже частично сохранить философскую проблематику. Вполне вероятно, что у зрителей возникнет желание в дальнейшем ознакомиться с литературным первоисточником.

ВЫВОДЫ

В Японии при экранизации перенос действия оригинального произведения в страну восходящего солнца воспринимается как

нечто совершенно естественное и органичное и используется кинематографистами, с одной стороны, с целью сделать авторский замысел более доступным для зрителя, а с другой — избежать неточностей и искусственности при воссоздании чужой действительности. К сожалению, неудачных примеров такого рода существует немало, и не только в Японии.

Как показывает опыт двух телесериалов по Достоевскому, решение сосредоточиться только на событийной канве неизбежно приводит к неудаче сколь бы напряжённым ни был сюжет. Решение же попытаться донести до зрителя, пусть и не во всей полноте, философские воззрения писателя, его видение мира и человека делает экранное произведение более глубоким и многогранным, залогом успеха становятся удачно подобранные национальные аналоги прочно укоренённых в русской действительности проблем и конфликтов романов Достоевского.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Бахтин М.* Проблемы творчества, поэтики Достоевского. Киев : NEXТ, 1994.
2. *Бунтман С.* Японский бестселлер. Новый перевод «Братьев Карамазовых». URL: <https://echo.msk.ru/programs/beseda/548763-echo.shtml> (дата обращения: 01.06.2020).
3. Федякина А., Хориэ Х., Аригато, Карамазов-сан. Японская экранизация «Братьев Карамазовых» как энциклопедия абсурдного времени и общества. URL: <https://www.rg.ru/2013/04/10/misatosato-site.html> (дата обращения: 01.06.2020).
4. Dorama «Karamazofu no kyodai». Gendai nihonenosettei kouhyou. Yomiuri shimbun. 2013. 2.5: p. 11.
5. Drama japonais 2013: Karamazov no kyodai avec Ichihara Hayato. URL: <https://enviedasie.over-blog.fr/drama-japonais-2013-karamazov-no-kyodai> (дата обращения: 01.06.2020).
6. Review of Tsumi to batsu. A Falsified Romance. URL: <https://doramaworld.blogspot.ru/2012/07/review-of-tsumi-to-batsu-falsified.html> (дата обращения: 01.06.2020).

Terakopian M.

CONTEMPORARY INTERPRETATIONS OF DOSTOEVSKY IN JAPANESE TV SERIES

Terakopian M., PhD

E-mail: mt2@gmx.ru

All-Russian State Institute of Cinematography
named after S. Gerasimov

Dostoyevsky has always been popular with filmmakers throughout the world. Many viewers would remember the screen version of the “Idiot” (1951) by Akira Kurosawa. In the second decade of the 21st century two more novels were adopted for the TV screen in Japan — “Crime and Punishment” (2012) and “The Karamazov Brothers” (2013). The setting was changed to contemporary Japan, the characters were given different names. The plot of “Crime and Punishment” was changed drastically, while the authors of the second series were more careful with the original. They placed the stress on family values, which are traditionally very important in Japan. More attention was given to the interplay between brothers. The music track deserves special praise.

Key words: Japanese cinema, Dostoyevsky, adaptation, TV series.

REFERENCES

1. Bakhtin M. Problemy tvorchestva, poetiki Dostoevskogo. Kiev : NEXT, 1994.
2. Buntman C. Yaponskii bestseller. Novyi perevod “Brat’ev Karamazovykh”. URL: <https://echo.msk.ru/programs/beseda/548763-echo.phtml> (data obrashcheniya: 01.06.2020).
3. Fedyakina A., Khorie Kh., Arigato, Karamazov-san. Yaponskaya ekranizatsiya “Brat’ev Karamazovykh” kak entsiklopediya absurdnogo vremeni i obshchestva. URL: <https://www.rg.ru/2013/04/10/misatosato-site.html> (data obrashcheniya: 01.06.2020).
4. Dorama “Karamazofu no kyodai”. Gendai nihonenosettei kouhyou. Yomiuri shimbun. 2013. 2.5: p. 11.
5. Drama japonais 2013: Karamazov no kyodai avec Ichihara Hayato. URL: <https://enviedasie.over-blog.fr/drama-japonais-2013-karamazov-no-kyodai> (data obrashcheniya: 01.06.2020).
6. Review of Tsumi to batsu. A Falsified Romance. URL: <https://doramaworld.blogspot.ru/2012/07/review-of-tsumi-to-batsu-falsified.html> (data obrashcheniya: 01.06.2020).

УДК 778.5.04.072:094
ББК 85.37

Соловьева М. В.

К ВОПРОСУ ОБ ЭКРАНИЗАЦИИ ЗАРУБЕЖНОГО ТЕКСТА НА ПРИМЕРЕ РУССКИХ РОМАНОВ ВО ФРАНЦУЗСКОМ КИНО

Соловьева Мария Викторовна

E-mail: krahiva@yandex.ru

Всероссийский государственный институт кинематографии
им. С. А. Герасимова

Статья посвящена особенностям экранизации зарубежного романа. Изначально принимается во внимание, что фильм, являющийся киноадаптацией романа, вынужденно более узок по охвату тем и сюжетных перипетий. Это обусловлено отличными свойствами восприятия литературного текста и экранного произведения. Автор выделяет две возможные формы переложения зарубежного текста в кинематографическую ленту на примере русских романов во французском кино: это либо на потребу публике, когда создатели не ставят перед собой задачи проникновения в материал, либо качественное переосмысление, когда фильм становится слишком далёк от своего литературного источника. Ни та, ни другая не раскрывают при этом истинного замысла произведения и не показывают его национальную аутентичность.

Ключевые слова: экранизация, французский экран, русские романы, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой.

ВВЕДЕНИЕ

Когда затрагивается тема экранизации в абсолютном большинстве случаев речь идёт о прозаических произведениях (романах,

повестях, реже рассказах). В исключительных случаях кинематографической адаптации поддаются стихотворные формы, особенно если это не театральная драматургия в стихах, а именно поэтическая форма. Роман в стихах «Евгений Онегин» А. С. Пушкина является одним из наиболее показательных примеров.

Будучи известным и широко читаемым, роман «Евгений Онегин» был экранизирован трижды в российском немом кино (в 1911 г. и дважды в 1915 г.) и в 1999 г. в совместном производстве Великобритании и США. Но в последнем случае следует принять во внимание европейскую традицию перевода: стихотворные формы переводятся подстрочным переводом без попытки передачи рифм и ритмического рисунка [3, с. 128]. Таким образом, создатели фильма, быть может, и не читали «Евгения Онегина» как роман в стихах. А он всегда для них был романом, написанным в прозаической форме подстрочного перевода.

Существует ещё ряд фильмов, посвящённых этому же произведению. Но они не являются экранизацией текста А. С. Пушкина, а воспроизводят либо оперу, либо, что реже, балет, т. е. роман в стихах фиксируется средствами кинематографа на экране уже подвергнутым обработке в определённую сценическую форму. Но это не экранизация «Евгения Онегина», а экранизация оперы или балета по «Евгению Онегину».

ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ ЭКРАНИЗАЦИИ

Стихотворная форма в меньшей степени поддаётся экранизации, чем прозаическая, поскольку оперирует образами и символами, рождающимися на грани столкновения рифм, фонетического и ритмического звучания. В то время как проза больше оперирует событийными фактами, что импонирует кинематографу. Кино ищет действия, поступки, сюжетные перипетии, потому роман является самой востребованной кинематографом литературной формой. Даже театральная пьеса несколько уступает ему по суммарному количественному показателю.

Другая характерная черта экранизации неважно какого произведения — это её избирательный характер. Фильм по своей тематике и идейному замыслу всегда несколько уже литературного источника. И это ни в коем случае не показатель того, что кинематографисты по уровню мышления ниже писателей. Роман оперирует текстом, т. е. буквами, и больше художественного простран-

ства отдаётся на откуп фантазии читателя. Кинематограф призван показывать происходящее максимально детально, и потому воображение зрителя в меньшей степени задействовано в восприятии художественного произведения. Оно находится под активным воздействием экрана.

Кроме того, чтение романа может занять довольно продолжительное время: от нескольких часов до нескольких месяцев. Редкий фильм может себе позволить такого преданного зрителя. В среднем длина полнометражного фильма составляет 2–3 часа. Таким образом, экранизация, с одной стороны, более подробна в воспроизведении деталей, а с другой, располагает значительно меньшим временем. Соответственно, фильм, поставленный по литературному произведению, неизбежно должен сузить тематическое разнообразие исходного текста. Это своего рода правило экранизации.

Выбор источника, а затем тем и сюжетных линий для реализации их на экране тесно связан с актуальными тенденциями общества. Особенно это справедливо, когда в качестве исходного текста утверждается в работу роман зарубежного автора. Обычно это связано с международными политическими веяниями или модными тенденциями [10, с. 92]. Практически не существует иностранной экранизации отечественного романа, ставящей целью показать красоту и величие русской души. Обычно такой фильм делается либо «на потребу» аудитории, либо претерпевает качественную смысловую переработку, теряя при этом свою русскую аутентичность.

ФИЛЬМ «НА ПОТРЕБУ»

В качестве наиболее яркого и известного примера фильма «на потребу» можно назвать фильм Вуди Алена «Любовь и смерть» (1975). В официальной аннотации значится довольно корректная формулировка «сатирическая комедия», пародирующая лучшие и наиболее узнаваемые русские эпические романы. На деле же это грамотно и с бюджетным размахом снятая издёвка над русской культурой. Осмеянию подвергаются романы Л. Н. Толстого, М. Ю. Лермонтова и Ф. М. Достоевского.

Причём, делается это, с точки зрения кинопроизводства, весьма грамотно: без прямых отсылок, но через ассоциативные связи. Фамилия главного героя, исполняемого самим Вуди Алленом, Грушенко, что неизбежно вызывает прямую коннотацию с Грушницким, героем произведения М. Ю. Лермонтова «Герой нашего

времени». Соня — это некий пародийно-собираТЕЛЬный образ двух Сонь из романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Л. Н. Толстого «Война и мир». Диалоги героев изобилуют цитатами и названиями отечественных романов XIX века. В фильме звучат музыкальные темы из фильма «Александр Невский» С. М. Эйзенштейна и русской народной музыки.

Сомнений быть не может, что насмешке подвергается именно русская культура, несмотря на то что традиции русского романа напрямую связаны с французской литературой. Вуди Аллен не осмеливается глумиться, к примеру, над философскими текстами Вольтера и Жан-Жака Руссо, над многословностью Эмиля Золя или Марселя Пруста, над любовными и карьерными неурядицами героев Гюстава Флобера и Стендаля. Возможно, ключ к пониманию выбора источника экранизации лежит в политической обстановке, сложившейся в начале 1970-х годов.

Лидер Франции (1969–1974) Жорж Помпиду реализовывал оборонную стратегию по образцу «гибкого реагирования» [8, с. 93] и в тесном сотрудничестве с НАТО. В то время европейское общество почувствовало желание единения с США [6, с. 102]. Политика Л. И. Брежнева «разрядки международной напряжённости» дала европейцам возможность переоценки СССР как супердержавы [7, с. 162]. Следствием чего и стал фильм-насмешка франко-американского производства над всей русской литературой.

ПЕРЕОСМЫСЛЕННАЯ ЭКРАНИЗАЦИЯ

Второй вариант находит яркое выражение в экранизации 1958 года режиссёра Клода Отан-Лара по роману Достоевского «Игрок». Появление фильма стало прямым следствием события, на первый взгляд не имеющего никакого отношения к кино, — VI Всемирного фестиваля молодёжи и студентов в 1957 году. Жерар Филипп, исполнивший главную роль Алексея, был приглашён в качестве одного из почётных гостей в Москву, по всей вероятности, был впечатлён Россией и, в частности, шапкой-ушанкой, и сумел увлечь и режиссёра, с которым уже до этого несколько раз сотрудничал.

Клод Отан-Лара не снимал пародий. Это кинематографист, который всегда глубоко осмыслял любой материал. Но он был совершенный парижанин, далёкий от русской культуры. По роману Ф. М. Достоевского он снял нетривиальный фильм, ставший в итоге абсолютно французским по своим культурным кодам. Русские моти-

вы безусловно присутствуют, но лишь как некий экзотический колорит отдыхающего в игорно-курортном городке богатого общества.

Главный герой Алексей, с «обожжённой» психикой и мучающийся традиционными для персонажей Достоевского вопросами причин социального неравенства [2, с. 251], в фильме представлен уже не так остро. В исполнении Жерара Филиппа он преобразился в наивного простачка в русской шапке на несколько размеров меньше, от чего она смахивает на тубетейку. Вполне вероятно, что этот образ актёр подсмотрел во время своего визита в Россию у какого-то советского узбека-шофёра. Однако такого рода характер весьма далёк от героя романа, гувернёра, допущенного за общий обеденный стол, но при этом всегда остающегося второсортным по отношению к остальным, сидящим за столом.

И, возможно, главная тема романа — это тема игры. Она не была исключена, но полностью переосмыслена. Русская традиция азартной игры сводилась к тому, чтобы проигрывать легко в независимости от суммы проигрыша [9, с. 62]. И Алексей, яростно желающий выиграть во имя обогащения, вступает, соответственно, в противоборство с неписанными правилами игорного общества и, как следствие, определённой традиции.

Во французском фильме этого противоборства нет, поскольку, очевидно, французы играют в азартные игры исключительно во имя выигрыша. Герои озадачены единственным вопросом: «Как выиграть?», а не то, что они своим нескрываемым желанием денег наносят оскорбление общепринятой модели поведения [1, с. 13]. В итоге, Алексей находит своё истинное призвание: он игрок, а не гувернёр, т. е. это уже не история человека, бросающего вызов общественному укладу и сословной предопределённости, а элементарный поиск себя и своего места под солнцем.

Всё ранее перечисленное является вероятным обоснованием того, что этот фильм мало интересен российскому и ранее советскому зрителю, несмотря на то что он в сети в свободном доступе. Достоевский входит в обязательную программу средней школы в России, и даже у мало образованного в области литературы человека есть определённые ожидания от романов этого автора [4, с. 20]. Не исключено, что если бы фильм не был заявлен как экранизация одного из самых почитаемых русских авторов, то зрители проявили бы к нему больший интерес, воспринимая его как французский фильм. Экранизация Достоевского, полностью переосмыслившая

главные идейные направления романа и потому ставшая ему весьма далёкой [5, с. 168], встречает вполне логичное отторжение, презрев все несомненные художественные достоинства картины.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Экранизация как кинематографический жанр изначально предпочитает выбирать в качестве текста-исходника прозаические крупные формы (роман, повесть), поскольку оперирует событийными фактами и сюжетными перипетиями. Стихотворная же форма крайне редко находит своё воплощение в кино из-за сложности передачи образов. При этом, постановщики фильма неизбежно вынуждены сужать круг тематических и сюжетных линий, поскольку художественное пространство фильма значительно более ограничено, чем пространство романа.

Основной особенностью экранизации зарубежного текста является то, что, в большинстве случаев, кинематографисты не ставят перед собой задачу передачи национальной идеи или раскрытия философского диапазона автора исходного текста. Такой фильм либо снимается «на потребу» существующим общественно-политическим движениям (как в фильме-насмешке над русской культурой «Любовь и смерть»), либо становится произведением, полностью переосмысленным, потерявшим свою изначальную культурную аутентичность (как в фильме «Игрок»). Таким образом, прибегая к текстам зарубежных авторов, кинематографисты ищут, прежде всего, материал для выражения актуальных тенденций их общества, обусловленных политическими и культурными веяниями.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Габдуллина В. И.* Искушение Европой: роман Ф. М. Достоевского «Игрок» // Вестник ТГУ. 2008. № 314. С. 13–17.
2. *Данилова Н. К.* «Игрок» и особенности романа Достоевского // Царскосельские чтения. 2015. Вып. XIX. С. 249–253.
3. *Клушина Ю. И.* Факторы лакунарности в английских переводах «Евгения Онегина» А. С. Пушкина // Вестник ПСТГУ. Серия 3: Филология. 2011. № 26. С. 125–135.
4. *Красавина А. В.* Роман Ф. М. Достоевского «Идиот» в историко-функциональном аспекте : на материале основных экранизаций : автореферат дис. на соискание кандидата филологических наук : 10.01.01. Магнитогорск : МГУ, 2009. 22 с.

5. Орлова Н. Х. Русская литература в итальянском кинематографе // Вестник ТГПУ. 2015. № 5 (158). С. 164–170.
6. Осипов Е. А. Франция и вопросы разоружения (1958–1974 гг.) // Вестник МГОУ. Серия: История и политические науки. 2018. № 5. С. 101–114.
7. Осипов Е. А. Экономическая реформа 1965 года как фактор сближения между Москвой и Парижем // Новый исторический вестник. 2017. № 3 (53). С. 158–170.
8. Пилько А. В. Борьба за принятие доктрины «Гибкого реагирования» в НАТО и её значение для альянса (1961–1969) // Вестник РУДН. Серия: Международные отношения. 2012. № 2. С. 89–96.
9. Суковатая В. А., Дамирова М. Рулетка как метафора путешествия в романе Ф. М. Достоевского «Игрок» // Лабиринт. 2013. № 2. С. 62–73.
10. Хафизов Д. М. От зрителя — к читателю: экранизация книги как средство формирования читательской моды в молодежной среде // Вестник ЧГАКИ. 2017. № 3 (51). С. 91–98.

Maria V. Solovyova

**TO THE ISSUE OF THE FILM ADAPTATION
OF A FOREIGN TEXT IN THE CASE
OF RUSSIAN NOVELS IN FRENCH CINEMA**

Maria V. Solovyova

E-mail: krahiva@yandex.ru

All-Russian State Institute of Cinematography
named after S. Gerasimov

The article is devoted to the features of the adaptation after a foreign novel. Initially, it is taken into account that this sort of film is forced to be narrower in topics and plot turns. This is due to the particular properties of perception of literary text and screen works. The author determines two possible forms of realization of foreign text into a film based in the case of Russian novels in French cinema: this is either for the public's needs when the creators do not set themselves the task of understanding of the material or a qualitative reinterpretation when the film becomes too far from its literary source. Neither one nor the other discloses the true intent of the work and does not show its national authenticity.

Key words: film adaptation, French cinema, Russian novels, Fyodor Dostoevsky, Leo Tolstoy.

REFERENCES

1. Gabdullina V. I. Iskushenie Evropoi: roman F. M. Dostoevskogo “Igrok” // Vestnik TGU. 2008. No 314. P. 13–17.
2. Danilova N. K. “Igrok” i osobennosti romana Dostoevskogo // Tsarskosel’skie chteniya. 2015. Vol. XIX. P. 249–253.
3. Klushina Yu. I. Faktory lakunarnosti v angliiskikh perevodakh “Evgeniya Onegina” A. S. Pushkina // Vestnik PSTGU. Seriya 3: Filologiya. 2011. No 26. P. 125–135.
4. Krasavina A. V. Roman F. M. Dostoevskogo “Idiot” v istoriko-funktsional’nom aspekte : na materiale osnovnykh ekranizatsii : avtoreferat dis. na soiskanie kandidata filologicheskikh nauk : 10.01.01. Magnitogorsk : MGU, 2009. 22 p.
5. Orlova N. Kh. Russkaya literatura v ital’yanskom kinematografe // Vestnik TGPU. 2015. No 5 (158). P. 164–170.
6. Osipov E. A. Frantsiya i voprosy razoruzheniya (1958–1974 gg.) // Vestnik MGOU. Seriya: Istoriya i politicheskie nauki. 2018. No 5. P. 101–114.
7. Osipov E. A. Ekonomicheskaya reforma 1965 goda kak faktor sblizheniya mezhdu Moskvoi i Parizhem // Novyi istoricheskii vestnik. 2017. No 3 (53). P. 158–170.
8. Pil’ko A. V. Bor’ba za prinyatie doktriny “Gibkogo reagirovaniya” v NATO i ee znachenie dlya al’yansa (1961–1969) // Vestnik RUDN. Seriya: Mezhdunarodnye otnosheniya. 2012. No 2. P. 89–96.
9. Sukovataya V. A., Damirova M. Ruletka kak metafora puteshestviya v romane F. M. Dostoevskogo “Igrok” // Labirint. 2013. No 2. P. 62–73.
10. Khafizov D. M. Ot zritelya — k chitatelyu: ekranizatsiya knigi kak sredstvo formirovaniya chitatel’skoi mody v molodezhnoi srede // Vestnik ChGAKI. 2017. No 3 (51). P. 91–98.

УДК 778.5.01.009:8
ББК 85.37

Казючиц М. Ф.

КРИТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ КИНО И ТРАДИЦИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Казючиц Максим Фёдорович, кандидат философских наук
E-mail: mkazuchitz@gmail.com

Всероссийский государственный институт кинематографии
им. С. А. Герасимова, Государственный центральный музей кино

В статье исследуются особенности современного кино России, связанные с критикой социокультурного контекста. Особое внимание уделяется влиянию традиций отечественной литературной сатиры на кинематограф. Богатая традиция сатирических, иронических приёмов, созданная Салтыковым-Щедриным, Булгаковым, Довлатовым репрезентируется в кино различными путями. Выделяются две ключевые тенденции, связанные с переосмыслением мотива бестиальности и обращением к классическим приёмам абсурда, гротеска, иронии.

Ключевые слова: современное кино России, критика, дискурс, русская литература, бестиальный, сатира, ирония.

В современном кино России критический дискурс, направленный на социальные и культурные институты, общество, приобретает ряд специфических форм, происходит поиск героя — нормативного человека, который мог бы выступить исходной точкой для критической оценки реалий современного культурного процесса в стране.

В российской экранной культуре 2010-х годов нормативный человек претерпел значительные трансформации. В этот период происходит стабилизация процессов, определивших совокупность гражданских ценностей современной России. Кризисные процессы, начавшиеся с 2014 года, внесли свою лепту в формирование критического дискурса, и прежде всего в представление о нормативном человеке. Применительно к кино и литературе понятие «нормативный человек» включает два взаимосвязанных аспекта:

1) с точки зрения идеологии (государственных институтов, реализующих государственную политику), каким государство ожидает увидеть индивид;

2) критическое значение, то, каким образом критически настроенные представители культуры и искусства видят нормативного человека (обычно с точки зрения иных ценностных оснований или критики существующих средствами сатиры, иронии и т. д.).

В отдельных российских фильмах последних лет возникает бестиальный (зооморфный) мотив, который использован в качестве особого приёма критики нормативного человека. Он не нов, в отечественной культурной традиции критики политического дискурса в художественных произведениях с использованием данного мотива весьма разнообразны и проявляются на различных культурных уровнях: традиции лубка, скоморошья культура, сатирические литературные произведения имели давнюю традицию и охватывали широкие народные слои. В отечественной литературе критика политического строя (сказки М. Салтыкова-Щедрина, русские народные бытовые сказки и сказки о животных, например, «Кот-воевода») нередко сочетались с антиклерикальной направленностью (сказки А. Пушкина) или прямым введением в нарратив inferнальных сущностей («Мастер и Маргарита» М. Булгакова). Во всех случаях зооморфный, бестиальный мотив выступал в качестве универсального критического приёма, в равной мере пригодного для критики большинства государственных институтов и идеологии в целом.

Творчество Салтыкова-Щедрина является одним из ярких примеров применения бестиального мотива в качестве сатирического приёма. Рассмотрим знаменитую сказку «Дикий помещик». Главный герой, напомним, регрессирует к высшему примату, при этом основными признаками трансформации являются волосы по всему

телу, отказ от прямохождения, готовность есть сырую пищу (мясо), утрату речи. Все эти элементы подчёркиваются автором. «И вот он [помещик — М. К.] одичал. Хоть в это время наступила уже осень, и морозцы стояли порядочные, но он не чувствовал даже холода. Весь он, с головы до ног, оброс волосами, словно древний Исав, а ногти у него сделались, как железные. Сморгаться уж он давно перестал, ходил же всё больше на четвереньках и даже удивлялся, как он прежде не замечал, что такой способ прогулки есть самый приличный и самый удобный. Утратил даже способность произносить членораздельные звуки и усвоил себе какой-то особенный победный клик, среднее между свистом, шипеньем и рывканьем. Но хвоста ещё не приобрел...» [3, с. 306].

В период централизации власти в советской России одним из ярких примеров использования бестиального мотива в качестве сатирического приёма является творчество М. Булгакова. Рассмотрим особенности его художественной стратегии на примере романа «Мастер и Маргарита». У писателя бестиальный мотив представлен в нескольких вариантах. Во-первых, животное с антропоморфными признаками (обычно на уровне поведения — кот, оплачивающий проезд в общественном транспорте или стреляющий из кольца и др.). В романе «Мастер и Маргарита» встречается образ воробья, танцующего фокстрот: «Присмотревшись к нему, профессор сразу убедился, что этот воробей — не совсем простой воробей. Паскудный воробушек припадал на левую лапку, явно кривлялся, волоча её, работал синкопами, одним словом, — приплясывал фокстрот под звуки патефона, как пьяный у стойки. Хамил, как умел, поглядывая на профессора нагло» [1, с. 244, 245].

Другим вариантом является более сложный образ человека с зооморфными признаками: «За столом этим сидела в косынке сестры милосердия женщина с сумочкой с надписью на ней: “Пьявки”. (...) Глаза у сестры были мёртвые. “Денежки я приберу, — мужским басом сказала сестра, — нечего им тут валяться”, — сгребла птичьей лапой этикетки и стала таять в воздухе» [1, с. 245]. Роман «Мастер и Маргарита» известен как один из лучших отечественных образцов политической сатиры, при этом зооморфный мотив у Булгакова контаминируется с религиозной составляющей (инфернальный мотив, вариации на тему новозаветного Писания и Предания), взятой в форме самостоятельной интерпретации писателем новозаветного Писания, однако близкой протестантской

традиции. В этой связи инфернальные образы, в свою очередь, тесно связаны с традициями средневековых бестиариев и иных параллельных культурных текстов. Вполне естественно, что подобные орнитологические, зоологические признаки имеют весьма широкий диапазон общих мест в истории. Однако одним из наиболее известных в европейской культуре источников подобных мутаций является, безусловно, традиция средневековых бестиариев, прекрасно отражённых в частности, в живописи И. Босха, которая в свою очередь восходит к новозаветной традиции (Апокалипсис Иоанна Богослова).

Одним из ярких примеров использования бестиального мотива в качестве метафоры в российском кино последних лет является фильм «Зоология» (2016) И. Твердовского, где нормативный человек трактуется как полное нивелирование личности. Равенство способностей и возможностей для творческой реализации персонажей осложнено у автора невозможностью их творческой реализации. Напомним, фабула заключается в болезненном атавизме главной героини Наташи (Н. Павленкова) — хвосте, который она пытается удалить в течение всего фильма хирургическим путём. Мотив хвоста использован как метафора, основанная в своих формальных истоках на фольклорных представлениях [4, с. 14–20]. Показательно, что в фильме альтернатива возвращения к нормальному образу жизни, стать одной из многих после соответствующей операции является также метафорой: персонажи, отталкивающие от себя героиню, в нравственном отношении совершенно несостоятельны. Фактически режиссёр не даёт возможность увидеть персонажей вне официального пространства (зоопарк, больница). Показательно, что подробно показано личное пространство (дом) только Наташи.

Героиня не вписывается в официальное пространство: места работы (городской зоопарк, в котором она работает кормозакупщиком); формальных семейных отношений (её мать пытается защититься от Наташи, оклеив стены комнаты страницами из Библии); столь же формализовано отношение с церковью (Наташа, обратившись к священнослужителю за советом, так и не получает вразумительного ответа, т. е. буквально не может расслышать то, что бормочет престарелый священник). Отсюда следует вывод, что нормативный человек трактуется Твердовским как совокупность исключительно официальных, утверждённых и общеприня-

тых функций. Места для индивидов с какими-либо отклонениями, очевидно, не только грубыми физическими уродствами, в таком обществе нет.

Наряду с бестиальными мотивами как в отечественной литературе, так и в кино используется мотив, основанный на использовании изолированного пространства «уездного города N», «села», «усадыбы» и т. д., которое вместе с его персонажами, пространством-временем нередко репрезентируется как развёрнутая метафора. Таким образом, построены известные отечественные литературные произведения, при этом не только классической, но и современной литературы: «История одного города» Салтыкова-Щедрина, «Ревизор» Гоголя, «Заповедник» Довлатова и многие другие.

Примером использования подобного художественного приёма в современном российском кино может служить лирическая комедия «Заповедник» (2019) А. Матисон по мотивам одноимённой повести С. Довлатова, которую писатель завершил уже будучи в эмиграции в США, где и вышло первое издание. Музей-усадыба А. С. Пушкина использованы писателем для создания метафоры народа, государства и духовной жизни страны времён глухого застоя. При этом в музее-усадыбе всё есть симулякр: этажерка, посуда, мебель, — поскольку утварь собиралась через несколько десятилетий после убийства поэта. Похоже, единственное, что действительно было подлинным, иронично отмечает главный герой повести, Борис Алиханов, так это река, луга и поля, по которым когда-то прогуливался юный гений. Главный герой также автобиографичен и представлен не менее иронично: вечно брюзжащий, болезненно рефлексирующий интеллигент в душе и недоучившийся гуманитарий, альтер эго — традиционно — самого Довлатова (в фильме его играет Сергей Безруков).

В фильме Матисон герой-неудачник претерпел трансформации, теперь это вполне уважаемый гитарист, типичный представитель среднего класса, для которого рок-культура в большей мере является знаком социального статуса, нежели образом жизни. Сатирически представлены жена и дочь героя, которые планируют эмигрировать в Канаду, поскольку считают себя истинными патриотками. Однако существенной чертой довлатовского героя является тяга к рефлексии, которая помимо неумения жить, тоски, оказыва-

ется символичной. Поэтому подобный герой органически не переносится Системой, кругом персонажей, с ней непосредственно связанными. Показательно, что герой не сразу находит место в заповеднике, поскольку его тотальный скепсис распространяется и на образ Пушкина: «Все служители пушкинского культа были на удивление ревнивы. Пушкин был их коллективной собственностью, их обожаемым возлюбленным, их нежно лелеемым детищем. Всякое посягательство на эту личную святыню их раздражало. Они спешили убедиться в моём невежестве, цинизме и корыстолюбии» [2, с. 369].

Существенным обстоятельством фильма стало изменение времени действия: события эпохи Брежнева перенесены в санкционный период современной России, в диегезис фильма включены жанровые элементы кинокомедии. Однако проза Довлатова — это многоуровневый текст, в котором средства иронии и сатиры используются исключительно ради последовательной критики советского государства тех лет, кризиса духовной культуры.

В фильме изменяется и художественное пространство повести: усадьба-заповедник превратилась в Pushkinworld — очень опознаваемый современный культурный, модный объект, который по внезапному решению министерства претерпел печальные трансформации: ребрендинг, появляются кафе, развлекательный инсталляции (например, русалка на дубе и т. д.). Об ограничениях, которые с неизбежностью наложил на материал формат жанрового фильма, говорит и сама режиссёр: «Проза Довлатова была многократно легче, чем нам удавалось её переложить. (...) Надо было выделить главное. А главное — это последние слова в повести: “если ты нас любишь”. Как только мы начали строить всё через линию этих непростых отношений, всё сложилось. Мы оставили каждый эпизод между героем и его женой, — все они изумительно просто экранизировались, выстраивались в точную конструкцию кино...»*. Показательно, что попытки адаптации пространства и времени, системы персонажей повести к реалиям современной России в границах мелодрамы привели к значительному ослаблению ряда художественных задач, которые ставил Довлатов, и прежде всего, — критики социального, культурного и политического контекста.

* Пресс-материалы фильма.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Выделенные художественные стратегии позволяют говорить о возросшем интересе кинематографистов к повествованию, обогащённому различными символическими аспектами, включая специфические мотивы (приезда героя в провинцию — город, село, усадьбу-заповедник) и различные элементы, которые выступают в качестве символов, метафор (хвост у героя). Так, бестиальные образы или элементы абсурда («Заповедник») позволяют авторам, как в литературной, так и кинематографической отечественной традиции, осуществлять критику официального нормативного пространства. Важным аспектом подобного критического дискурса является то обстоятельство, что постановщики, как правило, не предлагают альтернативной системы культурных или ценностных ориентиров, ограничиваясь чистой деконструкцией.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. Москва : Художественная литература 1984. 623 с.
2. *Довлатов С.* Собрание прозы в четырех томах. Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. Т. 1. 448 с.
3. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Господа Головлевы. Сказки. Москва : Художественная литература, 1980. 335 с.
4. *Спутницкая Н. Ю.* Некоторые модификации фольклорной сказки в кино: опыт теоретического исследования // Телекинет. 2019. № 3(8). С. 14–20. URL: https://telecinet.com/wp-content/uploads/2019/12/telekinet.2019.3.full_.pdf (дата обращения: 01.06.2020).

Kazyuchits M. F.

CRITICAL DISCOURSE IN CONTEMPORARY RUSSIAN FILMS AND TRADITIONS OF RUSSIAN LITERATURE

Kazyuchits M. F.

E-mail: mkazuchitz@gmail.com

All-Russian State Institute of Cinematography

named after S. Gerasimov,

The State Central Film Museum

The article examines the features of contemporary Russian films related to the criticism of the socio-cultural context. Special attention is paid to the influence of the traditions of Russian literary satire on contemporary Russian films. The rich tradition of satirical and ironic techniques created by Saltykov-Shchedrin, Bulgakov, and Dovlatov is represented in films in various ways. There are two clue trends associated with the reinterpretation of the bestiality motif and using of classical techniques of the absurd, grotesque, and irony.

Key words: contemporary Russian films, criticism, discourse, Russian literature, bestial, satire, irony.

REFERENCES

1. Bulgakov M. A. *Master i Margarita*. Moscow : Khudozhestvennaya literatura 1984. 623 p.
2. Dovlatov S. *Sobranie prozy v chetyrekh tomakh*. St. Petersburg : Azbuka, Azbuka-Attikus, 2017. Vol. 1. 448 p.
3. Saltykov-Shchedrin M. E. *Gospoda Golovlevy. Skazki*. Moscow : Khudozhestvennaya literatura, 1980. 335 p.
4. Sputnitskaya N. Yu. *Nekotorye modifikatsii fol'klornoj skazki v kino: opyt teoreticheskogo issledovaniya* // Telekinet. 2019. No 3(8). P. 14–20. URL: https://telecinet.com/wp-content/uploads/2019/12/telekinet.2019.3.full_.pdf (data obrashcheniya: 01.06.2020).

УДК 778.5.04.072:094
ББК 85.37

Нелипович А. А.

КЛАССИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В РОССИЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

Нелипович Анастасия Анна

E-mail: anastasianelipovich@gmail.com

Всероссийский государственный институт кинематографии
им. С. А. Герасимова

В статье рассматриваются наиболее яркие фильмы российского кинематографа конца XX — начала XXI веков, созданные на основе классических произведений русской литературы, отмечаются их художественные особенности. На примере рассматриваемых в статье фильмов выявляются ключевые черты стиля российских режиссёров, обратившихся к классике русской художественной литературы.

Ключевые слова: российский кинематограф, русская литература, киноведение.

Классическая русская литература представлена творчеством выдающихся и талантливых писателей и поэтов, в совершенстве владеющих родным языком, мастерством слова, умеющих передавать тончайшие нюансы человеческой души, подробно описывать события и детали, создавая при этом настоящие литературные шедевры. Произведения Александра Пушкина, Михаила Лермонтова, Льва Толстого, Фёдора Достоевского, Михаила Салтыкова-Щедрина, Ивана Тургенева, Ивана Бунина, Антона Чехова, Александра

Грибоедова, Бориса Пастернака, Михаила Булгакова и многих других русских писателей имеют большое художественное значение для мировой литературы и культуры.

В настоящее время классические произведения русской литературы ценят и любят не только в нашей стране, но и во всём мире, так как они содержат очень ёмкие и точные психологические характеристики, интересные и живые образы, необычные и сложные обстоятельства, жизненные события и перипетии, в которых наилучшим образом раскрывается человеческий характер и проявляет себя личность, а также блистательно обобщают, посредством средств художественной выразительности, исторические и культурные события, ярко передавая при этом особую атмосферу времени и настроение, «дух» эпохи, в которой разворачивается описанное автором действие.

Все вышеперечисленные особенности, свойственные высоко талантливым образцам художественной литературы, дают основание кинорежиссёрам воплощать в своих фильмах сюжеты, созданные русскими писателями разных эпох и направлений, демонстрируя, таким образом, своё специфическое и уникальное художественное видение произведения автора и свой режиссёрский талант. Творческая интерпретация литературной классики даёт возможность режиссёрам не только «по-новому» прочесть знаменитое произведение литературы, но и «окристаллизовать» собственный режиссёрский стиль, создав при этом отдельное произведение кинематографического искусства.

К концу XX века киноискусство во многом утратило ранее лидирующие позиции в мировой художественной культуре. Это связано с тем, что «на первый план вышли новые появившиеся виды экранного творчества, такие как телевидение, видео и дигитальное (цифровое) искусство. С другой стороны, к концу XX века наступает конец противостоянию голливудской и европейской моделей кинематографа, в результате которого побеждает американская модель. Во всём мире снимаются так называемые блокбастеры, для которых характерны однотипные сюжеты, герои, несложная жанровая кодификация, сильные аудиовизуальные эффекты» [1, с. 161].

Вышеописанные факты связаны с глобализационными процессами, которые стремительными темпами внедрились в жизнь человека и оказали влияние практически на все сферы жизни общества,

в том числе и на кинематограф, которому необходимо искать новые пути развития, чтобы выделяться среди однотипных и предсказуемых фильмов, демонстрируя при этом свою уникальность, а также быть интересным зрителю.

Отечественные мастера, творившие в 1990-е годы в экранизациях литературных первоисточников, в большинстве своём искали всевозможные аргументы в доказательство извращённости советской и российской истории, отмечая болевые точки исторического развития, которые обрекали личность на распад и безнадёжность. В других же случаях режиссёрами в творчестве таких писателей, как А. Чехов, М. Горький, И. Тургенев и др. отыскиваются разнообразные подтексты, свидетельствующие о смелости намерений режиссёра. Таковыми являются фильмы режиссёра Б. Л. Бланка «Смерть Иоана Грозного — Кремлевские тайны XVI века» (по А. К. Толстому, 1991), «Если бы знать...» (по А. П. Чехову, 1993), «Три сестры» (по А. П. Чехову, 1996); режиссёра В. Я. Мотыля «Несут меня кони...» (по повести «Дуэль» А. П. Чехова, 1996); фильм режиссёра Р. Г. Балаяна «Первая любовь» (по И. С. Тургеневу, 1995); режиссёра Ю. В. Грымова «Му-му» (по И. С. Тургеневу, 1998); режиссёра С. И. Газарова «Ревизор» (по Н. В. Гоголю, 1996) и некоторых другие фильмы.

Характер интерпретации классического литературного произведения чаще всего оказывается гораздо важнее имеющихся в подлиннике смыслов и акцентов. Важно, что «экранизация в этот период копирует общую идеологическую модель времени, когда из культурного наследия избираются произведения максимально жёсткие, такие, как: «Мелкий бес» (1995, режиссёр Н. Н. Досталь, по Ф. К. Сологубу), «Роковые яйца» (1995, режиссёр С. Г. Ломкин, по М. А. Булгакову), «Колечко золотое, букет из алых роз» (1994, режиссёр Д. А. Долинин, по А. П. Чехову) и другие» [3, с. 485].

Из череды других фильмов российского кинематографа 1990-х годов, в основе которых лежат литературные произведения, особо выделяется фильм Р. Г. Балаяна «Первая любовь» (1995), снятый на основе одноимённой повести И. С. Тургенева. Весь фильм от начала до конца проникнут романтическим тургеневским настроением, медленные тягучие планы соответствуют мелодическому слогу писателя. Особенного внимания заслуживает операторская работа, за которую фильм даже получил приз Киноакадемии «Ника» в 1995 году [7].

Камера запечатлевает прекрасные виды природы, медленно и плавно показывает зрителю интерьеры и быт дворянской семьи второй половины XIX века, неторопливо демонстрирует внешний вид, движения и мимику актёров. Всё в фильме соответствует тургеневскому настроению, каждый эпизод фильма проникнут искренней любовью к России, к русской земле и русским людям. Роман Балаян в данном фильме выступает как «режиссёр-лирик», с выдающимся мастерством воссоздавший на экране удивительный размеренно-спокойный мир, свойственный произведениям Ивана Тургенева.

В XXI веке происходит сложный как в техническом, так и в социокультурном отношении «переход к информационному обществу, предполагающий интенсивное внедрение новейших информационных технологий. В это время отмечается ускоренное развитие массовой культуры, преобладание коммерческой культуры, распределение глобальной культуры на российском рынке и другие важные особенности» [8, с. 618, 619].

В связи с активным распространением массовой культуры с начала XXI века экранизация литературной классики в значительной степени переместилась с большого экрана на телевизионный, о чём свидетельствуют работы В. В. Бортко «Идиот» (по Ф. М. Достоевскому, 2003), «Мастер и Маргарита» (по М. А. Булгакову 2005), Д. Барщевского «Московская сага» (по В. П. Аксенову, 2005), Г. А. Панфилова «В круге первом» (по А. И. Солженицыну, 2005), С. Соловьева «Анна Каренина» (по Л. Н. Толстому, 2009), В. Хотиненко «Бесы» (по Ф. М. Достоевскому, 2014), К. Хашназарова «Анна Каренина. История Вронского» (по Л. Н. Толстому и В. Вересаеву, 2017) и другие талантливые работы российских режиссёров.

Постепенно начинает возрождаться и авторское кино, которое привлекает интеллектуального, думающего зрителя. Так, например, «выходят фильмы, снятые российскими режиссёрами, чьё творчество всегда считалось достаточно “трудным” для основной массы зрителей, но, вместе с тем, они нередко получают высокую оценку на международных фестивалях. К таким работам относятся и фильмы К. Г. Муратовой, творчество которой считается в некоторой степени трудным для рядового зрителя» [2, с. 129]. Её фильм «Чеховские мотивы» (2002) создан на основе мотивов рассказа А. П. Чехова «Тяжелые люди» и также его пьесы «Татьяна

Репина». Действие этих произведений перенесены в наши дни, что создаёт особое настроение, которое ещё больше подчеркивает режиссёрский стиль Киры Муратовой. Фильм «Настройщик» (2004) был создан на основе мемуаров Аркадия Кошко «Очерки уголовного мира царской России», которые в своей авторской манере передаёт режиссёр.

Современное кино XXI века «оправилось от первого “цифрового шока”, растерянности перед лицом новых смыслов и технологий, включило в себя опыт визуальных стратегий, а также впитало и переварило видеоарт» [4, с. 277]. Потому сегодня режиссёры, которые берутся интерпретировать классику русской литературы, практически не ограничены техническими средствами и возможностями, они применяют в своих работах все необходимые для достижения должного художественного эффекта средства, могут экспериментировать и играть со смыслами, воплощая в фильме своё видение и понимание идеи автора литературного произведения.

В современном кинематографе часто присутствует ярко выраженная тенденция к широкому использованию визуальных и виртуальных эффектов, что в особенности сильно влияет на очевидную и во многом призрачную связь кино с реальностью. Если раньше эта связь в определённой мере ощущалась, то с приходом новых компьютерных технологий она стала носить далеко не столь однозначный характер [6]. Эти процессы также колоссально воздействует и на психику зрителя, создавая в его голове совершенно новые образы, порой отличающиеся от классического первоисточника.

Достойным примером воплощения классики русской литературы в российском кинематографе является фильм Алексея Балабанова «Морфий» (2008), снятый по мотивам знаменитого автобиографического рассказа Михаила Булгакова «Записки юного врача», а также рассказа «Морфий». В фильме очень точно и скрупулёзно передаётся атмосфера начала XX века, воссоздаются мельчайшие детали, которые читатель мог заметить непосредственно в рассказах М. Булгакова. Блистательная игра талантливых актёров, среди которых Леонид Бичевин, Ингеборга Дапкунайте, Андрей Панин, Сергей Гармаш и другие, в несколько сатиричной булгаковской манере передаёт особенности литературного первоисточника, на который ориентировались создатели фильма. Актёры создают яркие и запоминающиеся образы, часто резко контрастирующие друг с другом.

Главный герой в исполнении Леонида Бичевина раскрывается в работе режиссёра А. Балабанова с разных сторон, сначала как талантливый и умный специалист, начитанный, теоретически «натасканный», что значительно помогает ему в работе, а затем как слабый, больной человек, которому сложно противостоять окружающим его обстоятельствам, и он заглушает свои чувства наркотиком — «морфием».

В своеобразной манере, свойственной режиссёру, в фильме отражена так называемая «российская действительность», её особый колорит, серость и мрачность российской глубинки. Режиссёр делает явный акцент на профессиональном занятии главного героя, насыщая некоторые сцены фильма разнообразными медицинскими подробностями, часто нарочитыми и даже преувеличенными, показывающими всю трудность профессии врача, ошибки и сомнения, необходимость быстро реагировать и собираться в сложной ситуации, действуя порой на грани своих возможностей, часто ограниченным в необходимейших медицинских материалах.

Следовательно, фильм «Морфий» передаёт внутреннее состояние главного героя, а также атмосферу начала XX века в принципе. На примере данного фильма также достаточно подробно прослеживается и творческий стиль самого Балабанова: бескомпромиссность, стремление раздвинуть жанровые границы, эстетизм, нарочитая физиологичность, преувеличение, использование художественных гипербол и многое другое [5]. Все эти черты стиля режиссёра воплощаются в данном фильме, делая его неповторимым образцом воплощения классической русской литературы в российском кинематографе.

Таким образом, российский кинематограф конца XX — начала XXI веков представлен большим количеством талантливых фильмов, основанных на классической русской литературе, в которых сквозь призму режиссёрского видения передан богатый образный мир и широчайший охват действительности произведений выдающихся русских писателей. Реализуя посредством кинематографического искусства своё представление о том или ином произведении русской классической литературы, российские режиссёры, в любом случае, добавляют в свою интерпретацию актуальный современный контекст, благодаря которому литературное произведение обретает новую жизнь.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Конец XX — начало XXI века является сложным и противоречивым периодом в российском кинематографе, когда, с одной стороны, создаётся большое количество талантливых и заслуживающих внимания фильмов, а с другой стороны, киноискусство попадает под большое влияние массовой культуры и информационных технологий и оказывается вынужденным адаптироваться к новым условиям, чтобы не потерять зрителя. В связи с этим постепенно меняются и средства кинематографической выразительности, с помощью которых режиссёры интерпретируют классику русской литературы в своих работах.

В создаваемых российских фильмах рассматриваемого периода наблюдается стремление к визуализации, эффектности и динамичности повествования. Особенно это становится заметным в 2010-е годы, когда на сюжет русской классики в основном снимаются телевизионные версии фильмов, рассчитанные на массового зрителя.

Огромное влияние на российский кинематограф, как и на кинематограф в принципе, оказывают процессы глобализации, которые унифицируют средства и формы кино, вынуждают режиссёров подстраиваться под существующие в мире стандарты. Однако российская киноиндустрия ведёт активную борьбу с глобализационными процессами, пытаясь отстоять самобытность и уникальность национального кинематографа, в частности, благодаря созданию фильмов, сюжетная линия которых основана на выдающихся произведениях русской классической литературы, которые признаны и любимы читателями, критиками и исследователями во всём мире. Таким образом, интерпретация русской классической литературы становится для российских кинорежиссёров очень хорошей возможностью продемонстрировать уникальность и самобытность российского кинематографа в мировом контексте, что особенно актуально в условиях глобализационных процессов.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Агафонова Н. А.* Искусство кино: этапы, стили, мастера: пособие для студентов вузов. Минск : Тесей, 2005. 192 с.
2. *Баженова Л. М., Некрасова Л. М., Курчан Н. Н., Рубинштейн И. Б.* Мировая художественная культура. XX век. Кино, театр, музыка. Санкт-Петербург : Питер, 2008. 482 с.

3. Будяк Л. М. История отечественного кино. Москва : Прогресс — Традиция, 2005. 528 с.

4. Кувшинова М. Ю. Кино как визуальный код. Санкт-Петербург : Мастерская «Сеанс», 2014. 320 с.

5. Курочкина А. В. Проект жанрового кинематографа в творчестве Алексея Балабанова. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/proekt-zhanrovogo-kinematografa-v-tvorchestve-alekseya-balabanova> (дата обращения: 20.09.2020).

6. Огнев К. К. Кино и научно-технический прогресс: время глобализации // Управление научных исследований СПбГУ. URL: http://csr.spbu.ru/pub/RFBR_publications/articles/social%20sciences/2007/kino_vremya_globalizacii_07_hum.pdf (дата обращения: 10.08.2020).

7. Первая любовь (1994). URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/5036/annot/> (дата обращения: 20.09.2020).

8. Разгоров К. Э. Кинопроцесс XX — начала XXI века : искусство экрана в социодинамике культуры. Теория и практика. Москва : Академический проект; Трикста, 2016. 640 с.

Anastasiya Anna Nelipovich

THE CLASSICS OF RUSSIAN LITERATURE IN THE RUSSIAN CINEMATOGRAPH OF THE LATE XX — BEGINNING OF XXI CENTURIES

Anastasiya Anna Nelipovich

E-mail: anastasianelipovich@gmail.com

All-Russian State Institute of Cinematography
named after S. Gerasimov

The article discusses the brightest films of Russian cinema of the late xx — beginning of xxi centuries, created on the basis of classical works of Russian literature, notes their artistic features. On the example of the films considered in the article, the key features of the style of Russian directors who have turned to the classics of Russian literature are revealed.

Key words: russian cinema, russian literature, film studies.

REFERENCES

1. Agafonova N. A. Iskusstvo kino: etapy, stili, mastera: posobie dlya studentov vuzov. Minsk : Tesei, 2005. 192 p.

2. Bazhenova L. M., Nekrasova L. M., Kurchan N. N., Rubinshtein I. B. Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura. KhKh vek. Kino, teatr, muzyka. St. Petersburg : Piter, 2008. 482 p.

3. Budyak L. M. Istoriya otechestvennogo kino. Moscow : Progress — Traditsiya, 2005. 528 p.

4. Kuvshinova M. Yu. Kino kak vizual'nyi kod. St. Petersburg : Masterskaya "Seans", 2014. 320 p.

5. Kurochkina A. V. Proekt zhanrovogo kinematografa v tvorchestve Alekseya Balabanova. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/proekt-zhanrovogo-kinematografa-v-tvorchestve-alekseya-balabanova> (data obrashcheniya: 20.09.2020).

6. Ognev K. K. Kino i nauchno-tekhnicheskii progress: vremya globalizatsii // Upravlenie nauchnykh issledovaniy SPbGU. URL: http://csr.spbu.ru/pub/RFBR_publications/articles/social%20sciences/2007/kino_vremya_globalizacii_07_hum.pdf (data obrashcheniya: 10.08.2020).

7. Pervaya lyubov' (1994). URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/5036/annot/> (data obrashcheniya: 20.09.2020).

8. Razgovor K. E. Kinoprotsess KhKh — nachala XXI veka : iskusstvo ekrana v sotsiodinamike kul'tury. Teoriya i praktika. Moscow : Akademicheskii proekt; Triksta, 2016. 640 p.

УДК 778.5.04.072:094«Палата № 6»

ББК 85.37

Пальшкова М. А.

«ВСЮДУ — ПАЛАТА № 6»: К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА НА ЭКРАНЕ

Пальшкова Мария Александровна

E-mail: palshkovam@gmail.com

Всероссийский государственный институт кинематографии
им. С. А. Герасимова

У произведений А. П. Чехова — долгая история экранизаций на отечественном экране. Однако «Палата № 6» многие десятилетия оставалась вне поля зрения российских кинематографистов. Куда больший интерес к чеховскому произведению проявляли зарубежные режиссёры. Исследование прослеживает историю бытования одного из самых известных произведений русской литературы на мировом экране и выявляет специфику интерпретаций классического текста сквозь призму исторического опыта отдельных стран в XX веке.

Ключевые слова: история кино, экранизация, русская литература, Чехов, Шахназаров, Серебреников.

Несмотря на то что повесть «Палата № 6» занимает в позднем творчестве Чехова одно из центральных мест, похвастаться своей кинематографической биографией произведение не может. Ситуация становится парадоксальной, когда узнаешь, что вплоть до последнего времени зарубежных кинематографистов история доктора Рагина и его безумного пациента увлекала куда больше. На три отечественных экранизации приходится четыре зарубеж-

ных: «Корабль дураков» Ивана Балади (1968); «Paviljon VI» Лучиана Пинтилие (1978); «Salang 6» Кшиштофа Грубера (1987). И это при том, что первая отечественная экранизация (снята Торговым Домом Штерн и КО и Товариществом «Варяг», сцен. и реж. Б. Чайковский) относится к 1912 г. и до наших дней не сохранилась. Ещё одна интересная закономерность: все зарубежные экранизации рассказа были сняты в социалистических странах: Чехословакия, Югославия, Польша. Исключение составляет лишь фильм «Krankensaal 6» Карла Фрухтмана (1974) производства ФРГ. Однако и в данном случае, учитывая исторический контекст, сложно удержаться от допущения, что без призрака коммунизма, бродящего по Европе, не обошлось и здесь. Что же касается отечественных кинематографистов, интерес к данному рассказу возник на удивление поздно. Лишь в 2000-х годах появляются картины: сначала Кирилла Серебренникова «Рагин» (2004), а затем Карена Шахназарова «Палата № 6» (2009). И это при том, что отечественный кинематограф конца 1980-х — первой половины 1990-х испытывал особую тягу к теме безумия как личного, так и метафизического. Вынося за скобки немецкую экранизацию (хотя бы потому что картина для просмотра оказалась недоступна), остановим внимание на пяти вышеупомянутых картинах, обращая внимание как на художественные особенности, так и степень вольности обращения с первоисточником.

Вопрос адекватности трактовки чеховского произведения до сих пор остаётся открытым хотя бы потому, что критики так и не пришли к единому мнению о том, «что же хотел сказать автор»? После публикации «Палаты» в 1892 г. кто-то воспринял рассказ как пасквиль — в угоду бытовому читателю — на мыслящего, интеллигентного человека; кто-то — как спор с толстовским учением непротivления злу, поверенным реальностью. Кому-то в рассуждениях Рагина виделось непосредственное влияние философии Шопенгауэра. Кому-то — типичное русское безволие, выродившаяся «обломовщина», лишённая обаяния. Для кого-то повесть стала подтверждением старой печальной истины о «безжизненности нашей так называемой интеллигенции». А Лев Шестов в своей знаменитой статье «Творчество из ничего», где утверждалось, что единственной задачей Чехова как писателя было разрушение человеческих надежд, видел в рассказе попытку автора реабилитироваться и прим-

кнуть к сонму русских писателей, воспевающих идею. Потому что: «Колотиться головой о камни, вечно колотиться головой о камни это так ужасно, что лучше уже вернуться к идеализму» [2, с. 588].

Не меньшее разнообразие высказали критики в понимании того, чем же являлась эта самая шестая палата. При этом варианты трактовок напрямую зависели от степени политической ангажированности самих критиков. Например, Михайловский вообще считал образ сумасшедшего дома — необязательным преувеличением. Но в основном наиболее прогрессивно настроенные критики связывали образ палаты с той или иной формой деспотичной власти: от умело зашифрованной аллегории сахалинской каторги, после наблюдений за которой Чехов и написал свой знаменитый рассказ, до всей России, находящейся под «гнётом самодержавия». Общим местом стало высказывание Лескова: «В “Палате № 6” в миниатюре изображены общие наши порядки и характеры. Всюду — палата № 6. Это — Россия... Чехов сам не думал, что написал (он мне говорил это), а между тем это так. Палата его — это Русь!» [1, с. 316]. Закреплялось же представление об этом ссылкой на мнение Ленина, зафиксированное, правда, лишь в воспоминаниях его сестры Анны: «Когда я дочитал вчера вечером этот рассказ, мне стало прямо-таки жутко, я не мог оставаться в своей комнате, я встал и вышел. У меня было такое ощущение, точно и я заперт в палате № 6» [6, с. 56]. Вряд ли кто-то из восточноевропейских режиссёров, обращавшихся к чеховскому произведению, ориентировался на ленинское понимание, но факт налицо: «Палата № 6» в своё время заинтересовала зарубежных кинематографистов как «легальный» повод поговорить о репрессивных механизмах русского государства языком художественных аналогий.

Итак, общим местом в восточноевропейских (или социалистических) экранизациях «Палаты» стал плохо скрываемый намёк на «оккупационный режим», а образ больницы недвусмысленно отсылал к теме сталинских лагерей или тюрем. Таковы польский «Sala nr 6» Кшиштофа Грубера (1987) и наиболее титулованная экранизация данного рассказа — картина румынского классика «Pavilion VI» (1978) Лучиана Пинтилие, в 1979 г. участвовавшая в программе «Особый взгляд» Каннского фестиваля и получившая Премию Международной Католической организации в области кино.

Несмотря на то что «весовые категории» польского и румынского режиссёров сравнить нельзя, невозможно также не заметить и ряд общих черт как в трактовке рассказа, так и эстетических установках. Оба автора выбрали — в соответствии с телевизионным форматом — наиболее традиционную форму: психологическая нюансировка характеров, внятный нарратив, близкий к первоисточнику событийный ряд, ненавязчивая сдержанная образность. Разве что действие польской картины погружено в полумрак, являющийся отражением темноты, в которую погружена страна; тогда как сцены разговора Рагина и Громова в картине Пинтилие залиты навязчивым холодным светом, делающим пространство лечебницы ещё более бесприютной.

Однако авторы польской ленты пошли чуть дальше в «натаскивании» русского текста на польскую реальность. Для этого достаточно было изменить место действия, перенеся его в Польшу конца XIX века, — и произведение, оперирующее общими категориями, приобрело в кино совершенно конкретный смысл: речь в польской ленте идёт не столько о стране, находящейся под репрессивным гнѐтом и судьбе апатичного русского философствующего идеалиста, а об участии польского конформиста, всё понимающего и ничего не предпринимающего. Не случайно в кабинете польского Рагина в рамке висит что-то вроде наградной грамоты от царского правительства, на которой крупными буквами выведено имя Александра II, на чьѐ правление пришлось революционное польское восстание 1863 г., предсказуемо закончившееся казнями наиболее активных участников и массовыми высылками бунтовщиков. Таким образом, фильм оказывается своеобразным назиданием современным конформистам о грядущем возмездии и напоминанием о том, что режим рано или поздно пожирает своих слуг.

Иной эстетической модификацией той же темы становится фильм словака Ивана Балади «Корабль дураков» — самый радикальный вариант экранного воплощения чеховского рассказа. Фильм снят в 1970-м году и тут же «навечно запрещѐн» вплоть до 1990 года. В этот год картина была показана на фестивале в Карловых Варах в программе «Освобождѐнное кино», а затем благополучно забыта. В отличие от традиционных по форме и нарративу уже упомянутых картин, чехословацкая лента при сохранении связи вещного мира с чеховским временем, разворачивает перед нами

не нищую и убогую жизнь глубинки, а картину ада, где царят не только нищета и порочная лень, но ужас и безумие. Чтобы подчеркнуть тотальность разрушения как физического, так и ментального миров, режиссёр решает материал на грани экспрессии и физиологии, явно превышающей порог чувствительности среднестатистического зрителя начала 1970-х годов. Картину наводняют хохочущие дегенераты, похабные неопрятные женщины в состоянии почти непроходящей истерики и безумцы, свободно покидающие стены больницы. Оттого становится неважным, где заканчивается психиатрическое отделение и начинается здоровый мир, потому что психиатрическое отделение — везде.

Интересным представляется решение пространства самой Палаты, которая в фильме оказывается и не палатой вовсе, а просторным заброшенным, без крыши, помещением почти разрушенной то ли церкви, то ли замка. Часто камера наблюдает за её обитателями с верхней точки, за счёт чего создаётся ощущение колодца, который в финале картины забивают досками, будто крышкой гроба.

В отличие от предыдущих лент «Корабль дураков» рассчитан не столько на осмысление материала, сколько на его прочувствование. А вернее — эмоциональную оторопь, чему подчинены все уровни произведения. Драматургически картина не движется: действие зависает почти сразу, и автор погружает зрителя в череду сцен безумств, которых не было в рассказе Чехова: это и религиозное празднество в честь апостола Петра, и гуляния на дне рождения Рагина — надо ли говорить, что обе сцены ближе к босховским вакханалиям, чем к образному ряду первоисточника. Порой образы вводятся с расчётом на зрительский шок. Так, среди обитателей палаты появляется внушительных размеров немолодая женщина в подвенечном платье, которую в финале поджигают, после чего героиня долго бежит в кадре живым факелом, изрыгая крики боли и ужаса. Важную роль в нагнетании кошмарных картин играет и звуковое решение: шумы, вой, безумный смех и крики смешиваются с почти неумолкающей тревожной симфонической музыкой, эмоционально взвинчивающей даже спокойный видеоряд.

Однако главной загадкой картины становится внешняя схожесть чехословацкого Рагина с Чеховым. Учитывая трактовку образа доктора — не просто пассивного, сдавшегося, надорванного человека, но спивающегося к финалу, — такая аналогия с писате-

лем, несмотря на свой скепсис много сделавшего для реального улучшения жизни людей, вызывает как минимум недоумение.

Отечественный кинематограф обратился к «Палате № 6» лишь в 2000-х годах и, к чести наших кинематографистов, трактовки чеховского рассказа не в пример разнообразнее.

Фильм Кирилла Серебренникова «Рагин», выпущенный в 2004 году, был приурочен к 100-летию смерти Чехова и должен был выглядеть как своеобразная дань вечно современному классику. Более того, эта картина была задумана как первая часть трилогии под условным названием «Антология русского безумия» по произведениям русской литературы. Однако по факту лента привлекла внимание не столько своими художественными качествами, сколько околухудожественным скандалом вокруг личности монтажёра. Результатом этого стало «отречение» режиссёра от собственной работы. Что именно не устроило Серебренникова — не уточняется, потому в разговоре о фильме сделать поправку на чужеродное вмешательство в материал не представляется возможным. Тем не менее «невооружённым» данным знанием взглядом становится очевиден разрыв между задачами, которые ставили перед собой авторы картины, и их реальным воплощением.

Итак, поясняя, что «Рагин» — не столько экранизация, сколько фильм по мотивам, Серебренников и его соавторы — сценаристы Михаил Угаров и Дмитрий Зверьков — перенесли время действия в 1904 год (год смерти Чехова и преддверие первой русской революции), развили второстепенные сюжетные линии, переосмыслили и дополнили событиями биографию самого Рагина, а также ввели в картину новых персонажей, вроде Топтуна, совершающего в своём сознании путешествия в неведомые земли, взрослого мужчины с сознанием ребёнка или женщины, решившей, что в неё поселился уж. Эти персонажи, по словам продюсера картины и по совместительству исполнителя главной роли Алексея Гуськова, должны воплощать не столько конкретные психиатрические диагнозы, сколько определённые духовные типы. Однако в картине концентрация подобных типов настолько велика, а состояния переживаются актёрами так нарочито, что из тонкой сферы символики образы переходят на уровень навязчивых преувеличений.

Важным дополнением, внесённым авторами картины в чеховский текст, стал полноценный образ ещё одного идейного анта-

гониста Рагина — психиатра-садиста Громова. Он настаивает на боли как единственной связи своих пациентов с внешним миром, а также практикует такие методы, как поливание головы холодной водой, поочерёдное погружение больных в ледяную и горячую воду и т. д. Само по себе усложнение характера персонажа, выглядящего в рассказе лишь карьеристом с гнильцой, вызывает интерес, однако делает неопределённым образ самого Рагина. Так, в философских разговорах с больным манией преследования Громовым Рагин выступает как апатичный, оторванный от реальности эгоист. В спорах же о медицине с молодым коллегой герой вдруг предстаёт глубоким, тонко чувствующим профессионалом, ищущим новые пути в лечении психических недугов. Таким образом, вопрос: что за такое Рагин-Гуськов — символ деградации воли и духа русской интеллигенции или же воплощение идеи гуманной медицины, обращённой к человеку и настаивающей на излечении не следствий, но причин болезни? — остаётся в картине без ответа. Создаётся ощущение, что авторы, увязнув в созданных ими самими же усложнениях, так и не смогли нащупать внятную мысль.

Однако самое большое недоумение вызывают слова авторов, утверждающих «что все без исключения герои говорят чеховским языком». В интервью как Серебренникова, так и Гуськова много говорится об их стремлении сохранить авторскую интонацию повести, отразить отношение Чехова к окружавшей его действительности, раскрыть размышления писателя о сущности бытия, о назначении человека и о других нравственно-философских проблемах... Впрочем, что именно подразумевалось под близостью к Чехову или чеховскому духу — остаётся неизвестным. Чехов — при всей неприглядности описываемых им событий — всегда находится над повествованием, не выдавая ни своих мыслей, ни чувств. Мораль считывается как минус-приём и понимается только в том случае, если сам читатель хочет это понять. Чехов (или для точности назовём его имплицитным автором) часто выступает в роли стороннего наблюдателя, соглядатая, день за днём фиксирующего постепенное разрушение судьбы главного героя. Мир чеховских произведений (если не брать во внимание откровенные стилизации, вроде «Драмы на охоте») чужд страстности, взвинченной эмоциональности, чрезмерности, как и христианских аллюзий.

Однако всеми этими качествами вполне обладает экранизация Серебренникова: избыточная театральность актёрской игры посреди грязи и разрухи, Громов-Галибина, чей образ выстроен в иконографии Христа (для особо непонятливых зрителей авторы вводят сцену прогулки героя по воде), грубая лексика (так, главным содержанием разговоров придуманных героинь — медсестры и санитарки — становится вопрос: дать или не дать молодому доктору или Никите), пикантные сцены, поданные вовсе не пикантно... Список можно продолжать. Всё это если и имеет отношение к Чехову, то с тем допущением, что лексика и образность были позаимствованы из его личной переписки.

Сценарий фильма «Палата № 6» Карена Шахназаровым был написан режиссёров вместе с Бородянским ещё в конце 1980-х годов. Предполагалось, что это будет совместный проект с итальянцами, где роль доктора Рагина должен был исполнить Марчелло Мاستроянни. Уже тогда режиссёр задумывал фильм не как костюмную экранизацию, но печальную сатиру, действие которой опрокинуто в современность. Итальянцы не разделяли творческих планов режиссёра, потому съёмки картины пришлось отложить на без малого 20 лет. И, как оказалось, авторский замысел полностью себя оправдал. Несмотря на до сих пор многими так нелюбимое «осовременивание» классики, на наш взгляд, именно картина Шахназарова оказалась наиболее адекватной экранной адаптацией чеховского рассказа, не потеряв при этом собственной художественной полноценности. Думается, причина этого кроется не только в области наиболее точной интерпретации, но в верно найденной и, казалось бы, парадоксальной форме, в которой странным образом органично сплелись документальность и литературность.

С одной стороны, картина снята в стенах настоящего психоневралогиического диспансера, расположенного на территории Николо-Пешношского монастыря, в съёмках задействованы реальные обитатели больницы, которым даже поручены собственные тексты, а повествование по большей части строится как серия интервью со знавшими доктора Рагина коллегами, знакомыми, пациентами. Подобный подход позволил Шахназарову избежать нагнетания атмосферы безумия и кошмара и ближе приблизиться к чеховской речи, не знающей чрезмерного нагнетания. С другой стороны, сохранение значительного пласта чеховского текста, когда даже авторская

речь оказывает «раскинута» по персонажам, позволило сохранять довольно тесную связь картины с первоисточником.

Ещё одним преимуществом картины, на наш взгляд, является привнесение в фильм известной доли иронии, чуждой чеховской «Палате». При этом действуют авторы порой настолько тонко, что часто ироничный пласт остаётся, судя по зрительским откликам, незамеченным. Отчасти источником иронии, лишённой злобливости и издёвки, оказывается сама реальность психдиспансера, закономерно заряженная определённой долей абсурда. Так, в начале картины молодой карьерист Хоботов, выясняя причину попадания в больницу одного из пациентов, узнаёт, что тот считает, будто убил Джона Леннона по личному приказу Юрия Андропова. И только в заведениях подобного рода возможны следующие диалоги:

— Голоса слышишь?

— Слышу.

— А радостный такой почему?

— Голоса хорошие.

Или же:

Врач: С Новым годом всех, с Рождеством! Всем желаем скорейшего выздоровления.

Пациенты: И вам того же!

Однако главным объектом иронии выступает сам доктор Рагин (в замечательном исполнении Владимира Ильина). Подобно тому, как чеховский доктор является типичным представителем русской интеллигенции своего времени, так и у Шахназарова Рагин — типичный разочаровавшийся в жизни «шестидесятник», протянувший за собой в современность весь набор атрибутов «оттепеличного» интеллигента: от портретов Хэмингуэя и Высоцкого на стенах до любви к застольным разговорам о высоком под шпроты, картошечку и водочку. Однако и тот и другой воплощают как лучшие, так и худшие качества русского либерального интеллигента. С одной стороны, тонкость мировосприятия, глубокие знания, тактичность, с другой — апатичность, склонность к утрате всякой связи с реальностью, критический взгляд на мир при полной нравственной и деятельной пассивности. Шахназаров иронически обыгрывает это несовпадение внутренних высоких запросов с реальным их воплощением, ненавязчиво монтируя кадры убогих интеллигентских застолий с текстами наподобие следующего: «Прежде жилось

здорово, весело, интересно. А какая была в России умная интеллигенция? Какие женщины? Приключения... Как пили, как ели! Какие отчаянные были либералы!» Другой пример: за сценой глубокой философской беседы Рагина с Громовым следует текст друга доктора следующего содержания: «Я давно ему говорил бросить пить пиво с водкой».

Однако при всём этом Шахназаров далёк от саркастической злости на своего главного героя. Перед нами человек не убогий и смешной, но по-настоящему глубокий и страдающий, человек, порождённый своим временем и средой. Важно, что авторы картины оставляют своего Рагина в живых: он восстанавливается после перенесённого инсульта, но теряет способность говорить. Лишив таким образом русского интеллигента основного его свойства — болтливости, Шахназаров и Бородинский, как нам видится, дают возможность Рагину на возрождение его в новом качестве: от человека говорящего к человеку созидающему.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обращаясь к опыту экранизации повести А. П. Чехова «Палата № 6», можно проследить определённую интерпретационную закономерность. Прежде всего, рассматриваемое произведение вызывало интерес в странах, так или иначе входивших в сферу влияния русской (и далее — советской) культуры и в область наших геополитических интересов: помимо России, повесть экранизировали в Чехословакии, Польше, Югославии. При этом очевидным становится тот факт, что кинематографии стран, некогда включённых в социалистический лагерь, воспринимали чеховский текст сквозь призму собственного исторического опыта, связанного отчасти с ощущением национальной уязвленности. Отсюда «общим местом» зарубежных интерпретаций «Палаты № 6» становится образ тоталитарного государства, метафорой которого и оказывается психиатрическая больница. Отечественный кинематограф поздно подступился к чеховской повести — уже в XXI веке. Несмотря на различие стилистических подходов и художественных задач, очевидно, что Серебренникова и Шахназарова куда больше идеи тоталитаризма или безумия привлекает фигура доктора Рагина. Сквозь призму этого образа в обеих экранизациях режиссёры исследуют вопрос ответственности русской интеллигенции перед реальностью.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. А. П. Чехов в воспоминаниях современников. Москва : Гослитиздат, 1947.

2. А. П. Чехов: pro et contra / Сост., общая редакция И. Н. Сухих. Санкт-Петербург : РХГИ, 2002.

3. *Давыдова М.* Кирилл Серебренников: «У меня украли мою интеллектуальную собственность». URL: <https://iz.ru/587472/marina-davydova/kirill-serebrennikov-u-menia-ukrali-moiu-intellektualnuiu-sobstvennost> (дата обращения: 23.05.2020).

4. *Матизен В.* Пробуждение в психушке (о фильме «Палата № 6»). URL: <http://www.cinematheque.ru/post/141427> (дата обращения: 21.05.2020).

5. *Свешникова М.* Без «Палаты № 6» мы вряд ли придумали «Цареубийцу». URL: <https://m.russia.tv/articles/789222/> (дата обращения: 21.05.2020).

6. *Ульянова-Елизарова А. И.* О В. И. Ленине и семье Ульяновых. Москва : Директ-Медиа, 2016.

7. *Федина А.* Растворился в бреду. URL: <https://iz.ru/news/298022> (дата обращения: 23.05.2020).

8. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Т. 8 / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Москва : Наука, 1977.

Maria A. Palshkova

WARD NUMBER SIX» IS EVERYWHERE»: ABOUT THE INTERPRETATION OF CHEKHOV'S SHORT NOVEL ON THE BIG SCREEN

Maria A. Palshkova

E-mail: palshkovam@gmail.com

All-Russian State Institute of Cinematography
named after S. Gerasimov

All Chekov's works have a long-standing history of on-screen adaptation in our cinema. However, «Ward No. 6» has been off the radar of Russian filmmakers for many decades. Way more attention towards this work of literature has been paid by foreign directors. This research traces the presence history of one of the most famous works of Russian literature on the big international screen and identifies the specific character of this classic text

interpretations through the prism of historical experience of individual countries in the 20th century.

Key words: history of cinema, adaptation, Russian Literature, Chekhov, Shakhnazarov, Serebrennikov.

REFERENCES

1. A. P. Chekhov v vospominaniyakh sovremennikov. Moscow : Goslitizdat, 1947.

2. A. P. Chekhov: pro et contra / Sost., obshchaya redaktsiya I. N. Sukhikh. St. Petersburg : RKhGI, 2002.

3. Davydova M. Kirill Serebrennikov: “U menya ukrali moyu intellektual’nuyu sobstvennost”. URL: <https://iz.ru/587472/marina-davydova/kirill-serebrennikov-u-menia-ukrali-moiu-intellektualnuiu-sobstvennost> (data obrashcheniya: 23.05.2020).

4. Matizen V. Probuzhdenie v psikhushke (o fil’me “Palata № 6”). URL: <http://www.cinematheque.ru/post/141427> (data obrashcheniya: 21.05.2020).

5. Sveshnikova M. Bez “Palaty № 6” my vryad li pridumali “Tsareubiitsu”. URL: <https://m.russia.tv/articles/789222/> (data obrashcheniya: 21.05.2020).

6. Ul’yanova-Elizarova A. I. O V. I. Lenine i sem’e Ul’yanovykh. Moscow : Direkt-Media, 2016.

7. Fedina A. Rastvorilsya v bredu. URL: <https://iz.ru/news/298022> (data obrashcheniya: 23.05.2020).

8. Chekhov A. P. Polnoe sobranie sochinenii i pisem v tridtsati tomakh. Vol. 8 / AN SSSR. In-t mirovoi lit. im. A. M. Gor’kogo. Moscow : Nauka, 1977.

УДК 778.5.04.072:094 «Сказка о царе Салтане»

ББК 85.37

Спутницкая Н. Ю.

ДВА «САЛТАНА»: ПТУШКО VS РОУ

Спутницкая Нина Юрьевна, кандидат искусствоведения

E-mail: ninadormouse@gmail.com

Всероссийский государственный институт кинематографии

им. С. А. Герасимова, Государственный центральный Музей кино

В статье рассматривается опыт экранизации сказки А. С. Пушкина в отечественном игровом кино. Автор вводит в оборот архивные материалы киностудий и ВГИКа, благодаря которым можно реконструировать историю незаконченной постановки фильма А. Роу 1947 года и постановки А. Птушко 1968 года. В разработке 1940-х годов существенное внимание уделялось музыкальной компоненте и разработке образа поэта, тогда как в работе Птушко существенную роль занимает фантастический пласт сказки. Автор обращает внимание на то, как и почему трансформировался замысел фильма Птушко и какую роль в оформлении авторской концепции сыграл технологический аспект. История этих постановок позволяет внести ряд важных штрихов в историю рецепции пушкинского наследия в отечественной экранной культуре, а также роли образа Пушкина в определённые исторические эпохи, в частности — в позднесталинский период и во время «заката оттепели».

Ключевые слова: экранизация, Александр Пушкин, мифологема, киносказка, спецэффект, Александр Птушко, Александр Роу.

Постановка сказки А. С. Пушкина в отечественном кино, осуществлённая Александром Птушко вошла в историю отечественного кино как образец фэнтезийного, сказочного кино, запечатлела

не только яркие актёрские работы и оригинальные решения художников по костюмам, куклам, декорациям, но и представила арсенал способов и приёмов комбинированных съёмок, которыми на тот момент владела советская кинематография. Этому обращению к наследию русского поэта предшествовали две постановки ярких и самобытных авторов. Задачи данной статьи, прежде всего, решаются введением в оборот неизвестного до этого времени архивного материала (сценарии, обсуждения худсоветов) и свидетельств о съёмках, которые служат цели — выявить особенности рецепции сказки в отечественной культуре и определить роль и значение литературной традиции в становлении российского зрелищного кино.

В 1944 году, когда Александр Птушко пришёл на «Союзмультфильм» на должность директора и художественного руководителя, студия обсуждала «неудачу» цветного экспериментального фильма «Сказка о царе Салтане» Зинаиды и Валентины Брумберг: архивы студии сохранили сетования экспертов о том, что в картине не разработаны типажи основных героев, музыка мало выразительна, «хотя могли бы использовать Римского-Корсакова», движения персонажей сумбурны. Но главной проблемой оказалась работа с цветом: «во многих кадрах костюмы, лица главных героев и декорации меняют цвет, например, бороды бояр и Салтана». Эта работа обошлась студии свыше миллиона рублей, в итоге Комитет по делам кинематографии в 1943 году отменил свой приказ о выпуске цветных лент, мультфильмы печатались в чёрно-белом варианте тиражом 159 — 200 копий, но и они не доходили до зрителя [4, оп. 1. ед. хр. 7. Лл. 1–2.]. Однако в скором времени деятельность студии восстановилась и в 1946 году под руководством Птушко были выпущены другие цветные фильмы.

Мало что было известно до недавнего времени о работе Александра Роу над сказкой А. С. Пушкина. Однако архивы студии «Союздетфильм» сохранили документы, позволяющие в некоторой степени реконструировать замысел фильма [3, оп. 2; ед. хр. 655–656], который должен был представить в рамках киносказки причудливый сплав кино и поэзии, кино и оперы. Постановку «Салтана» планировали к 150-летию со дня рождения поэта. «Приступая к работе над литературно-режиссёрским сценарием, мы стремились, во-первых, — сохранить замечательную композиционную стройность произведения, во-вторых, — оставить в не-

прикосновенности весь стихотворный диалог, не искажая его и не внося никаких дополнений, — и в третьих, — рассказать языком кино или, вернее «методами свойственными киноискусству» весёлую, народную и притом «морскую» сказку А. С. Пушкина ничем не нарушая её чудесной солнечной ткани»¹ [7, с. 271].

Роу планировал создать богатое музыкальное оформление, обратившись к одноимённому оперному произведению. «В опере Н. А. Римского-Корсакова, для нас драгоценны: все “симфонические картины”, все программные вступления к действиям, закаты и рассветы, морские бури, чудеса, превращения, марши Салтана и морских богатырей, полёты Гвидона, и наконец, весь чудесный юмор, которым насыщена музыка. Что же касается “вокальной части”, то здесь мы, вероятно, ограничимся лишь одной-двумя ариями и некоторыми фрагментами хоровых песен».

11 августа 1947 года сценарий Г. Гребнера², принятый дирекцией «Союздетфильма», одобрен Министерства кинематографии СССР.

19 февраля 1948 года утвержден состав актёров на главные роли: Ткачиха — Л. Сухаревская³, Повариха — И. Зарубина⁴, Баба-риха — О. Пыжова⁵, Гвидон — В. Ларионов⁶, Черномор — С. Каюков⁷, Дед — Г. Милляр. В отношении актрис Юдиной и Гавриловой (на роль царевны Лебеди) выбор предоставлялся студии и режис-

¹ Пунктуация сохранена.

² Гребнер Георгий Эдуардович, кинодраматург, начинал работать на киностудии «Межрабпом-Русь». В основном писал сценарии для исторических постановок и экранизаций литературных произведений, автор сценариев и к ряду анимационных фильмов.

³ Сухаревская Лидия Павловна, актриса, до этого сыграла роль Белендрясы — дворянской дочери в фильме Роу «Василиса Прекрасная».

⁴ Зарубина Ирина Петровна, актриса, до этого сыграла роль Маланьи — купеческой дочери в фильме Роу «Василиса Прекрасная». Первая жена А. А. Роу, мать его дочери.

⁵ Пыжова Ольга Ивановна, актриса, в 1936 сыграла Огудалову в «Бесприданнице» Я. Протазанова (асс. реж. А. Роу), в 1937 — мадам Сторожено в «Белеет парус одинокий» В. Легошина (асс. по актёрам А. Роу).

⁶ Ларионов Всеволод Дмитриевич (1928–2000), актёр. В кино с 1945 года, первая роль — Дик Сенд в фильме «Пятнадцатилетний капитан».

⁷ Каюков Степан Яковлевич, актёр.

сёру. Министерством на роль Милитрисы утверждена Т. Окуневская [3, оп. 2. ед. хр. 657. л. 29].

Одним из главных героев фильма стал поэт, история создания сказки обрамляла сказочный сюжет. Работу над сценарием консультировал известный пушкинист профессор МГУ С. М. Бонди. «Создавая «Сказку о царе Салтане» А. С. Пушкин, конечно, не имел ввиду кинематографа, но природа его сказок, их поэзия, их фабульное развитие и внутренний ритм, поразительно близки “природе кино”. Однако, рассказать пушкинскую сказку ЯЗЫКОМ КИНО, рассказать образно, при обязательном условии бережного сохранения фабулы и полной неприкосновенности диалога, далеко не так просто, как это может показаться с первого взгляда. {...} Поэтому, некоторая часть весёлой пушкинской сказки, и часть сравнительно небольшая, рассказывается нами ЗРИТЕЛЬНО, в событиях и образах, если не “адекватных”, то во всяком случае, наиболее близких к подлинному, либо к тому, что встаёт перед глазами при внимательном чтении сказки» [7, с. 270] — пишет Роу в предисловии режиссёрского сценария.

Метраж проверен, главный художник постановки А. Уткин¹ подготовил эскизы костюмов и декораций, художник «морской части» Д. Л. Сулержицкий² (известный своими моделями кораблей в кинофильме «Адмирал Нахимов») отвечал за постройки сказочного флота. Главный оператор будущего фильма Ж. Мартов³ произвёл ряд пробных съёмок для установления цветовой гаммы сказки и некоторых трюков. Композитор, заслуженный деятель искусств

¹ Уткин Алексей Александрович (1891–1965), художник. Работал на первой русской кинофабрике (братьев Пате), у А. Ханжонкова. Художник-постановщик и художник по костюмам и реквизиту первых русских фильмов («Жизнь Ивана Грозного», «Жизнь за жизнь», «У каминна» и многих других). С 1926 г. работал на московской кинофабрике «Совкино», позже на киностудии «Мосфильм». Работал с Роу на картинах «По щучьему веленью», «Конёк-Горбунок».

² Сулержицкий Дмитрий Леопольдович (1903–1968), художник, сын общественного и театрального деятеля, режиссёра, сподвижника К. С. Станиславского по созданию МХАТ Л. А. Сулержицкого.

³ Мартов Жозеф Климентьевич, оператор. В 1912–1919 гг. — ретушёр, затем — фоторепортёр. В 1928–1938 гг. — оператор-постановщик киностудии «Ленфильм», затем — «Союздетфильм».

Д. Блок¹, предварительно подмонтировал партитуру и помог при определении точного времени и последовательности в использовании музыки Римского-Корсакова. Съёмки начались. Однако при первых просмотрах руководство не удовлетворил ни А. Консовский² в роли Пушкина, ни Арина Родионовна (актриса М. Яроцкая³). Прimitивным представлялся царь Салтан, поскольку сочли невозможным допустить на экран «вольную», ироничную трактовку царствующей особы. Режиссёрская работа, согласно документам, удовлетворила худсовет. Претензии предъявлялись к работе художника и оператора, однако картине так и не удалось увидеть свет.

Сказка диктовала особенные требования к изобразительному решению. Руководство студии рекомендовало режиссёру переснять неудачные с операторской точки зрения сцены, обратив внимание на светотени, световое ударение на главном действии, поработать с панорамами, и единым цветовым решением, отказаться от излишней пестроты в декорациях. В июне 1948 года Роу самым серьёзным образом собирался учесть эти замечания в дальнейшей работе и в частности при построении декораций в Ялте. На этом архивы об истории «Салтана» умолкают. Здесь необходимо вспомнить и об общей ситуации, сложившейся в детском кино к концу 1940-х годов, и особому положению Пушкина в системе гуманитарной культуры СССР позднесталинской поры. Ни одна попытка вывести на экран образ поэта в этот период не увенчалась успехом⁴.

¹ Блок Давид Семёнович, композитор, звукорежиссёр, дирижёр, организатор и руководитель Государственного оркестра Министерства кинематографии СССР. С Роу работал на картинах Я. Протазанова «О странностях любви», «Бесприданница».

² Консовский Алексей Анатольевич, актёр, в кино с 1936 года. В 1941 исполнил роль Гоголя в фильме «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» («Миргород») А. Мазура и А. Кустова, в 1943 — роль Лермонтова в фильме «Лермонтов» А. Гендельштейна, в 1947 сыграл принца в «Золушке» М. Шапиро и Н. Кошеверовой.

³ Яроцкая Мария Каспаровна, актриса. В кино с 1927 года (первая роль — медсестра в фильме «Третья Мещанская»). В 1942–1945 гг. — актриса киностудии «Союздетфильм», с 1945 г. — Театра-студии киноактёра.

⁴ Напомним о неосуществлённом замысле С. Герасимова.



Рис. 1. Салтан и Царица, кадр из фильма «Сказка о царе Салтане» (1968)

«Сказка о царе Салтане» (1968) стала третьей экранизацией А. С. Пушкина в творческой биографии Птушко¹. Не скупясь на причудливые трюки, яркие краски, режиссёр делает акцент на обрядной стороне действия. Первая половина фильма напоминает щедрое на юмор масленичное гулянье, хотя здесь присутствуют и знойное лето, и добротные морские пейзажи.

Пластический облик сказки повлѣк изменения в её драматургическом строе. Эстетика двух частей фильма — молодости Салтана и молодости Гвидона — определяется и актѣрскими фактурами. Отношения царицы (Лариса Голубкина) и импульсивного Салтана (Владимир Андреев) строятся по-детски трогательно (рис. 1) с существенной долей эксцентрики: молодожёны играют в ладушки в брачной постели, избранницу царя всюду сопровождает котѣнок. Лебедь (Ксения Рябинкина) и князь Гвидон (Олег Видов) представляют возвышенно-романтический тип отношений, между героями постепенно складывается доверительная дружба, а потом и взаимное любовное влечение. Птушко настоял на пробе на главную роль Андреева, оператор Игорь Гелейн пригласил на фильм Голубкину, набор исполнителей на остальные роли провела дочь режиссѣра Наталья, которая работала на картине вторым режиссѣром.

¹ В 1937 году Птушко поставил на «Мосфильме» цветной мультфильм «Сказка о золотой рыбке», в 1938 г. — руководил постановкой трюков на фильме «Руслан и Людмила» (1938).

В соответствии с режиссёрской концепцией выстроен и изобразительный ряд картины: костюмы, маски врагов — «дивьих людей»¹ сделала художник Сарра Мокиль, а соавтором сценария по ходу съёмки становится оператор Игорь Гелейн. Мизансцены в этой сказке организованы фронтально, подчёркивая театральность действия. Однако на картине Птушко увлекается съёмками панорам с крана, в особой эстетике выдержана сцена венчания Гвидона на престол — медленное движение камеры по оси в кадрах около золотых куполов, задаёт медленный темп движения, подчёркивает статуарность персонажей и определяет темпоритм второй части сказки. Так на Буяне пластически разворачивается идея нового белокаменного града, оснащённого зубчатыми стенами, в корне отличного от царства Салтана — деревянного, рубленного. В эффектных сценах штормов использовалась блуждающая маска, метод совмещения, макетная съёмка (наиболее эффектно использована в показе флотилии) и дорисовки. В эпизоде с 33-мя витязями, которых исполнили матросы из спортивной команды, использовались волнообразователи, ветродуи и водосбросы; сцена снималась рапидом в бассейне, где корабль и богатыри располагались на специальных подставках. Оригинальным авторским дополнением стало появление Лебеда и Гвидона на изысканной раковине среди бурного моря.

Прочитав прежде не публиковавшиеся воспоминания Гелейна о выборе специалистами по комбинированным съёмкам Александром Ренковым² и художником Зоей Моряковой³ натурой для съёмки объекта «Остров Буян»: «Пройдя от Севастополя до Херсонеса, они такого острова не нашли. Однако — сказкопро-

¹ Дивьими людьми у русских книжников допетровской Руси назывались дивные, чудные, зверообразные, баснословные народы или люди, как будто бы жившие в Индии и других отдалённых странах.

² Ренков Александр Степанович — оператор, специалист по комбинированным съёмкам. Младший брат соратника и соавтора Александра Птушко Николая Ренкова. Работал на фильмах «Сампо», «Алые паруса», «Крепкий орешек», «12 стульев», «Командир счастливой “Щуки”», «Идеальный муж» и др.

³ Морякова Зоя Алексеевна — художник, специалист в области комбинированных съёмок. Среди её работ — «12 стульев», «Командир счастливой “Щуки”», «Осенний марафон», «Идеальный муж», «Красные колокола» и др.

ходцы заметили удобный для их замыслов полуостров. Но, почему полуостров привлёк их внимание? На глазах отдыхающих, вокруг съёмочной камеры и не понимающих, о каком острове идёт речь, полуостров при помощи зеркальной системы превращается в сказочный остров, омываемый со всех сторон волнами, и теперь не реально существующий в сказке. Морякова вынула из папки свой цветной эскиз и поделилась мыслями с друзьями. «Сделаем каше, — сказал А. Ренков¹, — и посадим на этот остров наш макет». Так, и решили. Так и сняли. Теперь скорее в Ялту, на Ялтинскую кинофабрику. Там на Чайной горке, стоит готовый макет общего плана Княжества Гвидона» [6, л. 12].

Режиссёр всячески стремился по-своему обогатить, расцветить источник, добавив озорных и аляповатых трюковых «кружев», отформатировать Пушкина «под Птушко». Форматируя сказку, он решается дописать текст за новых персонажей. Коллеги относились к идеям режиссёра с пониманием. Примечательна, например, реплика Ролана Быкова на студийном Худсовете по обсуждению режиссёрского материала: «Мне больше всего понравилась сцена плача Салтана. Этого нет у Пушкина, но это ближе всего к Пушкину... Пушкинский текст должен быть обращён в песню, где это можно» [7, с. 140].

В этом контексте уместно привести эпиграмму, написанную Птушко для Гелейна по случаю присвоения звания заслуженного деятеля искусств РСФСР, после окончания съёмок, в декабре 1965 года [6, л. 18].

Эпиграмма

Сегодня голос мой елейн
 Тому причинов Гелейн
 Он нынче деятель искусств
 Добро. Парнас опять не пуст.
 Он мастер всех похвал,
 Разит «Салтана» наповал,
 Птушко перо заставил взять
 а вобщем он и впрямь «на ять».

*Народный Артист РСФСР А. Птушко.
 Москва, 3 декабря 1965 г.*

¹ Так в источнике, на самом деле инициалы Ренкова — Н.С.

Авангардные приёмы мирового кино Птушко включает в сказочный контекст. Застывший город в «Сказке о царе Салтане» (1966) — цитата на классический фильм французского авангарда «Париж уснул» (1923) Рене Клера¹. Освободившись из бочки, выкинутой на пустом острове, Гвидон с матерью шествуют по зачарованному городу, обнаруживают дивный фонтан у яблони с хрустальными плодами. Сорвав фрукт и освободив застрявшую в ветвях диковинного дерева голубицу, Гвидон пробуждает от сна сначала родник, а потом и всё царство. Желая «развивать идеи» автора «Броненосца “Потемкина”», Птушко вводит в экранизацию пушкинской сказки оживающих львов, роль которых сыграли переодетые «под мрамор» пудели. При этом скульптуры, украшающие походный трон царя, у Птушко не просто оживают на глазах у изумленной публики, но и плачут. Очевидна перекличка с Владимиром Старицким из «Ивана Грозного» Эйзенштейна в решении образа царя как ребёнка.

Но по-настоящему Птушко волновала не эксцентрика, а идея материализации Пушкина через анимацию памятника поэта. В экспозиции первого варианта режиссёрского сценария Птушко обращал зрителя к крымским скалам — близ Артека. Ассибине Рам и советский мальчик Иван торжественно читали стихи Пушкина у «виртуального» монумента. Этот немедленно отсечённый руководством студии фрагмент сценария заслуживает цитаты:

«Пасмурный день. Едва заметная на горизонте оранжевая полоса отделяет небо от клокочущего моря. Пенящиеся валы мерными рядами окатывают зубчатые скалы опустевшего берега. Грохот морской атаки всё усиливается. Всё громче скрежет камней при откате волн.

На высоком уступе стоит памятник Пушкину. Его гранитный пьедестал незаметно переходит в природный массив скалы. За долгие годы солёная влага покрыла бронзовую статую благородной патиной. Пластическое решение образа великого поэта и выбор места установки монумента свидетельствуют о большом таланте скульптора и архитектора. Без шляпы, с развевающимися волосами, слегка наклонившись вперед, поэт пристально взгляды-

¹ «Стоп-камера» в фильме была применена для показа воздействия на персонажей «машины сонных лучей». С помощью приёма размножения кадра в фильме Клера создано впечатление уснувшего города.

вается в беспокойную даль. Вся его напружиненная фигура, в полущем на ветру плаще, составляет единое целое с разбушевавшейся стихией. Неподалеку от монумента, на краю скалы, стоят две гордые детские фигурки, зачарованные созерцанием волшебной феерии...» [1].

В начале 1965 года дорогостоящую постановку вновь запустили в производство, но вдруг на заседании бюро художников резкой критике подверглись эскизы Владимира Серебровского¹, режиссёру настоятельно рекомендовали на постановку молодого художника Анатолия Кузнецова, которого специально для работы над сказкой сняли с картины «Дорога к морю» (числился декоратором и ассистентом) и Константина Ходатаева. Над костюмами работала Ольга Кручинина. Важно отметить, что костюмы для фильма послужили источником вдохновения и примером реконструкции исторического костюма для нескольких поколений российских кинематографистов и по сей день являются эстетическим ориентиром в учебном процессе [5, с. 12–14].

Съёмку фильма пролонгировали неоднократно, хотя установленный годовой срок считался достаточным. Но не для Птушко, который неистово отстаивал «кровью и потом» добытые кадры, негодуя, телеграфировал он из Севастополя директору объединения «Мосфильма» Солдатенко: «Возмущён Вами распоряжением загрузке Шахнаровича [комбинатор на «Салтане»] работой группе Айболита [«Айболит-66» Ролана Быкова...]» [2, л. 79].

Режиссёрский сценарий рецензировал действительный член Академии педагогических наук профессор Алексей Маркушевич², после чего из проекта киносказки были изъяты или заменены «округления» рифм и ранее дополнительно введённые стихотвор-

¹ Серебровский Владимир — выпускник художественного факультета ВГИКа, народный художник России, член Союза Художников и Союза Театральных деятелей, член комиссии по сценографии Союза театральных деятелей, главный художник МХАТ им. Горького.

² Маркушевич А.И. — автор работ по теории функций, педагогике и методике преподавания математики, истории науки, заместитель министра просвещения РСФСР (1958–1964). Маркушевичу принадлежат многочисленные научно-популярные работы по математике, также он был одним из инициаторов создания «Детской энциклопедии» в 12 томах (в 1971–1978 гг. — главный редактор энциклопедии).



Рис. 1. Князь и Лебедь, кадр из фильма «Сказка о царе Салтане» (1968)

ные строчки, сцена возле смрадной бочки с капустой, эпизод мечты царевны-Лебеди, но на шутовской сцене казни гонца Птушко настаивал. В сказке зритель встречает и богатырей-великанов: сначала из вод показываются пики, затем флажки, а после и витязи в золоте доспехов под перезвон блестящих кольчуг, и превращения царь-девицы.

К числу изобретений «Мосфильм» отнёс предложенный Птушко «Метод вторичной поливки негативной эмульсией» для создания на фильме световых эффектов, в частности, «горящей» звезды во лбу Царевны. Во втором отзыве на уже отснятый фильм Алексей Маркушевич высоко оценил и привнесённые в сюжет пушкинской сказки изменения, и персонажей, и мотивировки. Сцены с Рыжим боярином (главный устроитель козней против молодой царицы в исполнении Сергея Мартинсона), эпизод общения царя с колдуньей, сцену в бане, где Салтан, на время забывая о своём горе, как дитя, развлекается с мыльными пузырями, участие витязей в поимке злодеев и эпизод, в котором лебедь, охваченная ревностью, призывает дождь на девушек — благодаря заступничеству рецензента эти, наполненные специфической эксцентриадой, определяющей режиссёрский почерк Птушко, сцены вошли в фильм [2, л. 1–3]. В финале великаны-богатыри эффектно раскачивают лодку, на которой пытались скрыться от правосудия сёстры царицы и Бабариха с

Рыжим боярином, а венчает фильм танец молодой княгини и игра в «Ладушки» родителей Гвидона.

Производство сказки закончилось летом 1966 года, премьера состоялась через полгода, но только в 1968 году фильм вышел на экраны массовым тиражом (в связи с задержкой перевода широкоэкранный фильм на узкую плёнку). Между тем, уже за первый год проката «Салтана» посмотрели 26,8 млн зрителей [2, л. 5], он был продан в 25 зарубежных стран (в том числе в Японию, Канаду, страны Южной Америки, Ирак, Ирландию, Финляндию).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Введённые в оборот архивные источники представляют новый материал для интерпретации творческих биографий, уточнения паратекстового пространства, в котором создавались экранизации «Сказки о царе Салтане...» 1947 и 1968 годов и для характеристики социокультурной ситуации рассмотренных периодов. История постановок Роу и Птушко позволяет внести ряд важных штрихов в историю рецепции пушкинского наследия в отечественной экранной культуре, а также роли образа Пушкина в кинематографе в определённом историко-культурном контексте. Локализация образа поэта в фильме сказочного жанра не нашла поддержки в 1947 году, также не была принята специфическая репрезентация поэта в 1960-е годы в эксцентрическом режиме. Между тем, рассмотренный выше опыт свидетельствует о значении образности сказок Пушкина в развитии оптических эффектов, в работе художников кино и эксцентрических приёмов игры в национальной актёрской школе.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Архив «Мосфильма». Дело фильма. Ч. 2. Ед. хр. 1452.
2. Архив «Мосфильма». Дело фильма. Ч. 2. Ед. хр. 1456.
3. Архив РГАЛИ. Ф. 2468.
4. Архив РГАЛИ. Ф. 2469.
5. Герц Э. В., Лунина И. В., Пангилинан Г. И. Кинокостюм. Реконструкция исторического костюма. Учебное пособие. Москва : ВГИК, 2019.
6. Лаборатория отечественного кино. Архив Ренкова. Оп. 2. Ед. хр. 3.

7. *Спутницкая Н. Ю.* Птушко. Роу. Мастер-класс российского кинофэнтези. Москва , Берлин. 2018. 373 с.

Nina Y. Sputnitskaya

TWO “SALTAN”: PTUSHKO VS ROWE

Nina Y. Sputnitskaya, PhD in Art

E-mail: ninadormouse@gmail.com

All-Russian State Institute of Cinematography

named after S. Gerasimov, State Central Film Museum

The article deals with the experience of the film adaptation of Pushkin's fairy tale in Russian fiction films. The author introduces archival materials of film studios and VGIK, and reconstructs the history of the unfinished production of the film by A. Rowe in 1947 and the production by A. Ptushko in 1968. The significant attention was paid to the musical component and the development of the image of the poet in 1940s, while in the work of Ptushko, a significant role is played by the fantastic layer of the fairy tale. The author pays attention to how and why the idea of Ptushko's film was transformed and what role the technological aspect played in the author's concepts. The history of these productions allows to make a number of important touches to the history of the reception of Pushkin's heritage in Russian screen culture, and to involve the role of the image of Pushkin in certain historical epochs, in particular — in the late Stalinist period and during the «sunset» of the «thaw» in USSR.

Key word: film adaptation, Alexander Pushkin, mythologema, fairy tale, special effect, Alexander Rowe, Alexander Ptushko.

REFERENCES

1. Arkhiv “Mosfil'ma”. Delo fil'ma. Ch. 2. Ed. khr. 1452.
2. Arkhiv “Mosfil'ma”. Delo fil'ma. Ch. 2. Ed. khr. 1456.
3. Arkhiv RGALI. F. 2468.
4. Arkhiv RGALI. F. 2469.
5. Gerts E. V., Lunina I. V., Pangilinan G. I. Kinokostyum. Rekonstruktsiya istoricheskogo kostyuma. Uchebnoe posobie. Moscow : VGIK, 2019.
6. Laboratoriya otechestvennogo kino. Arkhiv Renkova. Op. 2. Ed. khr. 3.
7. Sputnitskaya N. Yu. Ptushko. Rou. Master-klass rossiiskogo kinofentezi. Moscow : Berlin. 2018. 373 s.

УДК 778.5.04.072:094^{«Мать»}
ББК 85.37

Смагина С. А.

**К ПРОБЛЕМЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ: «МАТЬ»
М. ГОРЬКОГО В ФИЛЬМАХ ВС. ПУДОВКИНА,
М. ДОНСКОГО И Г. ПАНФИЛОВА**

Смагина Светлана Александровна, кандидат искусствоведения
E-mail: smsval@mail.ru
Всероссийский государственный институт кинематографии
им. С. А. Герасимова

Статья посвящена изменениям в репрезентации образа Матери в одноименном романе М. Горького в экранизациях Вс. Пудовкина (1926), М. Донского (1955) и Г. Панфилова (1989). Все обращения кинематографистов к произведению происходят в период важнейших политических событий России XX века, и образ Ниловны становится не только носителем идеологических парадигм, но и транслирует отношение режиссёров к революционным настроениям в обществе того или иного периода.

Ключевые слова: экранизации, Мать, Горький, репрезентация, женский образ, Пудовкин, Донской, Панфилов.

Все обращения кинематографистов к роману «Мать» М. Горького происходят в период важнейших политических событий России XX века.

Первая экранизации романа была осуществлена Александром Разумным в 1919 году в период Гражданской войны. Фильм представлял собой то, что называется киноиллюстрацией произведения. Киноповествование было близко к литературному тексту, а

длинные титры, взятые из произведения Горького, старались передать революционный пафос романа, опуская все религиозные аллюзии, заложенные автором.

Следующие обращение к роману происходит в юбилейные годы празднования революционных событий 1905 года. В 1926 году выходит экранизация «Матери» Вс. Пудовкина по сценарию Натана Зархи. Первоначально постановку по замыслу Николая Эфроса, руководителя литературного отдела кинокомпании «Межрабпом-Русь», должен был получить пасынок М. Горького — Юрий Желябужский. Он планировал в своём фильме сделать акцент на отце-черносотенце — Власове-старшем, по сути, переделывая роман «Мать» в фильм «Отец». Идею не поддержали ни А. В. Луначарский, ни И. Москвин (под кого и планировалась эта роль). Ни выбор главного героя, ни призма, через которую собирались смотреть на революционные события, не соответствовали духу времени. Во-первых, отрицательный герой не мог быть в центре повествования, а во-вторых, все важные идеологические постулаты со второй половины 1920-х годов уже традиционно доносились с экрана во-многом через женские персонажи. И тогда Эфрос предложил постановку молодому Вс. Пудовкину, у которого за плечами было несколько успешных короткометражных фильмов.

На материале романа М. Горького Вс. Пудовкин создаёт фильм о пробуждении революционного сознания в русском народе. Режиссёра, как и многих в 1920-е годы, интересовали механизмы воздействия на зрительское восприятие для трансляции пропагандистской идеологии построения нового социалистического общества. И главным инструментом управления «психическим состоянием зрителя» для Пудовкина становится «строящий монтаж». Говоря о специфических приёмах в монтаже (выходящем за пределы повествовательной роли), режиссёр особое место уделял контрасту и параллелизму.

Контраст — «представьте себе, что вы рассказываете о бедственном положении голодающего человека; рассказ будет впечатлять ещё ярче, если вы упомяните при этом о бессмысленном обжорстве богача <...> на экране (к уже упомянутому) <...> Даже отдельные куски сцен сопоставлять, как бы заставляя зрителя беспрерывно сравнивать два действия, одним усиливая другое...».

Принципом контраста режиссёр пользуется и в визуальном построении фильма — от фотографической заставки заснеженного, погружённого в сумрак Санкт-Петербурга в начале фильма до весеннего половодья в финале — словно делая зримыми процессы пробуждения от многовекового крепостнического сна под первыми лучами революционного солнца.

На контрасте построена и образная система главных персонажей. Сценарист фильма Натан Зархи придерживался новаторского духа советской монтажной школы и считал главным принципом экранизации — процесс драматизации. Сценарий по Зархи должен был стать полноценным драматическим произведением с крепкой сюжетной основой и правдивыми человеческими характерами. Зархи настаивал на драматической природе киноискусства, поэтому превращает повествование «Матери» в глобальный и многосторонний конфликт. В романе М. Горького Ниловна практически сразу вступает в ряды революционеров-подпольщиков, в фильме же героине предстоит долгий путь прихода в революционное движение.

Н. Зархи вспоминал: «У Горького мать с самого начала сознательная женщина и неуклонно движется по пути к революции. У меня она взята иначе, на внутреннем переломе, в процессе перерождения». Тот же принцип драматизации соблюден и в образах других героев. Например, в фильме история Павла начинается с того, что он, в отличие от романа, приносит в дом не книги, а куда более опасную вещь — оружие. Линия Отца также завязывается на более низкой отметке. Он не только жестокий деспот, но ещё и черносотенец — т. е. враг революционеров» [3, с. 2].

Максимального контраста авторам фильма удастся достичь в создании образа Ниловны — впоследствии главного проводника революционной идеи. Ещё Л. Троцкий говорил, что «строить социализм — значит освободить женщину» [4, с. 45]. Мать становится олицетворением самой отсталой части русского народа, пробудив которую, можно будет говорить о перерождении всего общества. Образной динамики удастся достичь как с помощью приёмов драматизации повествования, так и с помощью особого визуального решения — ракурсной съёмки. Оператор Анатолий Головня в начале фильма снимает героиню с верхней точки, отчего фигурка матери кажется маленькой и несчастной. Перелом в съёмке наступает

только в суде, когда героиня прозревает и камера начинает снимать её на уровне глаз. Следующее изменение в съёмке наступает, когда Ниловна поднимает выпавшее знамя из рук убитого сына. Объектив захватывает её с нижней точки, и на экране возникает уже монументальный образ.

Вторым важным принципом, наравне с контрастом, управления зрительских восприятием, Пудовкин называл параллелизм — «... близок к контрасту, но он гораздо шире... два тематически несвязанных действия соединены вместе и идут параллельно...». В качестве метафоры пробуждения народного самосознания и неизбежности перемен авторы выбирают ледолом, который, как и демонстрация, начался с робких ручейков со всех концов города. Знаменитая финальная сцена фильма, где грозные глыбы льда крушат всё на своём пути, дана в параллель с возмущением людей и их трагической судьбой, которые, так же «взорвавшись», пошли за свою правду на баррикады. Так же, как и природные явления, их возмущение не имеет обратной силы. В финале мать, подхватившую флаг из рук застреленного Павла, снимают с очень низкого ракурса, отчего её фигура становится масштабной, олицетворявшей перемены, произошедшие в народном сознании. Через сомнение и раскаяние родился новый негибемый человек, которому отступать некуда. Да, её маленькую фигурку в конце концов сметает конница со своего пути, но революционное движение, как и весенний ледоход, не остановить. От того зритель и воспринимает финал фильма как положительный, ведь над Кремлём в последних кадрах вместо царской символики реет тот самый флаг, который был в руках Ниловны.

Следующее обращение к произведению М. Горького «Мать» происходит на волне «оттепельных» настроений. В 1955 году выходит экранизация М. Донского.

С самых первых кадров в картине заявляется тема свободы — появляется образ Чистого поля. История Матери у М. Донского — это история становления нового сознания у запуганного насмерть сталинским режимом человека. В фильме звучит главная мысль: «От страха мы все пропадем! Нужен новый строй и новые люди».

Главной героиней, как и у Вс. Пудовкина, в экранизации 1955 г. становится Ниловна. Но не о пробуждении революционного самосознания будет уже вестись речь, а о пробуждении человеческой души, травмированной прежним государственным устройством.

Образ Матери у М. Донского связан с природной стихией. Заявляется архетип Матери-земли, способной принять в себя всё отжившее и родить новое, который полностью носит черты «оттепельной» поэтики.

Взгляд главной героини на окружающий мир — это взгляд женщины дореволюционной России, забитого существа (старое и новое — даётся через флэшбеки о тяжёлой женской доле в царской России), который вскоре станет совершенно иным.

В фильме М. Донского возникает и религиозная символика, заложенная М. Горьким в романе. И в первую очередь, это праздник Пасхи, как символ воскрешения души народа. Весь фильм словно пронизан состоянием радостной надежды, которую мать проживает вместе со своим народом и с сыном. Вражеская сила выбивает Павла из рядов революционеров, и Мать, не задумываясь, встаёт на его место. Она под видом послушницы, идущей на богомолье, распространяет запрещённую литературу. Авторский голос комментирует, что через свою деятельность Мать открывает заново мир: «Сколько красоты то, а она от нас закрыта, сколько могли взять люди радости, если могли бы знать, как земля богата!» Состояние Матери очень точно передаёт народные настроения воодушевления и духоподъёмности, характерные для «оттепельного» кинематографа. Несколько раз Павел повторяет, что мать родная ему по духу. Именно эта духовная связь между людьми закладывает основы нового общества, свободного от страха и страданий. Первомайская демонстрация, когда на улицу выходит весь народ, становится знаком готовности народного сознания к переменам. Павел подчёркивает, что «наша партия — наша духовная родина», т. е. как бы переписывая базовые постулаты сталинского социализма, основанного на коллективизации, индустриализации и широком репрессивном аппарате. В противовес тоталитарной системе актуальными становятся разговоры о человеке и его душе.

У Донского помимо образа Матери, связанного с природной стихией и понятием родины, появляется и новый отец, который приходит на смену погибшему пьянице и дебоширу Власову. Этот новый отец связан с образом Христа, который в фильме даётся как собирательный — это и икона Спасителя, и Павел, читающий на суде фактически Нагорную проповедь. На фоне ростовского портрета Николая II в зале заседаний в своём последнем слове Павел го-

ворит об исторической справедливости и выдвигает в адрес судей и правительства обвинение: «Вы духовно бесплодны, вы оторвали человека от жизни, разрушили его». Помимо сильного женского начала, в картине появляется — мужское, но не карающий «отец народов» как Сталин, а отец небесный — Христос. И через гармонизацию этих двух начал, матери и отца, как в идеальной семье прочитывается надежда на гармонизацию и общества — семьи, масштабированной до целого народа.

Приговор суда остаётся за кадром, зритель лишь видит, как заключённые садятся в полицейскую карету и уезжают. Однако ссылка в Сибирь не воспринимается ими как трагедия, они радостны от осознания своей миссии и полны надежд — возлюбленная Павла Саша собирается за ним последовать на каторгу. Это созвучно «оттепельным» настроениям в обществе, полным иллюзий и веры в счастливые преобразования после смены политического курса.

В финале Ниловна вызывается распространить листовки с выступлением Павла на суде. Она становится проводником новых идей к сердцам людей, которым должно оттаять. В финальной сцене (на вокзале) она окружена людьми, которые сочувствуют ей и пытаются спасти от жандармов. Очевидно, что арест или смерть героини неизбежны, но режиссёр оставляет это за кадром, не лишая зрителя надежды на чудо. Мы слышим лишь её финальные слова: «Душу воскресшую не убьют!» Она и есть та самая, воскрешая душа народа, которая родилась на руинах старого мира. В последнем кадре появляется барельеф с изображением Матери с распростёртыми руками, которыми она, с одной стороны, оберегающе закрывает народ, стоящий за её спиной, а с другой — народ становится продолжением её рук — фактически крыльями. Мать плоть от плоти и есть сам народ, и одновременно — она становится первой ласточкой «оттепельного» сознания, способной к свободному полёту в прекрасное будущее.

Новое обращение кинематографистов к произведению М. Горького «Мать» всё также связано с революционным преобразованием России, теперь уже на пороге крушения СССР.

В 1989 году выходит одноимённая экранизация Г. Панфилова. В сюжет картины, помимо, собственно, самого романа, вошли элементы рассказов М. Горького «Жизнь ненужного человека» и «Карамора», вошедшая в книгу «Рассказы 1922–24 годов». Главной

проблемой, поднимаемой в этом сборнике, становится понимание, что у современного человека отсутствует базовое представление о добре и зле, а в «Караморе», помимо этой глубокой темы, о человеке, не имеющем внутреннего нравственного ориентира. Страшная горьковская догадка состоит в том, что Россией правят провокаторы, умудряющиеся играть и на той, и на другой стороне. И самый катастрофичный вывод заключается в том, что вся русская революция есть одна великая провокация, в результате которой Россия утратила какие-либо представления о моральных принципах.

Для понимания образа Ниловны у Панфилова вспомним публикации М. Горького в газете «Новая жизнь» 1917–1918 гг., позже вошедшие в сборник «Несвоевременные мысли», в которых писатель, отойдя от революционного пафоса Матери — новой женщины, пишет о «великой культурной роли» женщины, матери народов, способной спасти этот мужской мир от саморазрушения, внести любовь в полный нетерпимости и ожесточения мир: «Отрица жестокость, органически ненавидя смерть и разрушение, женщина-мать, возбудитель лучших чувств мужчины, объект его восхищения, источник жизни и поэзии — кричит: — Перебить, перевешать, расстрелять...

Тут есть страшное и мрачное противоречие, в корне способное уничтожить тот ореол, которым окружила женщину история. Может быть, основа его в том, что женщина не сознаёт своей великой культурной роли, что она не чувствует своих творческих сил и слишком поддаётся отчаянию, вызванному в её душе матери хаосом революционных дней?

Я не стану рассматривать этот вопрос, но я позволю себе указать на следующее: Вы, женщины, прекрасно знаете, что роды всегда сопровождаются муками, что новый человек рождается в крови — такова злая ирония слепой природы. Вы по-звериному кричите в момент родов и — счастливо, улыбкою Богоматери улыбаетесь, прижимая новорожденного к груди. Я не могу упрекать вас за ваш звериный крик — мне понятны муки, вызвавшие этот вопль нестерпимой боли — я сам почти издыхаю от этой муки, хотя я не женщина. И я всем сердцем, всей душой хочу, чтобы вы скорее улыбались улыбкою Богоматери, прижимая к груди своей новорожденного человека России! Вы, женщины, можете ускорить тяжкий процесс родов, вы можете сократить ужас мук, пережива-

емых страну, для этого вам нужно вспомнить, что вы — матери и неисчерпаемая живая сила любви — в ваших сердцах. Не поддавайтесь злым внушениям жизни, станьте выше фактов. Это требует силы — вы найдете её, теперь, в России, вы свободны более, чем где-либо в мире, — что мешает вам проявить ваше лучшее, ваше материнское? Надо вспомнить, что революция не только ряд жестокостей и преступлений, но также ряд подвигов мужества, чести, самозабвения, бескорыстия. Вы не видите этого? Но, быть может, вы только потому не видите, что ослеплены ненавистью и враждой? А если, присмотревшись внимательнее, вы всё-таки не найдете ничего светлого и бодрого в хаосе и буре наших дней, — создайте сами светлое и доброе! Вы — свободны, вы сильны обаянием вашей любви, вы можете заставить нас, мужчин, быть более людьми, более детьми» [2].

Вслед за Горьким, задумавшим «Мать» как новое Евангелие, Панфилов в образе революционеров кружка Власова-младшего даёт аллюзии на первохристиан, а Павла — на Христа. В фильме это много раз обыгрывается и на пластическом уровне, когда ещё юный Пашка, приобщившись к взрослой жизни, лежит с влажной тряпкой на лбу, как некогда мертвый отец с бумажной молитвой на лбу, и как Христос, снятый с креста — отец и сын в одном теле, а мать крестится, то ли на иконку, то ли на лежащего Павла. И через прямые библейские ссылки — когда Павел вешает на стену иллюстрацию, где Воскресший Христос идёт в Эммаус.

В образе Ниловны зритель ожидаемо видит Богородицу, принявшую на себя судьбу сына и пошедшую за ним, неся его слово в народ. Но не смиренную и утешающую Матерь Божью, а оберегающую и покровительствующую Царицу Небесную. Кажется, что Ниловна в исполнении Инны Чуриковой, никого не спасает — она всё время находится чуть за кадром основной истории, зритель только видит её крупные планы, где она опасается гнева пьяного мужа, или волнуется за сына, переживающего после смерти отца свой первый бунт — пока ещё не против власти, а бунт подростка, когда напивается, пробует плотскую любовь и по-отцовски орёт на мать, требуя «жрать и трубку курить». Но при всей своей внешней покорности, её сложно назвать пассивной.

Режиссёр постоянно подчёркивает как Пашке, а затем, и взрослому Павлу трудно даются утренние пробуждения, в про-

странстве сна ему комфортнее, и лишь мать всегда выдергивает его из этой приятной неги — то соблазняя первым снегом, то выгоняя на работу, лично провожая его на завод. А потом и вовсе — на демонстрацию. Поколив революционеров завтраком, со всей своей искренностью, заявляет: «Вот и солнышко вышло. Пора!» и покрыв голову чёрным платком идёт вместе с ними.

Павел хоть и наследует черты мученичества Христа, читая свою «Нагорную проповедь» на суде, и принимая на себя страдания за всех демонстрантов, у Панфилова он больше рисуется и упивается своей ролью Спасителя, как когда-то его научил бригадир на заводе: «Ты вот что парень, ты не дури! Если тебе жить надоело, ты выйди в воскресный день на площадь и крикни: долой царя! Тебя за это убьют. Зато люди смелое слово услышат. И выходит, что ты не зря жил и жизнь свою не зря отдал! А так? Каждый дурак за понюшку табака свою жизнь отдать сможет». Весь революционный пафос Павла, как впрочем и его товарищей, сводится к тому, кто сильнее, да кто знамя понесёт.

В кульминационной сцене на суде Павел говорит у М. Горького говорит: «Мы — социалисты. Это значит, что мы враги частной собственности, которая разъединяет людей, вооружает их друг против друга, создаёт непримиримую вражду интересов, лжёт, стараясь скрыть или оправдать эту вражду, и развращает всех ложью, лицемерием и злобой <...> Мы — революционеры и будем такими до поры, пока одни — только командуют, другие — только работают. <...> Ваши доверители совсем не так сильны, как им кажется. Та же собственность, накапливая и сохраняя которую, они жертвуют миллионами поработанных ими людей, та же сила, которая даёт им власть над нами, возбуждает среди них враждебные трения, разрушает их физически и морально. Собственность требует слишком много напряжения для своей защиты, и, в сущности, все вы, наши владыки, более рабы, чем мы, — вы поработаны духовно, мы — только физически. Вы не можете отказаться от гнёта предубеждений и привычек, — гнёта, который духовно умертвил вас, — нам ничто не мешает быть внутренне свободными, — яды, которыми вы отравляете нас, слабее тех противоядий, которые вы — не желая — вливаете в наше сознание <...> Вы оторвали человека от жизни и разрушили его; социализм соединяет разрушенный вами мир во единое великое целое, и это — будет!» [1, с. 298].

У Г. Панфилова выступление Павла сводится к рассказам о тяжёлом труде рабочих и их беспробудном пьянстве: «...Отсутствие надежд на нормальную культурную жизнь приводило меня в отчаяние <...> Рабочих не удовлетворяют грязные замаслянные тряпки, заменяющие им одежду <...> Они хотят прилично одеваться. Многие отказывают себе в пище ради платья или пары сапог <...> Несоответствие реальных условий жизни с запросами заставляет рабочих сильно страдать и искать выхода из невозможного положения, в котором они оказались благодаря несовершенству существующего порядка. Вот почему мы, рабочие, трудом которых создаётся все от гигантских машин до детских игрушек, хотим теперь иметь столько свободы, что она дала нам возможность со временем завоевать всю власть <...> Вы видите, мы не бунтовщики <...> мы революционеры».

Кажется, что Панфилов иронизирует над словом «революционеры» в устах Павла, иначе никак не объяснить то значение, что герой придаёт «платью и паре сапог» в контексте социалистического пафоса. И на контрасте с этим «революционным вещизмом» совершенно иначе звучит голубой как небо отрез ситца Ниловны, который она берегла на платье к свадьбе сына и который со всей материнской любовью и щедростью отдаёт ему на его революционные нужды.

Хороший ситец, синий в цветочек... Что, не нравится? — спрашивает она Павла. Нравится, только цвет нам не подходит. — Ну а чем же он плох? Красивый ситец, синий как небо... — а нам нужен красный, цвета крови! — Цвета крови? — мать испуганно присаживается на сундук и крестится. Однако преодолев свой страх мать смиренно и самозабвенно берётся сшить флаг из алой ткани. Она ткёт его как защитное покрывало любви для сына, со всей своей сердечностью вышивая слова: «Долой самАдержавие». Не сразу, но заметив ошибку на знамени, сын с товарищем решают идти на демонстрацию с этим знаменем, на новое времени уже нет. Они успокаивают себя, что будут громче кричать: долой самОдержавие! Однако демонстрация рабочих выливается в фарс: мужики, пользуясь случаем, меряются силой и мерой защищённости от внезапного удара, а когда понадобилось двинуться в след за Павлом, в большинстве своём остались безмолвно стоять на месте. После слов Павла, что пора открыто заявить о себе: «Мы поднимаем наше

Знамя разума, правды и свободы! Да здравствует рабочий народ! Да здравствует рабочая социал-демократическая партия! Наша партия!» к воротам фабрики двинулась лишь маленькая кучка демонстрантов. И понимая провальность собственной акции, Павел с товарищами принимают решение вместо «самО-» кричать: «Долой самАдержавие!» И фактически сдаются в руки властей.

Безусловно, в этом акте можно углядеть и трусость, и слабость цели революционеров. Однако в этом, на первый взгляд, исковерканном слове, можно углядеть и иной смысл — прямую отсылку к образу Божией Матери «Державной», чей чудотворный список был обретен в год и день отречения Николая II от престола. Интересна история этого обретения: про икону узнала крестьянка, которой во сне явилась Богородица и велела пойти в Коломенское и найти там «чёрную» (старую, значит) икону и сделать её «красной» (т. е. подновить). И в результате почерневшая от времени икона была найдена в подвалах Вознесенского храма в Коломенском. На ней Божья Мать в красных одеждах восседала на троне, держа на коленях новорожденного Иисуса Христа. На голове, как и принято самодержавному владыке, у неё сияла корона, поверх которой возвышался святой нимб, а в руке она держала державу и скипетр — основные элементы власти. Мать у Панфилова фактически предстаёт такой Богородицей Державной — это и кодовое слово «самАдержавие», и красный цвет, который с момента принятия на себя судьбы сына сопровождает Ниловну. Она по-женски накидывает на плечи сшитое ею знамя как шаль, и на голову как покрывало, а сын с товарищем любят: «Красивооо!» На демонстрацию она выходит в чёрном платке, но на её лице отражается красный цвет знамени — чем не история почерневшей от времени иконы? А в финале, убитая Яковом Мать буквально истекает кровью, окрашивая в багряный цвет и свои одежды и рассыпанные по перрону листовки.

В 1917 году народ, следуя провокации революционеров, отказался и от Бога, и от Царя, ставленника Бога на земле. Символично, что в этот же день была найден список Богородицы «Державной», Матери, которая занимает активную позицию и вместо Сына Божьего покровительствует и оберегает Россию. Ещё юный и пьяный Пашка в фильме кричал на площади: «Долой царя и царицу долой!», и вот взамен земной наместницы Божьей (а Россией много

раз правили женщины), приходит Царица Небесная. Панфилов в этом образе собирает все знаки «новых женщин», несущих освобождение общества от прежних догматов и предвещающих перемены в мироустройстве, занимающих активную социальную позицию, но не отказывающихся от своих природных качеств. У Панфилова женщина часто связано с образом спасительницы: «Тема», «Прощу слова», «Начало»... Неспроста Павел в фильме рисует Жанну д'Арк, используя потом листы с этим образом как закладки для книги «Капитал» К. Маркса — это прямая отсылка и к фильму «Начало», в котором И. Чурикова сыграла ткачиху Пашу Строганову, исполнившую роль Жанны в фильме столичного режиссёра. Жанна д'Арк — несёт не только религиозный контекст — Ева погубила мир, а Жанна спасла, это ещё и очень мощный женский образ, ведущий за собой народные массы. Неспроста, в сцене, где Ниловна принимает решение доставлять книги и листовки на фабрику вместо арестованного сына, она стоит перед картиной, где изображён Минин, поднимающий народ против польских захватчиков.

И Мать спасает дело, переданное ей Павлом, но её спасение не кровавое как у «провокаторов с Запада», каким показан Ленин, не растерянное как у Николая II («Ваше Величество, бунтовщики даже развернули знамя с возмутительным содержанием: «Долой самодержавие». На что государь отвечает: «У этих рабочих, вероятно, конфликт с начальником фабрики, а они: долой самодержавие. Я-то тут причём?»), не тщеславное, как у Павла и революционеров. Это не Христос А. Блока «в белом венчике из роз с кровавым флагом» из поэмы «Двенадцать». Заступничество и спасение мира Панфилов, как и Горький, видит в образе Матери с синим, цвета неба, знаменем, символом нового мира, построенного на принципах гуманизма и женской любви, в пику мужскому, стоящему на крови и личных амбициях.

Прежние понятия и религия оказываются ложными — и требования на суде (пальто и сапоги), и вера (Павел верит в чудеса, а не в Бога), и люди гнилые, нет прежней чистоты. Только амбиции и страх. И лишь она одна великодушная — Мать Божья, Царица Небесная, Богородица Державная, «О, мира Заступнице, Мати Всепетая». И вот снова витает в воздухе революция, на дворе 1989 год. И народ снова позабыл обо всём, Бога давно с ним нет, но теперь он предаёт и Мать. У русского человека больше нет заступниче-

ства, только потенциально шутники с Запада, которые на людском горе сделают себе карьеры.

В финале фильма лужа крови. Заключённых проводят в вагоны через ту же дверь, через которую только что вынесли убитую мать. Павел видит её в окно. Зовёт (это последние слова картины): «Мама!.. Мать!..» Она оборачивается и молча уходит по скованной льдом реке в сторону храма, революционеры остаются в кутузках, а страна погружается во мрак. Так мы вновь возвращаемся к Вс. Пудовкину и М. Донскому: вместо знаменитого финального победно-ликующего ледолома — мёртвое ледяное молчание матери, нет и намёка на «оттепель», всё сковано льдом. Надежды на спасения больше нет. Этот пессимистический финал отражает трагизм судьбы не только матери, но и сына. Потому и нет здесь знаменитых, всегда и всюду повторявшихся заключительных слов матери: «Душу воскресшую не убьют!» Нет, ничего здесь не воскресает, хотя «всё впереди» и «время действия» (нам не случайно напоминает об этом заставка в начале каждой серии) — 1901 год. Впереди — страшный XX век.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Четыре экранизации романа «Мать» М. Горького в течение XX века, и каждое обращение к произведению стало свидетельством его актуальности, несмотря на то, что обычно его относят к разряду неудачных. Написанное как коммунистическое «Евангелие», роман становится важнейшим явлением отечественной литературы XX века, отражающим многие основные конфликты, происходящие в российском обществе на протяжении почти сотни лет.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Горький М.* Мать // Собрание сочинений в 16 томах. Т. 4. Москва : Правда, 1979. С. 5–323.

2. *Горький М.* Несвоевременные мысли. Москва : Ротация, 1990. URL: <https://ruslit.traumlibrary.net/book/gorkiy-nesvoevremennye/gorkiy-nesvoevremennye.html> (дата обращения: 20.06.2020).

3. Зархи Н. Уроки Горького // Кино. 1932. 24 сентября. № 44. С. 2.

4. *Троцкий Л.* Проблемы культуры. Культура переходного периода // Сочинения. Т. 21. Москва, Ленинград, 1927. С. 45.

Svetlana A. Smagina

**TO THE PROBLEM OF REPRESENTATION: «MOTHER»
M. GORKY IN THE FILMS OF THE SUN. PUDOVKINA,
M. DONSKOY AND G. PANFILOVA**

Svetlana A. Smagina, candidate of art history

E-mail: smsval@mail.ru

All-Russian State Institute of Cinematography
named after S. Gerasimov

The article is devoted to the changes taking place in the representation of the image of the Mother in the novel of the same name by M. Gorky in the adaptations of Vs. Pudovkina (1926), M. Donskoy (1955) and G. Panfilov (1989). All appeals of filmmakers to the work take place during the period of the most important political events in Russia of the 20th century, and the image of Nilovna becomes not only the bearer of ideological paradigms, but also translates the directors' attitude to revolutionary moods in society of one or another period.

Key words: film adaptation, Mother, Gorky, representation, female image, Pudovkin, Donskoy, Panfilov.

REFERENCES

1. Gor'kii M. *Sobranie sochinenii v 16 tomakh*. Vol. 4. Moscow : Pravda, 1979. P. 5–323.
2. Gor'kii M. *Nesvoevremennye mysli*. Moscow : Rotatsiya, 1990. URL: <https://ruslit.traumlibrary.net/book/gorkiy-nesvoevremennye/gorkiy-nesvoevremennye.html> (data obrashcheniya: 20.06.2020).
3. Zarkhi N. *Uroki Gor'kogo // Kino*. 1932. 24 sentyabrya. No 44. P. 2.
4. Trotskii L. *Problemy kul'tury. Kul'tura perekhodnogo perioda // Sochineniya*. Vol. 21. Moscow, Leningrad, 1927. P. 45.

УДК 778.5.04.072:094 «Дворянское гнездо»
ББК 85.374

Попова Л. В.

И. С. ТУРГЕНЕВ И А. С. КОНЧАЛОВСКИЙ: ЭКРАНИЗАЦИЯ РОМАНА «ДВОРЯНСКОЕ ГНЕЗДО»

Попова Лиана Владимировна, кандидат культурологии
E-mail: pliana@mail.ru
Московский гуманитарный университет

В статье приведены результаты исследования романа И. С. Тургенева и фильма А. С. Кончаловского. Целью статьи является исследование специфики художественного языка И. С. Тургенева и А. С. Кончаловского, методов создания художественного образа и изучение его трансформаций в кино и литературе на примере экранизации романа «Дворянское гнездо». Затрагивается проблема «кинематографичности» и «некинематографичности» литературы, которую А. Кончаловский пытался решить через изображение «вещей», а не через литературный текст. Для исследования применён комплексный подход с использованием сравнительного и семиотического методов в их сочетании и взаимодополнительности.

Ключевые слова: И. С. Тургенев, А. С. Кончаловский, С. Н. Булгаков, В. И. Ежов, В. Б. Шкловский, текст, фильм, кино, литература, экранизация.

Основной вопрос, которым задавался режиссёр А. Кончаловский во время экранизации романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо»: «Есть ли у человека духовные корни, Родина?» [5, с. 41]. Текст Тургенева оказался идеальным для воплощения идеи. Кончаловский читал всего Тургенева, всё о Тургеневе, пытаясь осмыс-

лить главный предмет спора западников и славянофилов — пути развития России, который актуален и сегодня. Нужно было понять, как относился Тургенев к этим спорам, на чьей был стороне. Кончаловский обращается к истокам спора и началу вражды между Тургеневым и Достоевским [2], когда Достоевский обвинил Тургенева в ненависти к России. Достоевский не мог простить ему слова Потугина, героя романа «Дым»: «Наша матушка Русь православная провалиться могла бы в тар-тарары и ни одного гвоздика, ни одной булавочки не потревожила бы родная: всё бы преспокойно оставалось на своём месте...». И когда Достоевский обрушился с бранью на немцев, Тургенев отвечал: «Говоря так, вы меня лично обижаете. Знайте, что я здесь поселился окончательно, что я сам считаю себя за немца, а не за русского» [5, с. 41]. Достоевский, по словам Кончаловского, не мог «слушать такие ругательства на Россию от русского изменника» и никогда не мог простить Тургенева. Тот его «слишком оскорбил своими убеждениями» [5, с. 41].

Эти слова произнёс Тургенев в годы своей молодости. В течение жизни многое в его мировоззрении изменилось, в том числе и отношение к родине. Всем известно, что в конце жизни он хотел вернуться в Россию, но тяжёлая болезнь помешала, и он умер во Франции. Для А. Кончаловского обращение к роману «Дворянское гнездо» стало, своего рода, поворотной точкой в его биографии. В то время назревали его внутренние противоречия, подготовившие его отъезд из СССР в 1980 году. Поэтому спор о духовных корнях человека продолжался для Кончаловского в его картине [5, с. 41].

Сценарий для фильма был написан выдающимся сценаристом Валентином Ежовым в соавторстве с А. Кончаловским. Что же послужило поводом обращения к Тургеневу? Свою первую полнометражную картину «Первый учитель» А. Кончаловский снял в 1965 г. Съёмки проходили «среди баранов, кобыл, юрт, стойбищ» [3, с. 66]. Следующую картину, «Историю Аси Клячиной...», которая была запрещена, тоже снимал в деревне. Надоела грязь и ощущение скотного двора. Захотелось снять нечто красивое, «чистое, цветастое, с большими бабочками и шляпами» [3, с. 66] в духе «Леопарда» Л. Висконти. Выбор пал на пьесу И. С. Тургенева «Где тонко, там и рвётся», но в это время главный редактор Госкино Сурков предложил экранизировать к юбилею писателя один из его романов: «Отцы и дети» или «Дворянское гнездо». Роман «Отцы и

дети» показался режиссёру слишком перегруженным идеологией, и он остановился на «Дворянском гнезде», экранизация которого была осуществлена в 1969 г.

Погрузившись в сентиментальный мир дворянских усадеб, романтических пейзажей, читая Тургенева, Кончаловский отмечал полярность его эстетических вкусов. С одной стороны — «условный, романтизированный, идеологизированный мир его романов с неправдоподобием “дворянской идиллии”», с другой — «натурализм и сочность “Записок охотника”» [3, с. 68]. Кончаловский открыл для себя «двух Тургеневых». Один — певец дворянских усадеб, создатель образов прекрасных одухотворенных героинь, другой — великий реалист, исходивший пешком десятки деревень, видевший разных людей, сумевший правдиво и с любовью писать о них. Этих двух Тургеневых ему и хотелось столкнуть в «Дворянском гнезде»: «Создать мир цветов, сантиментов, красивый, роскошный — такой торт со взбитыми сливками, а потом шлепнуть по розовому крему хорошеньким кирпичом. Взорвать одну эстетику другой» [5, с. 54]. Живописное решение фильма оказалось очень удачным благодаря талантливому оператору Георгию Рербергу. Была найдена подходящая натура в пригородах Павловска. Кончаловский в поисках художественного решения своих фильмов часто обращался к тому или иному изобразительному материалу. В «Дворянском гнезде» это были гравюры, живопись. К тому же Рерберг, любил работать со светом, «переносить на экран законы живописного освещения» [5, с. 67]. Особое значение придавалось работе с художником: над созданием картины трудились Михаил Ромадин, Александр Бойм, Николай Двигубский. Головные уборы сделаны режиссёром Рустамом Хамдамовым. В изображении дворянской усадьбы всё продумано до мелочей: портрет отца, деда Лаврецкого, предметы быта, давно не открывавшиеся окна в паутине, старинные книги, заброшенная скамейка в парке. Кончаловский отмечал, что, создавая фильм через изображение вещей, предметов, они пытались передать и красоту мира, и тленность этой красоты, а также «порабощение человека вещами» [5, с. 53]. Усадьба стала немного напоминать музей. Кончаловский писал: «Я был настолько увлечён созданием реальности, скрупулёзным воспроизведением быта, с великим множеством крупных планов — ювелирностей, миниатюр, гравюр, чашек, серебра, что потом это

дало повод Параджанову сказать о картине: “Комиссионное гнездо”» [3, с. 78]. Но, как бы то ни было, именно через предметы мы узнаём о жизни Лаврецкого до его отъезда за границу.

Проблема сюжета в кино занимала ещё русских формалистов. Так, В. Шкловский обращал внимание, что в кино работают с изображением, фотографией. Если видится какой-то объект, то это конкретный объект. Например, собака — это конкретная собака. Он приводил пример из «Путешествия Гулливера» Д. Свифта о летучем острове Лапуте, где жители вместо слов показывали предметы. В литературе, по его мнению, слово уточняется эпитетом, то есть «идём от общего к частному» [7, с. 138]. В кино наоборот «преодолевается частность изображения» [7, с. 138]. Поэтому, по Шкловскому, то, что в литературе называют литературным образом, и то, что в кино называют монтажом — конкретным сопоставлением, — «совершенно различные явления» [7, с. 138]. Кино — это «построение новых форм» [7, с. 138]. Андрей Кончаловский, в свою очередь, отмечал, что понимание «кинематографичности, как зримости литературы, её действительности и изобразительности уже изжило себя; смысл искусства заключается не в этом». Иначе, по его мнению, «самой кинематографичной литературой оказались бы бульварные романы и детские комиксы про индейцев» [5, с. 12]. Поэтому диалоги в сценарии «Дворянского гнезда» написаны заново, они не такие длинные, как у Тургенева, но передают его мысль. Таковы слова Лаврецкого: «Если счастье без любви невозможно, то, видно, ни покоя, ни воли не может быть без родины». Лаврецкий уподобляет человека растению: «Человек положительно гораздо больше растение, чем он сам предполагает... Он не может жить вырванным из родной почвы... Семья не удалась, гнезда мне больше не свить. Теперь главное — не оказаться вырванным с корнями из своей земли...». Он словно возрождается в родном «гнезде», где время течёт иначе, чем в Париже: «В этой неспешной жизни и думается по-другому. Всё дурное в душе тает, как прошлогодний снег». Сцены Парижа, салонов, сняты на чёрно-белую пленку в противовес красочным изображениям России.

Лаврецкому созвучен трагикомический персонаж музыкант Лемм, немец, связывающий свои мечты с Россией, вынужденный здесь стать простым учителем. Когда приходит мнимое известие о смерти Варвары, жены Лаврецкого, Лемм признаётся: «Я не любил

Вашу жену, но как ужасно умереть на чужбине». В первых кадрах фильма Лемм дирижирует воображаемым оркестром. Его мечта не сбылась, но она по-прежнему жива в нём. Лемм созвучен чеховским персонажам, обуреваемым тоской по лучшей, прекрасной жизни. Неспроста следующей экранизацией Кончаловский выбрал «Дядю Ваню» А. П. Чехова.

В «Дворянском гнезде» нет длинных споров Лаврецкого с Паншиным о судьбах России. В ответ Паншину, который считает, что русские стали европейцами лишь наполовину, и что надо сделать их европейцами до конца, Лаврецкий приводит в пример уроденную пензенскую княжну Гагарину, с которой его познакомили в Париже и которая не понимает по-русски ни слова. Княжна Гагарина — персонаж, введённый в фильм Кончаловским. Её прообраз — француженка Маша Мериль, потомственная княжна Гагарина, не понимавшая по-русски ни слова, которая, по словам режиссёра, «влезла в картину под своей подлинной фамилией» [4, с. 166]. Лаврецкий заканчивает спор очень быстро словами: «На эту тему и спорить скучно». Он остаётся верен себе, по его мнению, стоит «пахать землю и как можно лучше её пахать». Он не воспринимает Паншина всерьёз. Кончаловский считал, что роль Паншина должен играть человек, похожий на Гоголя. Он и делал его похожим на Гоголя: с гоголевским носом, гоголевской причёской, и актёра взял похожего на Гоголя — Виктора Сергачёва [3, с. 73]. Гоголевские образы Кончаловский увидел и в рассказах Тургенева из цикла «Записки охотника», особенно в рассказе «Чертопханов и Недопюскин». В фильме отсутствует университетский товарищ Лаврецкого Михалевич, восклицавший: «Религия, прогресс, человечность!». Трансформирован в фильме и образ Гедеоновского. Тургенев изобразил его салонным сплетником, приживальщиком. В фильме он предстает серьёзным персонажем, по смыслу «как бы представляющим ипостась того, что может ожидать Лаврецкого, если он не найдет себе силы жить истинной жизнью» [5, с. 55]. Роль Гедеоновского играл Василий Меркурьев. Как мы уже упоминали, Кончаловскому хотелось столкнуть два мира: после романтических вздохов показать грязный трактир, нищих мужиков, пьяных Лаврецкого и Гедеоновского, ведущих разговор о смысле жизни, «Певцов» из «Записок охотника», показать пропасть между миром господ и миром крестьян, и что эта

пропасть «во многом определила дальнейшие пути России» [5, с. 55]. Сцена в трактире была снята: Меркурьев — Гедеоновский произносил монолог о счастье, о России, текст которого был взят из «Гамлета Щигровского уезда». В сцене были заняты известные актёры, согласившиеся сыграть крохотные роли — Ия Саввина, Евгений Лебедев, Николай Бурляев, Алла Демидова в гриме мальчика-инока, но сцена, по мнению самого А. Кончаловского не получилась. Просчёт состоял том, что он «создавал мир этой части теми же барочными средствами, с тем же обилием деталей, с тем же подчёркиванием вещной среды, что и мир “дворянских гнезд”» [5, с. 54]. Вместо того, чтобы его разрушить, стать его эстетическим антиподом, «Певцы» его словно бы продолжили. От задуманного финала режиссёр отказался, кадры уничтожил, о чём потом сожалел.

Чтобы добавить «грубой действительности», Кончаловский ввёл сцену конной ярмарки, где Лаврецкий опустошает один бокал шампанского за другим, покупает коня втридорога. Роль Лаврецкого исполнил Леонид Кулагин. До него на эту роль претендовал Всеволод Сафонов, но оказался слишком аристократичен. Кончаловский выбрал Кулагина, который тогда снялся в картине Андрея Смирнова «Ангел» в роли комиссара, будучи на тот момент никому не известным. По словам Кончаловского, в нём было «больше мужика» [3, с. 71]. В сцене ярмарки Лаврецкий действительно грубоват. В ответ на замечание Паншина отвечает: «А Вы что, хотите меня на дуэль вызвать? Ничего у вас не выйдет. Я дуэлей не признаю. Я ведь мужик наполовину. У меня мать из дворовых... Так что оглоблей действовать предпочитаю».

Грубоват Лаврецкий и в одной из последних сцен фильма, когда возвращается с ярмарки и просит слугу подать суп. Слуга приносит лапшу в миске, Лаврецкий ест прямо из миски, сидя на качелях. В этот момент его «воскресшая» жена Варвара сообщает, что уезжает обратно в Париж. Она говорит, что он выдумал «свою Россию», и что он не будет в ней счастлив. Лаврецкий продолжает есть лапшу. Мы слышим его закадровый текст: «Что я мог ей ответить, возразить? Меня не занимало, выдумал ли я свою Россию или она на самом деле такая. Но такой я её видел, чувствовал, любил. И я был уверен, что пока только одна Вечность коснулась её... Сумею ли я приобщиться к ней? В ту пору этого я ещё не знал».

В последних кадрах мы видим Лаврецкого, ведущего за руку маленькую девочку с венком на голове в крестьянской одежде, с полевыми цветами, которая появляется и в первых кадрах фильма. Кадры с девочкой были намеренно нечётко, не резко снятыми. Девочка вдруг стала лейтмотивом картины. Как писал Кончаловский, она «проходит через картину как символ, мечта, грёза...» [3, с. 80].

Вскоре после завершения «Дворянского гнезда» А. Кончаловский женился на француженке Вивиан Годе, а в 1980 г. уехал покорять Америку. Об этом периоде он писал: «Отъезд за границу означал выход из системы. Но за выходом из одной системы последовал вход в другую. Игры с другой системой, другой властью начались в Голливуде. Там не сразу, но пришлось убедиться, что Голливуд — тот же самый ЦК КПСС, только в зеркальном отражении...» [4, с. 199]. Годы вне России многое изменили в сознании режиссёра, он отмечал, что именно это время он к России «был более, чем когда-либо, близок и более, чем когда-либо, по-православному религиозен» [4, с. 8]. А. Кончаловский сравнивал любовь к России с любовью к матери [4, с. 351]. Он писал: «Вся Россия для меня тогда сконцентрировалась в иконке Андрея Первозванного, принадлежавшей ещё Василию Ивановичу Сурикову. Она была в чёрном кожаном чехольчике, мама сшила его своими руками — любила все делать сама. Она дала мне эту иконку, и с тех пор та всегда со мной. Ещё мама дала мне молитвослов и свою фотографию. Эти вещи тоже всегда были со мной: кладя их на ночь у изголовья, я чувствовал себя дома. От них, мне казалось, исходила какая-то неведомая энергетическая сила, очень много мне дававшая, особенно тогда, когда было плохо» [4, с. 8].

Что же такое родина в понимании И. С. Тургенева? Для него она ассоциировалась с полями, лесами, деревьями, болотами. Всем известны его слова из письма Я. Полонскому, написанному в 1882 году: «Когда будете в Спасском, поклонитесь от меня дому, саду, молодому дубу — родине поклонитесь, которую я уже, вероятно, никогда не увижу» [6, с. 300]. Родину мы ассоциируем всегда с чем-то конкретным, земным и в тоже время «космическим». Земляк И. С. Тургенева, философ С. Н. Булгаков, писал: «Родина есть священная тайна всякого человека, так же как и его рождение. Теми же таинственными и неисследимыми связями, которыми соединяется он чрез лоно матери со своими предками и прикре-

пляется ко всему человеческому древу, он связан чрез родину и с матерью-землёю и со всем Божиим творением... Каждый человек имеет свою индивидуальность и в ней неповторим, но равноценен каждой другой, это есть дар Божий. И она включает в себя не только лично-качественное Я, идущее от Бога, но и земную, тварную индивидуальность — родину и предков. И этот комплекс для каждого человека также равноценен, ибо он связан с его индивидуальностью» [1, с. 11].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вопрос о том, что такое родина, волновал людей во все времена, в том числе и в наше время в условиях сложившейся геополитической ситуации. В связи с этим тексты И. С. Тургенева, экранизации его произведений, театральные постановки, публицистические статьи остаются для нас интересными и актуальными.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Булгаков С. Н.* Моя родина. Избранное / Сост. Олейников, Л. А. Беляева, А. Ю. Максимов. Орел : Издательство Орловской телерадиовещательной компании, 1996. 240 с.
2. История одной вражды. Переписка Достоевского и Тургенева / под ред. И. С. Зильберштейна. Ленинград : Academia, 1928. 200 с.
3. *Кончаловский А. С.* Возвышающий обман. Москва : Коллекция «Совершенно секретно», 1999. 352 с.
4. *Кончаловский А. С.* Низкие истины. Москва : Коллекция «Совершенно секретно», 1998. 384 с.
5. *Михалков-Кончаловский А. С.* Параболы замысла. Москва : Искусство, 1977. 231 с.
6. *Тургенев И. С.* Письмо к Я. Полонскому // Иван Сергеевич Тургенев в портретах, иллюстрациях, документах / Под ред. Г. А. Бялого. Москва — Ленинград : Просвещение, 1966. С. 300.
7. *Шкловский В. Б.* Эйзенштейн. Москва : Искусство, 1972. 299 с.

Liana V. Popova

**I. S. TURGENEV AND A. S. KONCHALOVSKY:
FILM ADAPTATION OF THE NOVEL “NOBLE NEST”**

Liana V. Popova, PhD of Culturology
E-mail: pliana@mail.ru
Moscow University for the Humanities

The subject of research of this article are the novel by I. S. Turgenev and the film by A. S. Konchalovsky. The purpose of article is the research of specifics of art language of I. S. Turgenev and A. S. Konchalovsky, methods of creation of an artistic image and studying of his transformations in cinema and literature on the example of the screen adaptation of the novel "A House of Gentlefolk". The image of the homeland — Russia became the main objective of the director A. Konchalovsky at the screen version "A House of Gentlefolk". The issue of "kinematografichnost" and "nekinematografichnost" of literature which A. Konchalovsky tried to solve through the image of "things" but not through the literary text is touched. An integrated approach with use of comparative and semiotics methods in their combination and mutually complementarity is applied to a research.

Key words: I. S. Turgenev, A. S. Konchalovsky, S. N. Bulgakov, V. I. Ezhov, V. B. Shklovsky, text, cinema, film, literature, screen adaptation.

REFERENCES

1. Bulgakov S. N. *Moja rodina. Izbrannoe* / Sost. Olejnikov, L. A. Beljaeva, A. Ju. Maksimov. Orel : Izdatel'stvo Orlovskoj teleradioveshhatel'noj kompanii, 1996. 240 p.
2. *Istorija odnoj vrazhdy. Peregovorki Dostoevskogo i Turgeneva* / pod red. I. S. Zil'bershtejna. Leningrad : Academia, 1928. 200 p.
3. Konchalovskii A. S. *Vozvyshayushchii obman*. Moscow : Kolleksiya "Sovershenno sekretno", 1999. 352 p.
4. Konchalovskii A. S. *Nizkie istiny*. Moscow : Kolleksiya "Sovershenno sekretno", 1998. 384 p.
5. Mikhalkov-Konchalovskii A. S. *Parabola zamysla*. Moscow : Iskusstvo, 1977. 231 p.
6. Turgenev I. S. *Pis'mo k Ya. Polonskomu // Ivan Sergeevich Turgenev v portretakh, illyustratsiyakh, dokumentakh* / pod red. G. A. Byalogo. Moscow — Leningrad : Prosveshchenie, 1966. P. 300.
7. Shklovskii V. B. *Eizenshtein*. Moscow : Iskusstvo, 1972. 299 p..

**Часть III. ИННОВАЦИИ В ТЕХНИКЕ
И ТЕХНОЛОГИЯХ
КИНЕМАТОГРАФА**

УДК 778.5.534.8

ББК 37.95

Раев О. Н.

К ВОПРОСУ О НЕОБХОДИМОЙ ЧАСТОТЕ КИНОСЪЁМКИ

Раев Олег Николаевич, кандидат технических наук, доцент

E-mail: ncenter@list.ru

Технологический университет имени дважды героя Советского
Союза лётчика-космонавта А. А. Леонова,

Сергиево-Посадский филиал Всероссийского государственного
института кинематографии имени С. А. Герасимова

В профессиональном кинематографе стандартная частота киносъёмки принята равной 24 кадр/с почти 90 лет назад. Эта частота была оптимальной для фотографической записи звука, для расхода киноплёнки при киносъёмке и была удобной при монтаже. Однако при такой частоте киносъёмки возникают искажения в киноизображении при записи объектов съёмки, движущихся относительно светочувствительного слоя киноплёнки или матрицы.

Выполнен анализ оптимального значения частоты киносъёмки для современных цифровых киносъёмочных аппаратов.

Ключевые слова: кинематограф, киносъёмочный аппарат, частота киносъёмки, смаз движущегося изображения, мелькания изображений, преобразование изображений, искажения первого рода.

1. СТАНДАРТНАЯ ЧАСТОТА КИНОСЪЁМКИ

Частота киносъёмки это число кадров, экспонируемых при киносъёмке за одну секунду. Стандартная частота киносъёмки это такая частота, которая совпадает с частотой кинопроекции, одина-

ковой во всех кинозалах. Если частота киносъёмки будет меньше частоты кинопроекции, то зритель будет воспринимать движения объектов в киноизображении ускоренными, а если частота киносъёмки будет больше частоты кинопроекции, то — замедленными.

С первых лет развития кинематографа частота киносъёмки не регламентировалась, зависела от кинооператора, поскольку тогда все киносъёмочные аппараты имели ручной привод лентопротяжного механизма. Однако уже в то время считалось, что частота киносъёмки должна быть в пределах 16–18 кадр/с [1, с. 349].

В 1920-х годы при появлении звукового кинематографа частота киносъёмки была увеличена до 20 кадр/с, а затем до 24 кадр/с, которая с 1932 года и стала стандартной частотой киносъёмки во всём мире [1, с. 349]. Увеличение частоты киносъёмки было необходимо для увеличения скорости непрерывного движения киноплёнки в зоне записи оптической фонограммы на киноплёнке, что требовалось для повышения верхней границы записываемого звукового частотного диапазона в оптической фонограмме. Так, при частоте киносъёмки 24 кадр/с на киноплёнку с разрешающей способностью 80 лин/мм можно было записать фотографическую фонограмму, у которой максимальная частота записываемого звука достигала 7500 Гц [1, с. 350].

При стандартизации частоты киносъёмки учитывалось, что чем больше частота киносъёмки, тем больше расход киноплёнки. Например, при частоте киносъёмки 24 кадр/с на 35-мм киноплёнку при кассете ёмкостью 30 метров киноплёнки снимать можно только 1 минуту, после чего необходимо зарядить в кассету новую киноплёнку.

Кроме того, чем больше частота киносъёмки, тем больше сила воздействия зуба рейферного механизма на кромку перфорации в киноплёнке при её прерывистом транспортировании на шаг кадра, а следовательно, возрастает вероятность её повреждения.

Частота киносъёмки 24 кадр/с оказалась удобной и при ручном монтаже, так как 24 кадра на киноплёнке при кинопоказе демонстрируются зрителю 1 секунду, 12 кадров — полсекунды, 6 кадров — четверть секунды.

В цифровой киносъёмочной аппаратуре частота киносъёмки 24 кадр/с в настоящее время сохранена как стандартная, поскольку вся технология современного кинематографа отработана на эту частоту, увеличение частоты киносъёмки требует увеличения ско-

рости передачи цифровых данных и увеличения объёма хранимой и обрабатываемой информации.

2. ЧАСТОТА КИНОПОКАЗА

Если свет, излучаемый каким-либо объектом или отражаемый им, меняется во времени, то это привлекает внимание человека. При этом если свет, поступающий в глаза человека, изменяется с небольшой частотой, то человек воспринимает эти изменения в яркости светового потока без зрительного дискомфорта.

Если увеличивать частоту мельканий света, то эти изменения в яркости светового потока начинают мешать зрительному восприятию, раздражают человека, утомляют его.

Существует граничная частота мельканий света, называемая критической частотой слияния мельканий. Если частота изменения света меньше критической частоты слияния мельканий, то зрительный аппарат человека воспринимает эти мелькания, но если частота изменения света превышает критическую частоту слияния мельканий зрительного аппарата, то человек воспринимает мелькающий свет так, как будто свет не изменяется (постоянен) во времени.

Критическая частота слияния мельканий является субъективной характеристикой зрения, у разных людей она разная.

Величина критической частоты слияния мельканий зависит от места изображения мелькающего источника света на сетчатке глаза — для центральной зоны сетчатки критическая частота слияния мельканий выше, чем для периферии сетчатки. В литературе представлены различные значения критической частоты слияния мельканий. По мнению большинства авторов, для фовеальной области сетчатки критическая частота слияния мельканий составляет 40–55 Гц, для парафовеальной области сетчатки возрастает до 55–60 Гц, а на крайней периферии снижается до 35–40 Гц [7, с. 98].

В кинематографе принято, что критическая частота слияния мельканий равна [6]:

- 48 Гц при демонстрации фильма обычного формата,
- 52 Гц широкоэкранный,
- 56 Гц широкоформатный.

Выявленные особенности человеческого зрения означают: для того, чтобы все зрители комфортно воспринимали кинофильмы,

необходимо обеспечить частоту смены освещённости киноэкрана не менее 60 Гц.

Но стандартная частота киносъёмки равна 24 кадр/с. И частота кинопроекции, соответственно, равна 24 кадр/с. Поэтому кинопроекторы сконструированы таким образом, что они выводят на киноэкран каждый кадр дважды, обеспечивая демонстрацию кинофильма с частотой смены освещённости экрана 48 Гц [8]. Очевидно, что эта частота смены освещённости экрана, хотя и считается допустимой из практики работы кинотеатров, так как не вызывает у зрителей заметного дискомфорта при просмотре ими кинофильмов, не обеспечивает у всех зрителей полного слияния отдельных дискретных изображений в единое непрерывное киноизображение.

3. СМАЗ И СКАЧКИ В КИНОИЗОБРАЖЕНИИ ДВИЖУЩИХСЯ ОБЪЕКТОВ

При киносъёмке скорость движения изображения относительно светочувствительного слоя ограничивается кинооператорами до допустимых пределов, при которых смаз и скачки изображения движущихся объектов в кинофильме не заметны зрителю.

Смаз изображения движущегося объекта зависит от скорости движения оптического изображения, сформированного объективом, относительно светочувствительного слоя и от времени экспонирования кадра. Чем больше время экспонирования, тем больше смаз изображения.

Максимально время экспонирования может быть равным периоду кадровых смен, который равен обратной величине частоты киносъёмки. Однако если время экспонирования задать равным периоду кадровых смен, то движущийся объект запишется как сплошная смазанная полоса.

Скачки изображения движущегося объекта вызваны дискретизацией киноизображения по времени и определяются скоростью движения оптического изображения, сформированного объективом, относительно светочувствительного слоя и периодом кадровых смен. Скачки изображения сглаживаются смазом изображения: чем больше время экспонирования, тем меньше величина скачков изображения, но больше смаз.

Поэтому увеличение частоты киносъёмки позволяет увеличить скорость движения изображения относительно светочувстви-

тельного слоя и, следовательно, увеличить допустимую скорость перемещения движущихся объектов относительно киносъёмочного аппарата.

4. ИСКАЖЕНИЯ КИНОИЗОБРАЖЕНИЯ, ВОЗНИКАЮЩИЕ ПРИ КИНОСЪЁМКЕ В РЕЗУЛЬТАТЕ ЗАПИСИ КИНОИЗОБРАЖЕНИЯ ОТДЕЛЬНЫМИ КАДРАМИ

Из теории записи и воспроизведения киноизображений [2, 3] известно, что при записи киноизображения отдельными кадрами возможно появление искажений, называемых искажениями первого рода, проявляющихся в замедлении изменений яркости во времени или скорости движения объектов в киноизображении. Яркий пример искажений первого рода — часто наблюдаемое в кинофильме замедленное вращение колёс автомобиля, их остановка или вращение колёс в противоположном направлении в изображении движущегося автомобиля.

Согласно теореме Владимира Александровича Котельникова [4] в применении к кинематографу, искажений первого рода в кинофильме не будет, если частота киносъёмки как минимум в два раза превысит частоту изменения яркости объекта во времени или частоту смены положения периодических объектов в кадре. Однако частота киносъёмки 24 кадр/с часто не обеспечивает выполнение требований теоремы Котельникова.

Опуская математические расчёты (интересующимся рекомендуем книгу [5]), приведём значения необходимой частоты киносъёмки, при которой не будут возникать искажения первого рода в наиболее часто встречающихся в кинофильмах.

4.1. Освещение снимаемых объектов безинерционными источниками света

В большинстве европейских стран, в том числе и в России, безинерционные источники света, например металлогалогенные лампы, запитываются от бытовой электрической сети переменного тока 220 В с частотой 50 Гц. Световой поток, излучаемый безинерционными источниками света, пульсирует с частотой, вдвое превышающей частоту тока, т. е. такие лампы вспыхивают с частотой 100 Гц. Колебания яркости света, происходящие с такой частотой,

человек не видит, потому что они превышают критическую частоту слияния мельканий человеческого зрения почти в два раза.

Если произвести киносъёмку сцены, освещаемой такими источниками света, с частотой киносъёмки 24 кадр/с, то при просмотре полученного киноизображения зрители увидят заметную пульсацию яркости (мигание экрана), происходящую с частотой 4 Гц, хорошо воспринимаемой зрением человека. Этих искажений не будет, если частота киносъёмки, согласно теореме Котельникова, будет не меньше чем 200 кадр/с. Подавление мигания киноизображения путём применения допустимых значений времени экспонирования в данной статье не рассматривается.

В США, Бразилии, Японии и в ряде других стран частота электрического тока 60 Гц. Поэтому для бездефектной киносъёмки в этих странах необходимая частота киносъёмки равна 240 кадр/с.

4.2. Киносъёмка интерьеров с работающими телевизорами

В европейских странах частота телевизионной съёмки равна 25 кадр/с, а в североамериканских странах — 30 кадр/с. Обе эти частоты меньше критической частоты слияния мельканий зрения человека. Поэтому чтобы зритель не воспринимал мигания яркости телевизионного экрана, в телевидении каждый кадр выводится на экран телевизора двумя полями (полукадрами).

Следовательно, искажений первого рода при киносъёмке интерьеров с работающими телевизорами не возникнет, если частота киносъёмки в европейских странах будет не менее 100 кадр/с, а в североамериканских странах — не менее 120 кадр/с.

В последнее время появились телевизоры премиум-класса с диагональю экрана 72 см и больше, в которых предусмотрен режим «100 Гц». При включении режима «100 Гц» частота вывода телевизионных кадров увеличивается в 2 раза путём повторного показа каждого кадра изображения при удвоенной частоте развёртки. Частота обновления видеoinформации на экране такого телевизора составляет 100 Гц. Поэтому бездефектная киносъёмка интерьера с таким телевизором должна проводиться с частотой 200 кадр/с.

4.3. Киносъёмка движущихся автомобилей

Если количество лучей диска колеса легкового автомобиля равно, например, 18, то при киносъёмке с частотой 24 кадр/с запишется без искажений изображение движущегося автомобиля при

его скорости движения не более 4,3 км/час, но если количество лучей диска колеса будет равно 3, то скорость движения автомобиля допустима до 26 км/час [5].

Увеличение частоты киносъёмки до 100 кадр/с повысит допустимые значения скоростей движения автомобиля до 18 км/час и 108 км/час, соответственно.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Принятая в настоящее время за стандартную частота киносъёмки 24 кадр/с не является оптимальной. Для повышения качества киноизображения частоту киносъёмки уже сейчас рекомендуется увеличить до 50, лучше до 60 кадр/с. В дальнейшем рекомендуется довести стандартную частоту киносъёмки до 200 или 240 кадр/с.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Голдовский Е. М.* Основы кинотехники. Москва : Искусство, 1965. 636 с.

2. *Гребенников О. Ф.* Основы записи и воспроизведения изображений (в кинематографе) : учебное пособие для вузов кинематографии. Москва : Искусство, 1982. 239 с.

3. *Гребенников О. Ф., Тихомирова Г. В.* Основы записи и воспроизведения информации (в аудиовизуальной технике) : учебное пособие. Санкт-Петербург : СПбГУКиТ, 2002. 712 с.

4. *Котельников В. А.* О пропускной способности «эфира» и проволоки в электросвязи / Всесоюзный энергетический комитет. Материалы к I Всесоюзному съезду по вопросам технической реконструкции дела связи и развития слаботочной промышленности. По радиосекции. Москва : Управление связи РККА, 1933. С. 1–19.

5. *Раев О. Н.* Формирование и преобразование изображений при киносъёмке. Чебоксары : ИПК «Чувашия», 2020. 263 с.

6. Частота слияния мельканий // Фотокинетика / гл. ред. Е. А. Иофис. Москва : Советская энциклопедия, 1981. С. 419.

7. *Шамишинова А. М., Волков В. В.* Функциональные методы исследования в офтальмологии. Москва : Медицина, 2004. 432 с.

8. *Щепанский Г. В.* Частота кинопроекции // Фотокинетика / гл. ред. Е. А. Иофис. Москва : Советская энциклопедия, 1981. С. 418, 419.

Oleg N. Raev

TO THE QUESTION OF THE NECESSARY SHOOTING FREQUENCY

Oleg N. Raev, PhD (Engineering), assistant professor

E-mail: ncenter@list.ru

Russian Federation State Institute of Cinematography

named after S. A. Gerasimov,

Leonov Moscow Region University of Technology

In professional filmmaking, the standard frame rate was adopted almost 90 years ago at 24 fps. This was optimal for photographic sound recording, for film consumption and was convenient for editing. However, at this frequency there are distortions in the film image when recording objects moving relative to the light-sensitive layer of the film or matrix. An analysis of the optimal filming frequency for modern digital cinematographs is made.

Key words: cinematography, camera, shooting frequency, moving image blur, flickering of images, image transformation, first kind distortions.

REFERENCES

1. Goldovskii E. M. *Osnovy kinotekhniki*. Moscow : Iskusstvo, 1965. 636 p.
2. Grebennikov O. F. *Osnovy zapisi i vosproizvedeniya izobrazhenii (v kinematografe) : uchebnoe posobie dlya vuzov kinematografii*. Moscow : Iskusstvo, 1982. 239 p.
3. Grebennikov O. F., Tikhomirova G. V. *Osnovy zapisi i vosproizvedeniya informatsii (v audiovizual'noi tekhnike) : uchebnoe posobie*. St. Petersburg : SPbGUKiT, 2002. 712 p.
4. Kotel'nikov V. A. O propusknoi sposobnosti "efira" i provoloki v elektrosvyazi / Vsesoyuznyi energeticheskii komitet. *Materialy k I Vsesoyuznomu s'ezdu po voprosam tekhnicheskoi rekonstruktsii dela svyazi i razvitiya slabotochnoi promyshlennosti. Po radiosektсии*. Moscow : Upravlenie svyazi RKKa, 1933. P. 1–19.
5. Raev O. N. *Formirovanie i preobrazovanie izobrazhenii pri kinos'emke*. *Cheboksary : IPK "Chuvashiya"*, 2020. 263 p.
6. *Chastota sliyaniya mel'kaniy // Fotokinotekhnika / gl. red. E. A. Iofis*. Moscow : Sovetskaya entsiklopediya, 1981. P. 419.
7. Shamshinova A. M., Volkov V. V. *Funktsional'nye metody issledovaniya v oftal'mologii*. Moscow : Meditsina, 2004. 432 p.
8. *Shchepanskii G. V. Chastota kinoproektsii // Fotokinotekhnika / gl. red. E. A. Iofis*. Moscow : Sovetskaya entsiklopediya, 1981. P. 418, 419.

УДК 779

ББК 88.3

Харланова Ю. В.

СОВРЕМЕННЫЕ СПОСОБЫ КРЕАТИВНОЙ ОБРАБОТКИ ФОТОИЗОБРАЖЕНИЙ КАК ПЕРВОИСТОЧНИКА КИНЕМАТОГРАФА

Харланова Юлия Викторовна, кандидат педагогических наук,
доцент

E-mail: psytu@yandex.ru

Тульский государственный педагогический университет
им. Л. Н. Толстого

Статья посвящена исследованию видов современной арт-обработки, в частности автор предлагает выделять шесть различных техник. Материал наглядно показывает возможности современных фотохудожников.

Ключевые слова: арт-обработка, колористическая обработка, коллажирование, фотографика, фотомультипликация.

Любая сфера деятельности человека, в том числе и общество целиком, находится в постоянном развитии. На него влияет множество фактов, хотя существуют и объективные законы сознательной деятельности людей. Кажется, что всё находится в руках человека и зависит от него, но, тем не менее, законы развития в некотором роде возникают, действуют и исчезают независимо от воли и сознания людей.

Если рассматривать область фотографии как первоисточника кинематографа, то можно выделить определённые закономерности в их развитии. Можно выделить две сферы фото- и киноиндустрии,

каждая из которых имеет свои тенденции развития. Первая — техническая, связанная с инновациями в области строения и дизайна фотоаппаратов и видеокамер, вторая отвечает за компьютерную обработку фото- и киноизображений. Если описывать кратко первую тенденцию, то техническое оборудование фотографов и видеооператоров увеличивается в плане разнообразия функций аксессуаров и техники, а так же в некоторой степени уменьшения их размеров. В области креативной обработки изображений так же имеются свои направления развития, за которые, например, отвечает не всегда фотограф, это может быть и ретушёр.

Сегодня изначальное фото или видео, которые записывает аппаратура, уже недостаточно для сознания wow-effect, которого хотят добиться фотографы и видеооператоры. Термин «wow-effect» пришёл из маркетинга, в котором под вау-эффектом понимается запланированное продавцом чувство, которое должен испытывать покупатель, сталкиваясь с продукцией, услугой, продавцом, сайтом или чем-либо ещё, чтобы подтолкнуть его к покупке. Понятно, что фото- и видеоиндустрии существуют не только для реализации креативного потенциала специалистов, но и имеют коммерческую составляющую. Чем более запоминающееся и качественное фото, например, будет в портфолио у фотографа, тем больше вероятность, что к нему будет обращаться большее количество клиентов [1].

Конкуренция в фотоиндустрии очень сильная, так как данное направление не требует больших затрат времени, сверхсложного оборудования. В фотоиндустрии человек может работать как фрилансер. В результате креативные способы получения фотографии как в процессе их создания, так и в процессе обработки являются для фотографов одним из способов привлечь внимание к своим работам [2].

В современной фотопродукции появляются элементы дизайна, которые корректор фотоизображений может добавить на фотографию. В этом случае проявляются межпредметные связи, включающие элементы компьютерной живописи, различные по своей сложности: начиная от простых линий и заканчивая витиеватыми узорами или помещением на фото нового мультипликационного персонажа. Такая обработка фотографий получила название арт-обработка или художественная обработка, а человека её делающего можно назвать фотохудожником.

Выделим несколько видов креативной обработки фотографий, под которой мы понимаем не просто цветокоррекцию или ретушь кожи, а именно арт-обработку. Сейчас она стала настолько популярной, что даже простые программы по редактированию фото на телефонах предлагают сделать некоторые её варианты очень быстро и просто, правда результат может оказаться дисгармоничным.

На наш взгляд, можно выделить шесть различных видов арт-обработки фотографий.

Первый вид, самый простой — это «колористическая обработка», изменение цветовой палитры, перевод в неестественные цвета. При создании фотографии есть, конечно, возможность при помощи цветowych фильтров достичь эффекта цветной кожи, но компьютерная обработка даёт в этом плане больше разнообразия. Например, самый известный и знакомый многим эффект арт-колоризации фото — это перевод всей картинке в чёрно-белые тона за исключением отдельных элементов, чаще всего красного цвета. Есть возможность оставить так же на изображении и два разных цвета, гармонирующих друг с другом. Считается, что этот приём придумали во времена чёрно-белых фотоаппаратов, когда фотографии раскрашивали цветными мелками.

Современный фотопшоп позволяет раскрасить как угодно любой предмет на фото, поэтому возможности изменить цветовую палитру окружающего мира значительно увеличиваются.

Следующий вид арт обработки — «контурно-колористическая обработка», связана не только с изменением цветовой палитры, но и с изменением контуров объектов.

Например, фотохудожник может обработать всё изображение, делая его похожим на мультяшную картинку (стиль «аниме-арт»). На этом этапе изменения фотографии никаких новых элементов на изображение он не помещает. Самый максимальный эффект такой обработки в результате выдаёт стиль Поп-арт (Pop-Art). Данный способ обработки пришёл из живописи, в полной форме он звучит как *popular art*, что с английского переводится как популярное искусство. Данное течение появилось в начале 1950-х годов в Англии. Ярким представителем поп-арта считается художник-авангардист Энди Уорхол, который, как и другие художники работающие в данном направлении, создавали рекламные плакаты. Данный стиль понравился публике благодаря своей простоте и яркости. В результате реклама стала формой искусства, она донесла работы

художников до каждого человека, который покупал печенье, чипсы, шоколад или напитки и видел работы авангардистов на упаковках. Таким образом, лица, в том числе знаменитостей, были насыщены яркими цветами, а черты лица размыты и схематизированы.

Фотография всегда стремилась объединиться с живописью, поэтому фильтры, накладываемые на фотоизображения, часто имитируют различные художественные техники, в частности стиль «карандашный рисунок» (pencil drawing) или стиль «акварельный рисунок».

Таким образом, меняя на фото цветовую гамму и меняя контуры лица получают нестандартные портреты. Так, например, наличие кислотных оттенков в сочетании с белым фоном и неравномерным окрасом частей изображения можно отнести к бьюти обработке. Можно изображение упростить, сделать его состоящим из мелких квадратов или других геометрических частей (стиль «витраж»), состарить (стиль «гранж»).

Третья группа, которую можно выделить в креативной фотообработке — «коллажирование», она связана с совмещением нескольких фото на одном фотоизображении, например, с вырезанием части основного фото или наложением одного фото на другое. Это может быть коллаж или что-то более сложное, имеющее в своей основе определённый творческий замысел (рис. 1). Изменение фона на фотографии тоже можно отнести к этой группе креативных фотоизменений.

Четвертая группа компьютерных фотоманипуляций — «фотографика». Она является не самой популярной и связана с добавлением геометрических или других рисованных элементов в графическом редакторе (рис. 2). Это могут быть круги, линии, квадраты,



Рис. 1. Пример «коллажирования», фото с сайта tastycanvas.ru



Рис. 2. Фотографика

или просто линии, а так же надписи. Они могут находить на фотографию или обрамлять её. Такое сочетание приближает фотографию к графическому дизайну.

Пятая группа арт-обработки — «фотомультипликация», при которой на фото добавляются мультипликационные элементы. Это направление появилось впервые на киноэкранах. В частности, можно привести в пример фильм 1988 года «Кто подставил кролика Роджера». В нём режиссёры Ричард Уильямс и Роберт Земекис совместили два направле-

ния — мультипликацию и кинематограф.



Рис. 3. Смешенная техника

Последняя группа арт обработки — «смешенная техника», при которой происходит сочетание каких-либо разных, описанных выше техник. Примером может служить фотоколлаж, на который нанесены графические элементы, в том числе надписи (рис. 3). Фотоколлаж может быть разных видов, фотографии на нём могут быть наклонными или ровно расположенными; круглыми, овальными или прямоугольными.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключении приведём слова бразильского архитектора, художника, графического дизайнера, фотографа Фабио Торреса: «Изображение — всегда репрезентация реальности, но не реаль-

ность как таковая». В этой фразе отражён креативный подход к фотопереработке, который даёт фотографу большое поле деятельности. Фотограф в данном случае не просто человек, который ловит момент с помощью фотоаппарата, он уже фотохудожник, а создание фотоизображений — фотоискусство.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Келби С.* Обработка фотографий в Lightroom classic: быстрые способы достижения отличных результатов. Санкт-Петербург : Диалектика, 2019. 314 с.

2. *Фриман М.* Творческая обработка фотографий и специальные эффекты: как совершенствовать цифровые фотографии и превращать их в яркие образы, используя ключевые инструменты Photoshop и Lightroom. Москва : Добрая книга, 2013. 160 с.

Julia V. Harlanova

MODERN METHODS OF CREATIVE PROCESSING OF PHOTO IMAGES AS THE PRIMARY SOURCE OF CINEMA

Julia V. Harlanova, candidate of pedagogical sciences

E-mail: psytu@yandex.ru

Tula State Pedagogical University
named after L. N. Tolstoy

The article is devoted to the study of types of modern art processing, in particular, the author proposes to distinguish six different techniques. The material clearly shows the possibilities of modern photo artists.

Key words: art processing, color processing, collaging, photography, photo animation.

REFERENCES

1. Kelbi S. Obrabotka fotografii v Lightroom classic: bystrye sposoby dostizheniya otlichnykh rezul'tatov. St. Petersburg : Dialektika, 2019. 314 p.

2. Friman M. Tvorcheskaya obrabotka fotografii i spetsial'nye efekty: kak sovershenstvovat' tsifrovye fotografii i prevrashchat' ikh v yarkie obrazy, ispol'zuya klyucheveye instrumenty Photoshop i Lightroom. Moscow : Dobraya kniga, 2013. 160 p.

Часть IV. ИННОВАЦИИ В ОБРАЗОВАНИИ

УДК 004.9
ББК 32.816

Кувшинов С. В., Пряничников В. Е.

ШКОЛА НОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ: ИНТЕГРАЦИЯ НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ

Кувшинов Сергей Викторович, кандидат технических наук, доцент
E-mail: kuvshinov@rggu.ru

Международный институт новых образовательных технологий
Российского государственного гуманитарного университета

Пряничников Валентин Евгеньевич, доктор технических наук
E-mail: pryanichnikov.v@rggu.ru

Международная лаборатория интеллектуальной роботоники
Международного института новых образовательных технологий
Российского государственного гуманитарного университета

В результате совместной работы университета, академического института и научно-практической лаборатории реализована инновационная модель учебного процесса: задания для учащихся формируются как учебная научно-исследовательская работа, выполняемая ими за один учебный год, при этом получаемый по каждой теме результат становится основой для новых тем исследований, выполняемых следующей группой учащихся. Данный «рекуррентный» способ исследований учебно-научного характера позволил достичь приемлемого качества реальных исследовательских работ учащихся и студентов при положительном методическом эффекте и пролонгированном результате.

Ключевые слова: интеллектуальная роботоника, робототехника, мехатроника, сенсорика, новые технологии образования, мобильные роботы, социальная робототехника.

Сегодня не вызывает возражений утверждение, что знание необходимо рассматривать как процесс, а не только как результат. И в соответствии с этим встаёт острая проблема поиска механизма перехода от репродуктивного, ориентированного на запоминание типа обучения к продуктивному, эвристическому, развивающему.

Процесс обучения должен быть не «повторением пройденного», а решением исследовательской проблемы, реализацией собственного проекта с освоением всех необходимых знаний и связанных дисциплин. От проекта к дисциплинам, а не от дисциплин к проекту! Однако, реализация подобной модели учебного процесса весьма сложна, и не только по существу, но и по организации.

В РГГУ уже в течение восьми лет профессиональные педагоги пытаются создать многосложный «образовательный механизм» на базе Центра технологической поддержки образования (ЦТПО) для подготовки молодых людей в области социальной робототехники, информатики и компьютерных технологий. Данный педагогический эксперимент (в рамках проекта «Интеллектуальная робототроника») проводится совместно с Институтом прикладной математики им. М. В. Келдыша РАН и Международной лабораторией «Сенсорика» при поддержке Департамента образования и науки Москвы. Объединение научного, методологического и информационно-технологического потенциалов происходит на основе решения важнейшей на сегодняшний день задачи: создания интеллектуальных человеко-машинных систем нового поколения.

Традиционная подготовка по программам дополнительного образования в области социальной и коллаборативной робототехники существенно ограничивается отсутствием у учащихся опыта построения аппаратно-программных систем, обеспечивающих взаимодействие человеко-машинного комплекса с реальными объектами управления, что заметно сказывается на уровне вовлечённости школьников и подготовленности будущих специалистов.

В результате совместной работы ЦТПО университета, академического института и научно-практической лаборатории в рамках проекта Департамента образования и науки «Школа современных технологий» удалось реализовать следующую инновационную модель учебного процесса: задания для учащихся формируются как учебная научно-исследовательская работа, выполняемая ими за один учебный год, при этом получаемый по каждой теме результат

становится основой для новых тем исследований, выполняемых следующей группой учащихся. Такой «рекуррентный» способ исследований учебно-научного характера позволил достичь приемлемого качества реальных исследовательских работ при положительном методическом эффекте и пролонгированном результате.

Первоначально учащиеся только моделировали на компьютерах взаимодействие управляющих микропроцессоров с аппаратурой робота и самого робота с внешней средой и оператором. В результате выполнения таких практических работ возникла технология коллективного создания моделей и их перенос на системы управления реальных мобильных роботов. Однако, если ограничиваться только математическими моделями, то восприятие проблем учащимися получалось не полным. Поэтому, была запущена разработка комплекса устройств и элементов мехатроники в виде учебно-научного стенда РУНИС — робототехнический учебно-научный испытательный стенд, который изменяет процесс обучения и существенно дополняет уже имеющуюся образовательную среду [1].

В РГГУ образовательная среда опирается на созданный в ЦТПО роботариум (специфический «зоопарк» роботов различного типа и назначения), позволяющий существенно отойти от традиционного стиля занятий и использовать сетевые, мультимедийные и даже гипермедийные способы подачи и восприятия информации [2].

Наличие в роботариуме учебных стендов, показывающих устройство промышленной автоматики, и мобильных роботов даёт учащимся, студентам и преподавателям мощный инструмент освоения новой актуальной предметной области — социальной робототехники. По сути, учебно-научный стенд РУНИС — это комплекс, состоящий из сборочно-испытательного стенда, мобильного модуля с информационно-программным обеспечением «сервер-клиент» и учебно-методического модуля. Стенд предназначается, в первую очередь, для практических работ по изучению, конструированию и испытанию механизмов, агрегатов и интеллектуальных автоматов, а также для проведения демонстрационных и проверочных занятий в области электроники, сенсорики, мехатроники и интеллектуальных систем. Мобильные роботы особенно удобны для отработки и исправления ошибок студентов и школьников, которые

«материализуются» в некорректной работе и поведении робота, что позволяет сразу увидеть причину, цену ошибки и самое главное оперативно её исправить. Причём разработанные авторами стенда интеграционные алгоритмы построены таким образом, что исправления можно вносить в процессе функционирования робототехнической системы, не останавливая её! Задачи, решаемые при помощи РУНИС, сводятся в целом к следующему: система обеспечивает наглядную демонстрацию и создание комплексных программных систем управления элементами мехатроники.

Коллективная работа учащихся при решении проектной задачи становится возможной благодаря комплексу унифицированных по интерфейсам технических устройств, сосредоточенных в одном стенде, в одной системе. Эта система позволяет решать учебно-научные и исследовательские задачи во многом благодаря своей универсальности. Реально действующие, и к тому же программируемые, мехатронные устройства помогают понять природу взаимодействия человека и машины, что позволяет решать задачи по созданию действующих механизмов, систем управления и программ с соответствующей надёжностью, что так важно для робототехнических систем, работающих совместно с человеком [3].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Моделирование и макетирование сложных процессов взаимосвязи элементов технических систем с использованием средств эффективной визуализации результатов позволяет сформировать у учащихся комплексный взгляд на проектирование, на анализ и синтез, выработать умение выбора критериев и системных оценок. Свидетельством успешности такого подхода может служить то, что школьники и студенты, проходящие обучение в ЦТПО РГГУ по данной программе, из года в год становятся призёрами различных городских и международных конкурсов.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Андреев В. П., Кирсанов К. Б., Левинский Б. М., Пряничников В. Е. и др. Проблемы построения сети интернет-лабораторий с использованием автономных мобильных учебных роботов «АМУР» // Информационно-измерительные и управляющие системы. 2009. Т. 7. № 6. С. 124–131.

2. Ануфриева Э. Б., Кувшинов С. В., Пряничников В. Е., Харин К. В. Технологии синтеза цифровых средств и методов образования // Информационно-измерительные и управляющие системы. 2015. Т. 13. № 7. С. 82–87.

3. Кувшинов С. В. Использование современных IT-технологий для создания интерактивной образовательной среды с применением динамических трёхмерных моделей // Интеллектуальные и адаптивные роботы. 2009. № 1–2. С. 93–96.

Sergey V. Kuvshinov, Valentin E. Pryanichnikov

SCHOOL OF NEW TECHNOLOGIES: INTEGRATION OF SCIENCE AND EDUCATION

Sergey V. Kuvshinov, Ph.D (Engineering), associate professor

E-mail: kuvshinov@rggu.ru

International Institute of New Educational Technologies of the Russian State University for the Humanities

Valentin E. Pryanichnikov, Ph.D (Engineering)

E-mail: pryanichnikov.v @ rggu.ru

International Laboratory of Intelligent Robotics of the International Institute of New Educational Technologies of the Russian State University for the Humanities

As a result of the joint work of the university, the academic institute and the scientific and practical laboratory, an innovative model of the educational process has been implemented: tasks for students are formed as educational research work performed by them in one academic year, while the result obtained on each topic becomes the basis for new research topics performed by the next group of students. This «recurrent» method of research of an educational and scientific nature made it possible to achieve an acceptable quality of real research work of pupils and students with a positive methodological effect and a prolonged result.

Key words: intelligent robotics, robotics, mechatronics, sensorics, new education technologies, mobile robots, social robotics.

REFERENCES

1. Andreev V. P., Kirsanov K. B., Levinskii B. M., Pryanichnikov V. E. i dr. Problemy postroeniya seti internet-laboratorii s ispol'zovaniem avtonomnykh mobil'nykh uchebnykh robotov "AMUR"

// Informatsionno-izmeritel'nye i upravlyayushchie sistemy. 2009. Vol. 7. No 6. P. 124–131.

2. Anufrieva E. B., Kuvshinov S. V., Pryanichnikov V. E., Kharin K. V. Tekhnologii sinteza tsifrovyykh sredstv i metodov obrazovaniya // Informatsionno-izmeritel'nye i upravlyayushchie sistemy. 2015. Vol. 13. No 7. P. 82–87.

3. Kuvshinov S. V. Ispol'zovanie sovremennykh IT-tekhnologii dlya sozdaniya interaktivnoi obrazovatel'noi sredy s primeneniem dinamicheskikh trekhmernyykh modelei // Intellektual'nye i adaptivnye roboty. 2009. No 1–2. P. 93–96.

УДК 004.9
ББК 32.816

Воронков Ю. С., Харин К. В.

ПРИМЕНЕНИЕ МОБИЛЬНЫХ РОБОТИЗИРОВАННЫХ СИСТЕМ ДЛЯ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ

Воронков Юрий Сергеевич, кандидат технических наук, профессор
E-mail: voronkov077@mail.ru

Международный институт новых образовательных технологий
Российского государственного гуманитарного университета

Харин Константин Викторович

E-mail: kharin.k@rggu.ru

Международный учебно-научный центр перспективных медиа
технологий Российского государственного гуманитарного
университета

В статье приводится опыт организации занятий по программам дополнительного и предпрофильного образования в ситуации удалённого доступа. Предложен способ проведения экскурсий с использованием мобильного робота посредством платформ видеоконференцсвязи. Изложены сценарии организации и предложена форма проведения практико-ориентированной части занятий.

Ключевые слова: дистанционное образование, история инженерного дела, робот телеприсутствия, роботизированная экскурсия.

В Центре технологической поддержки образования (ЦТПО)
Российского государственного гуманитарного университета в пе-

риод самоизоляции, связанной с пандемией коронавируса 2020 г., прошло серьёзное событие, имеющее безусловный успех, благоприятно оцениваемый всеми участниками — опыт, который одновременно ставит большое количество вопросов о возможностях системы дистанционного образования как компоненты функционирования современной образовательной среды [1]. Сформулировать эти вопросы возможно при более широком взгляде на современные тенденции. Вопросы, конечно, связываются не столько с феноменом сохранения целесообразности образовательных занятий для школьников, которые получили интересный опыт работы на уроках в домашних условиях, сколько с тем, что для многих открылось окно возможностей понять реальные сложности использования дистанционного онлайн-обучения как формы образования.

В ЦТПО был проведен цикл занятий в рамках мероприятия для учащихся московских школ «Инженерные каникулы». В этом году специфика была в том, что занятия со школьниками проходили в дистанционном режиме, но это не помешало провести виртуальные экскурсии на предприятия, выполнить и защитить творческие работы. Программа предусматривала четыре вида занятий, и каждый день они были «удалёнными».

Первый вид занятий — серия рассказов-размышлений об основах инженерной деятельности [3], показанных через профессиональные и личные судьбы выдающихся инженеров:

— Марк Витрувий Поллион, который впервые в мировой истории научно и системно сформулировал то, что можно назвать кодексом инженера;

— В. Г. Шухов — высочайший образец профессионализма инженера, личного благородства, достоинства и безупречной гражданской позиции;

— Ф. А. Цандер — редчайший пример беззаветного служения инженерному делу, пример того, как жизнь, отданная без остатка достижению одной цели, создаёт эпохальные творения;

— П. К. Энгельмейер — первым в России на основе богатейшего фактического материала разработал теорию технического творчества, создал важнейшее научное направление — философию техники.

Целью бесед со школьниками было показать многоплановость инженерии, её не только узкотехнический, но, что не менее важно,

социокультурный и психологический характер, показать её роль и значение в судьбе страны.

Второй вид занятий, названный «Основы скетчинга для инженера», — увлекательнейшие занятия, показывающие немного таинственный процесс перехода мысленного образа в некие геометрические формы — своего рода визуализация инженерных идей. Показ того, что геометризации задуманной схемы, конструкции не являются произвольным и случайным процессом, а фундаментальной, основанной на точном знании технологией.

Третий вид занятий — мастер-класс «Создание чертежей и проектов сложных технических объектов». Удивительное и на редкость удачно найденное решение для интерактивного удалённого занятия. Тематика мастер-класса связана с авиацией, но начинается с описания общих технологических закономерностей, обеспечивающих переходы на новые более высокие уровни технического и социального развития, затем освещаются наиболее важные моменты в истории авиации. После этого вполне логичным становится выбор исторических машин для конкретного моделирования. Были выбраны пять летательных аппаратов:

— самолёт А. Ф. Можайского (по привилегии 1882 г.) — первый в мире проект, содержащий все основные части и системы последующих самолётов;

— самолёт-биплан Ньюпор IV французской фирмы братьев Ньюпор — самый известный самолёт первой мировой войны;

— истребитель ЯК-3, конструкции КБ А. С. Яковлева — один из лучших истребителей Великой Отечественной войны;

— истребитель МИГ-15 конструкции КБ им. А. И. Микояна и М. И. Гуревича — первый отечественный серийный истребитель с воздушно-реактивным двигателем;

— аэрокосмическая система «Буран» — жемчужина отечественной аэрокосмической науки и техники.

Изготовление выбранных макетов проходило в режиме реального времени, и участники занятия могли наблюдать на двух экранах, на одном — ведущего, на другом — крупным планом операционное поле по изготовлению макетов с показом процесса перехода от чертежей летательных аппаратов к резке и сборке основных частей макета самолёта из картона или пенопласта. В режиме видеотрансляции учащиеся могли наблюдать технологию

ческий процесс резки на лазерной машине, который проводил сотрудник ЦТПО.

И наконец, четвертый вид занятий — это роботизированные экскурсии по цифровой мастерской производственных процессов, роботариуму [4] и музею «3Da Vinci» в РГГУ. Отличительной чертой данных экскурсий было то, что они шли в режиме реального времени с применением мобильного робота R.Bot.

Мобильный робот R.Bot находился в закрытом и опечатанном помещении РГГУ и управлялся дистанционно оператором. Перемещаясь по помещениям, робот показывал цифровое оборудование, станки, экспонаты музея, при этом рассказ вёл директор ЦТПО, который, в свою очередь, находился в Подмосковье. Таким образом, это был прямой, хотя и удалённый контакт с аудиторией.

Робот телеприсутствия [2] представляет из себя мобильную платформу с дифференциальным приводом для обеспечения высокой маневренности.

Максимальная скорость передвижения — 4,9 км/час — вполне достаточна для работы в закрытом помещении. Управляемая подвижная «голова» с четырьмя степенями свободы, в которой находится видекамера высокого разрешения с автофокусировкой и микрофон, обеспечивает хорошие условия обзора для оперативного и безопасного управления оператором и одновременно демонстрации станков и экспонатов участникам экскурсий.

Защита от несанкционированного доступа к системе управления роботом достигалась за счёт использования защищённых протоколов передачи управляющих команд и привязки управляющего программного обеспечения (ПО) и конкретного робототехнического устройства к серийным номерам флэш-накопителей, на которых это ПО записано.

В функционал ПО оператора было интегрировано взаимодействие с драйвером виртуальной веб-камеры и микрофона для обеспечения трансляции с использованием доступных и популярных систем видеоконференцсвязи, таких как Mirapolis, Skype или Zoom. Схема взаимодействия роботизированной системы, оператора, ведущего интерактивного занятия, облачных Интернет-сервисов и пользователей (учащихся) приведена на рис. 1.

Работа в этом направлении не завершена, но уже определились перспективы дальнейших и, что важно отметить, комплексных ис-

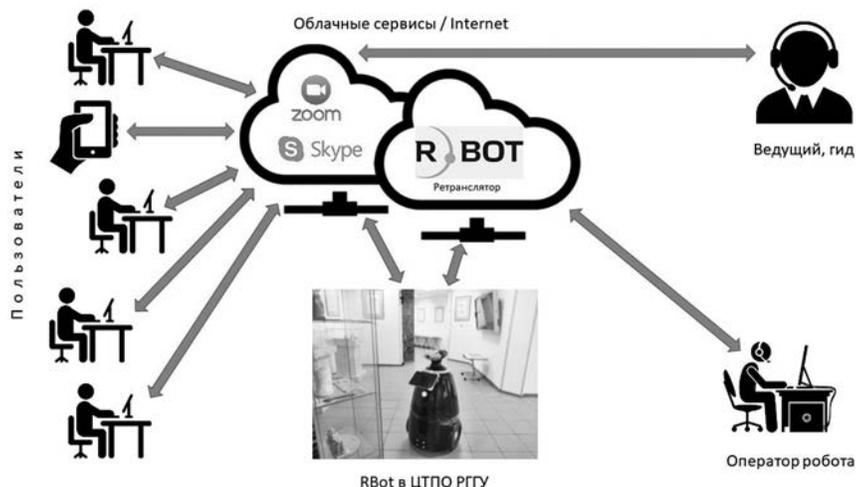


Рис. 1. Схема информационных и управляющих потоков данных при проведении роботизированной экскурсии

следований для совершенствования просветительских и учебных занятий с удалённым роботизированным доступом.

Кризис, несмотря на разрыв прежних связей и шок, вызванный этими событиями, даёт новые смыслы. Происходящее преодолимо, если неизбежные изменения рассматривать через представления, которые были скрытыми и неявными, но теперь могут стать точкой опоры. Потенции обновлений были, и они даже не являлись секретом, но всё это играло роль скорее развлечения, игру в перегонки, когда важно было везде успеть и всё повидать. Но теперь возникла необходимость выбора: обращаясь к возможностям уже существующих технологий, надо всерьёз заняться решением тех задач, которые располагались в горизонте планирования, требовали дополнительного рассмотрения. И именно кризис, как бы одев на всех увеличительные очки, резко придвинул будущее к настоящему.

Для всех стало неизбежным использовать, хотя бы в качестве временной меры, те новшества, которые были рядом, но для систематической коммуникации не в личных, а в социально-культурных целях, не были обязательными для жизни: веб-камеры, микрофоны и динамики, видеозаписи, мобильные дистанционно управляемые роботы и т. д.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Был получен уникальный опыт организации занятий в системе дополнительного образования в ситуации удалённого доступа. Были выявлены и устранены небольшие возникавшие сбои в работе коммуникационной системы, которая была успешно адаптирована под конкретные задачи проведения занятий. Отработан механизм экскурсий с использованием мобильного робота посредством платформ видеоконференцсвязи. Определённый опыт получен в организации и форме представления содержательной части занятий. Прямая речь ведущего, выполнение им конкретных действий по показу и научению основам проективной геометрии, натурному моделированию сопровождался визуальным рядом и прямым обращением к сетевым ресурсам. Всё это дало участникам занятий возможность системного и «объёмного» восприятия предлагаемого материала.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Ануфриева Э. Б., Кувшинов С. В., Пряничников В. Е., Харин К. В. Технологии синтеза цифровых средств и методов образования // Информационно-измерительные и управляющие системы. 2015. Т. 13. № 7. С. 82–87.

2. Богданович А. В., Кирсанов К. Б., Пряничников В. Е., Хелемендик Р. В. Программно-аппаратные компоненты интеллектуальных сервисных мобильных роботов // Интеллектуальные и адаптивные роботы. 2019. Т. 14. № 1–2. С. 33–39.

3. Воронков Ю. С., Кувшинов С. В. Проектирование и культурно-историческое измерение современного профессионального образования // Техническое творчество молодежи. 2020. № 2 (120). С. 6–10.

4. Кувшинов С. В., Пряничников В. Е., Харин К. В., Хелемендик Р. В., Эприков С. Р. Роботариумы: научная и технологическая база «Интеллектуальной роботоники» // Интеллектуальные и адаптивные роботы. 2019. Т. 14. № 1–2. С. 12–23.

Yuri S. Voronkov, Konstantin V. Kharin

**THE PRACTICAL USE OF MOBILE ROBOTIC SYSTEMS
FOR DISTANCE LEARNING**

Yuri S. Voronkov, Ph.D (Engineering), professor

E-mail: voronkov077@mail.ru

International Institute of New Educational Technologies of the Russian State University for the Humanities

Konstantin V. Kharin

E-mail: kharin.k@rggu.ru

International Center for Prospective Media Technologies at the Russian State University for the Humanities

The article presents the experience of organizing activities in the programs of additional and pre-profile education in a situation of remote access. The method of excursions with the use of a mobile robot through videoconferencing platforms is offered. The organization scenarios are also described and the form of practical-oriented part of activities is proposed.

Key words: distance learning, history of engineering, telepresence robot, robotic excursion.

REFERENCES

1. Anufrieva E. B., Kuvshinov S. V., Pryanichnikov V. E., Kharin K. V. Tekhnologii sinteza tsifrovyykh sredstv i metodov obrazovaniya // Informatsionno-izmeritel'nye i upravlyayushchie sistemy. 2015. Vol. 13. No 7. P. 82–87.

2. Bogdanovich A. V., Kirsanov K. B., Pryanichnikov V. E., Khelemendik R. V. Programmno-apparatnye komponenty intellektual'nykh servisnykh mobil'nykh robotov // Intellektual'nye i adaptivnye roboty. 2019. Vol. 14. No 1–2. P. 33–39.

3. Voronkov Yu. S., Kuvshinov S. V. Proektirovanie i kul'turno-istoricheskoe izmerenie sovremennogo professional'nogo obrazovaniya // Tekhnicheskoe tvorchestvo molodezhi. 2020. No 2 (120). P. 6–10.

4. Kuvshinov S. V., Pryanichnikov V. E., Kharin K. V., Khelemendik R. V., Eprikov S. R. Robotariumy: nauchnaya i tekhnologicheskaya baza “Intellektual'noi robotroniki” // Intellektual'nye i adaptivnye roboty. 2019. Vol. 14. No 1–2. P. 12–23.

УДК 004.2+373+9
ББК 74.202.4

Воронков Ю.С.

ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ ПРИМЕНЕНИЯ ТЕХНОЛОГИЙ ДОПОЛНЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОЦЕССАХ ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ

Воронков Юрий Сергеевич, кандидат технических наук, профессор
E-mail: voronkov077@mail.ru
Международный институт новых образовательных технологий
Российского государственного гуманитарного университета

В статье рассматриваются различные варианты применения технологии дополненной реальности в исторических дисциплинах. Предлагается новый подход к оценке инженерной деятельности Леонардо да Винчи. Высказываются мнения о перспективах развития технологий дополненной реальности и создания новых информационных сетей.

Ключевые слова: дополненная реальность, инженерное творчество, исследование, проявленная реальность, целостность, восприятие.

В последнее время цифровые технологии развиваются очень быстро, области их применения расширяются ещё быстрее, при этом осмысление процессов их использования явно отстаёт. Что, в свою очередь, порождает множество противоречивых оценок и снижает эффективность применения цифровых технологий. Данная статья в силу вышесказанного носит научно-прикладной характер и основана на опыте разработки и применения технологии дополненной реальности в учебной и просветительской деятельно-

сти в системе дополнительного образования. Последнее замечание важно, поскольку между системным школьным и высшим образованиями, с одной стороны, и разовыми или короткими по времени занятиями с различными аудиториями, с другой, принципиально различны. Это касается и содержания занятий и формы подачи материала, а самое существенное — методики занятий, ориентированной на достижение чётко поставленных целей информационного взаимодействия.

Технология дополненной реальности — augmented reality (AR) — технически отличается от технологии виртуальной реальности — virtual reality (VR). VR полностью конструирует (симулирует) воспринимаемую среду, AR конструирует виртуальные объекты, а затем встраивает их в реально воспринимаемую среду (реальность — R), причём в комбинации R и AR преобладает первая. AR позволяет конструировать полностью интерактивные искусственные объекты в объёмном представлении, даёт возможность рассмотреть объекты со всех ракурсов и во взаимодействии их с реальным миром.

Первые серийные приложения AR появились, как это чаще всего и бывает, в военной сфере. Во второй половине 1980-х годов. В BBC США AR стали использовать для создания специальных AR-шлемов для военных лётчиков. Такого рода шлемы позволяли пилотам постоянно держать перед глазами всю функционально необходимую актуальную информацию. С тех пор диапазон областей применения AR-технологий стремительно расширялся: научные исследования, медицина, архитектура, развлечения, маркетинг и т. д. Использование AR в образовании развивалось несколько медленнее, в силу объёмности и специфики педагогического знания, особенно гуманитарного. Характер и темпы развития AR-технологий позволяют говорить о том, что они становятся самыми востребованными и перспективными в области информационных технологий (ИТ). И самые захватывающие (не без риска) перспективы открываются в гуманитарном знании. В самом общем виде мы можем определить гуманитарное знание как знание Человека о мире, о себе (точнее о себе в этом мире или о «мире в себе») и о своём предназначении. В истории человечества сохранилось немало следов различных подходов, концепций, толкований, как о самом гуманитарном знании, так и о его роли (знание как процесс,

как познание) в становлении и судьбе человечества. Выберем, две, как нам представляется, фундаментальные идеи. Одна близка к статусу бесспорности — предназначение Человека — Познание. Вторая, хотя и не менее древняя, но достаточно спорная. Выразим её представлением Н. Бердяева, который предполагал, что существует не объект познания, а только объективация, представляющая собой проекцию, вынесение вовне активности субъекта. «Объект, — пишет он, — есть порождение субъекта. Лишь субъект экзистенциален, лишь в субъекте познаётся реальность» [2]. Мы уверены, что живём в необыкновенно интересное время. Время, которое представляет широчайшие возможности для самопознания. С помощью цифровых технологий мы можем практически безгранично расширить наши представления о мире и ... даже «судить о тайной сущности вещей» (У. Шекспир). AR-технологии каким-то пугающим образом коррелируют с древними идеями, но в любом случае снимают многие ограничения в конструировании собственного мира и собственного образа. Иными словами, создают новые возможности для Творчества (для творчества самого себя, не столько как специалиста в какой-то профессиональной сфере, сколько как Человека познающего). Леонардо да Винчи своим гением смог сделать это «вручную». У нас же появился мощнейший инструмент (со всеми плюсами и минусами, которыми обладает любой инструмент) для решения, по сути, той же задачи.

Начнём с «простого» примера. Всем известен (возможно, даже более чем любая другая работа Мастера, в том числе живописная) рисунок Леонардо «Витрувианский человек». Обычно он описывается как иллюстрация гармоничных пропорций человека. Трудно судить насколько это описание соответствует замыслу Леонардо. Конечно, его можно рассматривать с этой точки зрения и строить многочисленные пропорции отдельных частей тела человека, как между собой, так и с целым телом. Но такой подход, если он обоснован, вторичен. Главное, что несёт этот рисунок — своего рода «чертёж» мира и образ мировосприятия самого Леонардо. Условность и символизм — видовые характеристики любого искусства, тем более в переходный период, каким было Возрождение, которое можно трактовать как ответ на основной вопрос бытия.

Этот символизм у разных художников выражался, естественно, по-разному. Так, А. Дюрер предпочитал символизм как текст,

исполненный художественным языком. Одну из его знаменитых работ «Меланхолию» можно читать, например, именно как текст, а если встречается незнакомое «понятие», то можно заглянуть в любой словарь символов и аллегорий, например, замечательную энциклопедию «Символы и аллегии» [1].

У Леонардо — по-другому. Сама идея «чертежа» не его, как и не Витрувия. Но Леонардо вложил в этот «простой» рисунок столько своей гениальности, что и сегодня им любуются просто без всяких пояснений. Но пояснения, уже в технологии AR, раскроют невероятные глубины. Так, мы увидим соотношение макрокосма и микрокосма, базовую семеричную модель мира, числовой код мира, включающий и пифагорийское «всё есть число» и платоновское «не геометр не войдёт» и «грозное» леонардовское «пусть не читает меня, согласно моим принципам, тот, кто не является математиком» и галилеевское «книга природы написана языком математики» и т. д. Мы также прочитаем и почувствуем протагоровское «человек — мера всех вещей: существованию существующих и несуществованию несуществующих», по расположению центров круга и квадрата мы сможем оценить представления о телесном и духовном и о многих других идеях, которые Леонардо разделял. AR как волшебная дверь открывает вход в понимание следующего: то, что казалось очевидным, может стать вдруг совсем не тем, чем казалось и открыть бесконечный процесс «превращения всего во всё». Леонардо часто (и по праву!) называют универсальным гением. Что стоит за этим определением? В абсолютном большинстве случаев имеется ввиду совмещение функционально разделённых видов деятельности: художественного и научно-инженерного. Поскольку эти виды деятельности существенно (многие считают принципиально) различны, то Леонардо предстаёт как бы в двух отдельных измерениях одновременно: художник и инженер. В литературе о Леонардо представлено и более дробное деление: архитектор, механик, оружейник, изобретатель производственных машин и механизмов и т. д. Целостное представление об универсальном гении не складывается.

Многолетнее изучение творчества Леонардо и, главное, усилия по педагогической реализации накопленного опыта привели к выдвижению и обоснованию другого подхода в освещении творчества гения.

В работе известного искусствоведа Паолы Волковой высказана мысль, что Леонардо в своём художественном творчестве был исследователем, а не рассказчиком, иллюстратором как большинство художников Возрождения [3]. Мы уверены, что эта мысль может быть интерпретирована следующим образом. Конечно, Леонардо был исследователем в технике живописи: поиск наиболее выразительной композиции, подбор красок и техники их наложения и т. д. Но всё это не было самоцелью. Леонардо неоднократно употреблял выражение «наука живописи» и сформулировал три основные задачи живописца:

- на плоскости полотна добиться видимой объёмности изображаемых предметов (он увлекался новой тогда идеей прямой перспективы, но выдающихся успехов добился в использовании технологии градации цвета как более естественной);
- в фиксированном изображении отобразить движение;
- через видимую статику изображения воспроизвести невидимое (чувства, эмоции, мотивы...).

В заметках Леонардо множество поразительных находок, позволяющих великолепно решать обозначенные задачи. Чисто субъективное мнение — неоконченное полотно «Святой Иероним»: сколько эмоций оно вызывает, поразительно, но оно абсолютно актуально и сегодня. Леонардо ведёт прямой напряжённый диалог с нами, его далёкими по времени, пространству и культуре зрителями. Однако, искусствоведческие аспекты изучения творчества Леонардо оставим в стороне. Выскажем, как нам представляется, самую главную мысль — Леонардо исследовал самые основы бытия, цель его творчества — всегда и во всём поиск Истины. И живопись для него уникальный и одновременно универсальный способ этого поиска. С этих позиций можно убедительно объяснить многие «странности» в творчестве Леонардо: малое число картин, необычность сюжетов и композиций, пресловутая «таинственность» его живописных полотен.

Но вернёмся к «научно-инженерному» творческому наследию Леонардо. Наши многолетние изучения и педагогическое использование «научно-инженерного» творческого наследия Леонардо позволили прийти к выводу, что «инженерное» творчество также может быть интерпретировано, прежде всего, как поиск Истины, а не решение утилитарных производственных задач. И в этом отно-

шении художественное творчество и «инженерное» представляют собой единство, целостность. Обосновать высказанное можно следующими аргументами.

1. Общим местом стало утверждение, что Леонардо был гениальным инженером, намного опередившим своё время. Не оспаривая это утверждение, всё же необходимо внести в него некоторые уточнения. В 1494 г. Леонардо получил цеховое звание *ingenaris ducalis* (в то время обозначавшее и инженера, и архитектора) и формально был очень непродолжительное время военным инженером у одиозного Цезаре Борджиа, проводя, главным образом, рекогносцировку местности и оценку укреплений. Содержание понятия «инженер» сегодня и в эпоху Возрождения существенно различно, однако, есть и неизменные вещи, например, необходимость доводить до реального воплощения решение той или иной задачи. Возможно, иногда Леонардо был близок к этому. Так он даже пытался подсчитать «экономический эффект» от использования изобретённой им машины для шлифовки швейных игл или подводного устройства для уничтожения турецкого флота перед его вторжением в Венецию. Однако ничего не известно о реальной постройке машин и механизмов Леонардо. Немалая часть устройств Леонардо практически нереализуема.

2. Об «инженерных» работах Леонардо мы судим по его рукописным записным книжкам. Их сохранилось немало, но никто не может сказать, сколько потеряно и что именно потеряно. Леонардо инженером себя не называл. Известно лишь письмо Леонардо (подлинность оспаривается) миланскому герцогу Лодовико Сфорца, где Леонардо предлагает как готовые некоторые инженерные проекты. Ряд исследователей считает, что это скорее «маркетинговый» ход, чтобы получить место при дворе герцога, чем сообщение о реальных разработках. Леонардо собирался систематизировать и издать свои рукописи, да так и не собрался. Рискнём предположить, что если бы и собрался, то вряд ли бы это у него получилось. Его записки — следы «потока сознания», которые ни один редактор в мире не смог бы систематизировать. Но, похоже Леонардо не очень этого и хотел. Возможно, его предназначением было «создать» эти записки, и он это сделал.

Поэтому мы имеем дело, по сути, с дневниковыми записями, часть из которых к тому же носит личный характер. Судить о них

по тем же меркам, по которым оценивают опубликованные работы, по крайней мере, нелогично. В записях встречается мысль о том, что Леонардо хотел бы создать из своих записок энциклопедию. Таким образом, судить об «инженерных» рисунках Леонардо, не всех, конечно, целесообразно именно как об исходных материалах для будущей энциклопедии. И этот замысел поистине грандиозен. Энциклопедии всегда означали начало новой эпохи. Замысел Леонардо предвосхитил появление знаменитейшей французской энциклопедии эпохи Просвещения («Толкового словаря наук, искусств и ремесёл»). Энциклопедия Дидро и Д'Аламбера, как известно, подготовила почву для Великой Французской революции.

Идеи энциклопедичности во времена Леонардо не были чем-то исключительными. Упомянем, например, «Десять книг об архитектуре» Леона Батиста Альберти или живописную «Афинскую школу» Рафаэля. Почему же Леонардо не довёл свой грандиозный замысел до какого-либо завершения? Можем только предполагать. Конечно, увлекался, рассчитывал позже вернуться к однажды зафиксированным идеям. Но какое-либо наблюдение или вдруг возникшая идея рождаются в определённом состоянии сознания (точнее подсознания), вернуться в которое («второй раз войти») невозможно. Наверное, это вызывало мучительное чувство, и Леонардо «бросал» эту идею, охладевал к ней. В то же время, если мотивация была максимальной, как например, многолетние размышления об идее полёта, то Леонардо продвигался по пути её зримой фундаментализации с невероятной точностью и логичностью: тщательное наблюдение различных режимов и фаз полёта птиц, изучение процессов обтекания воздушным потоком крыльев птиц, изобретение отдельных инструментальных механизмов, которые могли бы дать новые данные для создания теории и т. д. Если мы сравним всё это с исследовательским алгоритмом создателя теории инструментального полёта (аэродинамики) Н. Е. Жуковского, то практически не обнаружим отличий. Все исследователи упрекают Леонардо в ошибочности выбора схемы орнитоптера в качестве летательного аппарата. Но, во-первых, ещё раз напомним, что эта схема содержится в рабочих записках, а не в патентной заявке. Во-вторых, неясно, почему авторы упреков решили, что Леонардо хотел построить орнитоптер. Более логично предположить, что он рассматривал возможные умозрительные варианты реализации

идеи полёта. Мы как бы забываем, что во времена Леонардо не было иных источников энергии кроме мускульной силы, водяных колёс, ветряных мельниц, да ещё упругой энергии некоторых материалов. А схема с неподвижным крылом у Леонардо была, и уже в наше время по этой схеме был построен дельтаплан.

3. Иногда хочется сказать, что отношение Леонардо к технике и технологии было двойственным, противоречивым. И формально это как будто так. С одной стороны, у него огромное количество рисунков самых разнообразных машин и механизмов. Рисунков, выполненных гениальным художником. Многие из них выполнены так, что простое их рассматривание, без рефлексии, доставляет удовольствие (возможно, определение «эстетическое» будет здесь неоправданно сужено). Кстати, на многих «леонардовских» сайтах посетители нередко об этом пишут. Таким образом, Леонардо любит технику, ему нравится изобретать, рисовать различные машины, механизмы, всяческие технические хитрости...

При этом целесообразно постоянно помнить, что говоря о «науке живописи» Леонардо наделял её божественной силой, утверждая, что «дух живописца превращается в подобие божественного духа, так как он собственной властью распоряжается рождением разнообразных сущностей». И техносфера принадлежала к числу этих сущностей. Но с другой стороны, среди рисунков Леонардо есть совершенно удивительный, датируемый 1498 г. На нём резкими решительными линиями изображён падающий с неба дождь разнообразных предметов, включая грабли, музыкальные инструменты, щипцы, очки и пр. Внизу рукой Леонардо написано: «О человеческое ничтожество, как много существует вещей, с помощью которых ты делаешь себя рабом денег!» [4]. Можно высказать осторожную гипотезу, что это не случайная мысль Леонардо. В какой-то мере она не «отпускала» Леонардо и позднее, в конце жизни он возвращается к ней в вербальном описании апокалиптического видения потопа, уносящего остатки технологической цивилизации. Возможно, эта мысль коррелирует с платоновскими идеями о проявленном мире, о знании как припоминании, об образах как программах. И, если это так, то, несколько не умаляя изобретательский талант Леонардо, можно также высказать предположение, что Леонардо интересовала не техника сама по себе, не её воплощение и не экономический или

иной эффект её применения, а идея техники и процесс её «проявления» в реальном мире.

У читателя статьи может возникнуть вопрос, а как всё это связано с дополненной реальностью? В том-то и дело, что дальнейшее расширение диапазона использования AR не эффективно без ответа на вопросы: что дополнять, как дополнять и, главное, с какой целью всё это делать.

НЕОБХОДИМОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ

МИНОТ РГГУ уже много лет занимается исследованием проблем повышения эффективности и качества педагогической и просветительской деятельности путём широкого использования самых разнообразных цифровых технологий. Часто в качестве исходного содержательного материала для таких исследований выбирается жизнь и деятельность Леонардо да Винчи. И такой выбор не случаен — материал представляет практически неограниченные возможности для исследований.

В МИНОТ создана лаборатория цифровых технологий и уникальный Музей-мастерская «3Da Vinci». За прошедшие годы созданы, апробированы и широко применяются различные учебные, просветительские, выставочно-экспозиционные и другие методики. Основная схема освоения «научно-инженерного» наследия Леонардо выглядит следующим образом. Собрана небольшая, но очень представительная и вполне достойная библиотека работ самого Леонардо (прежде всего аутентичной графики прекрасного качества) и работ о нём. На базе этой графики отработаны методы компьютерного 3D-моделирования с дальнейшей 3D-печатью отдельных «инженерных проектов» Леонардо. Через лабораторию «прошли» уже сотни юных исследователей, выбравших, исполнивших и защитивших свои оригинальные проекты. Немало проектов потом участвовало в престижных конкурсах и заняли призовые места.

Как развитие работ 3D-лаборатории был создан очень интересный Музей-мастерская «3Da Vinci», разместившаяся на шести больших лестничных площадках и маршах РГГУ. Музей можно посетить и виртуально в интерактивном режиме (www.3DaVincimuseum.ru). В музее в немалой степени используются технологии дополненной реальности. В частности, в приложениях можно ознако-

миться с внутренней структурой отдельных машин и механизмов Леонардо, посмотреть анимированный вариант их работы. Модели, изготовленные с помощью технологии 3Д-печати, и дополненная реальность значительно расширяют возможности восприятия исторического материала, позволяют глубже проникнуть в замысел Леонардо. Особенно важно такое расширение для людей с ограниченными возможностями по зрению и слуху.

Летом 2019 года была организована выездная выставка моделей Леонардо, изготовленных в 3Д-лаборатории. Посетители выставки смогли в полной мере использовать тактильный канал восприятия, что позволило им создать новый для себя образ работ Леонардо.

Работа в 3Д-лаборатории не прекращается. Уже сейчас могут быть определены направления теоретических исследований, а также разработок приложений, расширяющих возможности AR-технологий, основанных на использовании канала внешнего вибрационного воздействия. Накопленный опыт использования цифровых технологий и, в частности, технологий дополненной реальности в гуманитарном знании, с одной стороны, и появление всё новых технологических разработок, с другой, делают оправданной попытку оценить ближайшие перспективы этого направления.

Ещё одно отступление. Процесс педагогической и просветительской коммуникации в гуманитарном знании специфичен. Условно можно представить такую схему. Исходно имеется (пока абстрактно) предмет освоения. В нашем случае — творчество Леонардо. На самом деле мы имеем дело со следами творчества, его омертвевшими остатками. О мотивах творчества, мировосприятии Мастера мы можем только строить догадки, степень достоверности которых мы тоже не можем определить. Затем мы имеем огромное количество написанных в разное время работ о Леонардо. О мотивах и чувствах авторов этих работ мы тоже можем только догадываться. Дальше мы имеем действующего здесь и сейчас исследователя и педагога (просветителя). Их явные мотивы нам доступны. Со скрытыми мало кто стремится разобраться, ограничиваясь упоминанием о стремлении к Истине. Есть ещё и уровень компетенции, степень владения информацией и т. д. И, наконец, последнее звено нашей схемы — тот, на ком замыкается всё предыдущее. А каковы его мотивы, возможности, мировосприятие?

Всё это давно и хорошо известно. Вместе с тем глубокого понимания подобных схем, организации эффективного взаимодействия всех элементов не получается, вернее получается, но в редких случаях, у педагогов-новаторов, ярких и харизматичных просветителей и, как правило, вопреки существующим теориям познания, педагогики, просвещения. Причины в общем-то понятны. Когда-то, наверное в каждой школе, было известно изречение Яна Амоса Каменского: «Ученик не сосуд, который необходимо наполнить, а факел, который надо зажечь». Зажигать научились, а вот зажечь пока не очень получается

Технологии AR в этом отношении создают уникальные возможности для саморазвития (правда, при этом необходимо учитывать как явные, так и скрытые риски и угрозы). Впервые появляется возможность мгновенного ассоциативного, и в то же время логически обоснованного доступа к большим объёмам информации. Если сегодня AR по определению локализовано на каких-либо объектах физической реальности и фактически не выходит за пределы этих объектов, то можно обоснованно предполагать, что уже сейчас возможен выход за пределы этой достраиваемой реальности, создавая практически неограниченный контекст исходного объекта.

В качестве примера возьмём модель колёсного судна Леонардо. По цепочке ссылок мы можем сразу получить неограниченный объём информации в любом из существующих видов — графическом, текстовом, видео... Мотивом продвижения по ссылкам могут стать занимательные вопросы, например: а какие суда была тогда в Италии, в мире; почему именно в эпоху Возрождения стали возможны Великие географические открытия и т. д. Ссылки и локальные информационные сети объединяются во всё более обширные информационные структуры, которые и позволяют принципиально увеличивать возможность постижения творчества Леонардо, создавая необходимые предпосылки для индивидуального подхода и, на первых порах, частично моделируя творческую атмосферу, в которой проходила деятельность гения.

К таким локальным сетям, содержательная (смысловая) структура которых начинает уже разрабатываться, относятся:

— Флоренция, Милан и в целом Италия в памятных местах, связанных с жизнью и творчеством Леонардо.

— Ближний и дальний круги знакомств и влияний, имевших значение в становлении и развитии таланта Леонардо.

— Важнейшие события и процессы, определившие основные идеи и характер Возрождения (книгопечатание, географические открытия, падение Константинополя и греческое влияние, развитие науки и ремёсел, становление национальных государств, эпидемии, Реформация...).

— Основные направления и достижения наук, ремёсел, торговли...

— Синхронизированные хронологические ряды важнейших социальных событий, научных и технологических открытий, жизни и деятельности отдельных выдающихся личностей как в период жизни Леонардо, так до и после него.

— Предметные толковые словари, по возможности, максимально полные, и, в первую очередь, этимологические.

Приведённый перечень локальных сетей носит, естественно, предварительный характер и будет постоянно увеличиваться, постоянно будут расти и сами сети.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обсуждаемая стратегия использования и развития AR в гуманитарном знании внушает гуманистическую надежду и укрепляет веру в Человека. В рассматриваемой системе не предусматривается принятие каких-либо решений независимых от самого Человека.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Баттистини М.* Символы и аллегории (визуальные коды понятий изобразительного искусства). Москва : Омега. 2008.
2. *Бердяев Н. А.* Самопознание. Москва , 1991. 295 с.
3. *Волкова П.* Мост через бездну. Книга вторая. Москва , 2013.
4. *Уоллэйс Р.* Мир Леонардо. 1452–1519 / пер. с англ. Москва , 1997. 71 с.

Yuri S. Voronkov

PHILOSOPHICAL ASPECTS OF AUGMENTED REALITY TECHNOLOGIES APPLICATION IN EDUCATIONAL PROCESSES OF HUMANITARIAN SCIENCE

Yuri S. Voronkov, Ph.D (Engineering), professor
E-mail: voronkov077@mail.ru

International Institute of New Educational Technologies of the Russian State University for the Humanities

The article examines various application options of augmented reality technologies in historical sciences. It presents a new approach to the assessment of Leonardo da Vinci's engineering activity. It expresses an opinion on prospects of AR development and generation of new information networks.

Key words: AR — augmented reality, engineering creative thinking, research, manifested reality, integrity, perception.

REFERENCES

1. Battistini M. Simvoly i allegorii (vizual'nye kody ponyatii izobrazitel'nogo iskusstva). Moscow : Omega. 2008.
2. Berdyaev N. A. Samopoznanie. Moscow , 1991. 295 p.
3. Volkova P. Most cherez bezdnu. Kniga vtoraya. Moscow , 2013.
4. Uolleis R. Mir Leonardo. 1452–1519 / per. s angl. Moscow , 1997. 71 p.

УДК 371.47+004.7

ББК 74.202.4

Андреев В. П., Каталинич Б., Пряничников В. Е.

**ОПЫТ ПРОЕКТНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ РАБОТ
МОЛОДЁЖНОЙ СЕКЦИИ МЕЖДУНАРОДНОГО
СИМПОЗИУМА DAAAM INTERNATIONAL VIENNA**

Андреев Виктор Павлович, доктор технических наук

E-mail: andreevvipa@yandex.ru

Международный институт новых образовательных технологий
Российского государственного гуманитарного университета

Каталинич Бранко, доктор технических наук, профессор

E-mail: president@daaam.com

Венский технологический университет, Австрия

Пряничников Валентин Евгеньевич, доктор технических наук

E-mail: prianichnikov.v@rggu.ru

Международная лаборатория интеллектуальной роботоники
Международного института новых образовательных технологий
Российского государственного гуманитарного университета

Приведены результаты многолетней работы со школьниками в рамках дополнительного школьного образования в Центре технологической поддержки образования Международного института новых образовательных технологий Российского государственного гуманитарного университета. Упор сделан на участие школьников в научно-исследовательской деятельности и их подготовке к выступлениям с докладом на школьной секции ежегодного международного симпозиума DAAAM International Vienna, который с 1990 г. является всемирным форумом для инженеров, учёных и

промышленных менеджеров как площадка для обсуждения текущего состояния и передовых технологий производства и автоматизации.

С целью стимулирования школьников к тщательному выполнению своих научно-исследовательских работ и обеспечения качественной подготовки докладов организована ежегодная публикация сборников исследовательских работ учащихся, прошедших рецензирование ведущими учёными и допущенных для представления на симпозиуме. Цель таких публикаций заключается в том, чтобы показать школьникам, что научные исследования — это нелёгкий труд, требующий трудолюбия и увлечённости, отличных и разносторонних базовых знаний, полученных как в рамках школьной программы, так и в процессе их исследовательской деятельности.

Ключевые слова: новые технологии образования, дополнительное образование, дистанционное образование, коммуникационные каналы, интеллектуальная робототроника.

DAAAM International Vienna (Danube Adria Association for Automation & Manufacturing) ежегодно проводит Международный симпозиум, посвящённый актуальным инженерным и научным проблемам. В рамках подготовки и проведения этого симпозиума сформировалась международная сеть научного, академического и промышленного сотрудничества, начало которой было положено её основателем профессором Бранко Каталиничем (Branko Katalinic) 5 ноября 1990 года на Венском симпозиуме, посвящённом 175-летию Венского технологического университета. Идея заключалась в том, чтобы создать Всемирный форум инженеров, учёных и промышленных менеджеров как площадку для обсуждения текущего состояния и передовых технологий производства и автоматизации. С момента создания DAAAM International состоялось 30 симпозиумов, работа которых проходила в таких Европейских странах как Австрия, Хорватия, Чехия, Босния и Герцеговина, Венгрия, Германия, Польша, Румыния, Словакия, Словения. За весь период существования DAAAM International участие в нём приняли более 10.000 учёных и экспертов из более 50 стран мира.

В 2016 году на 27-м International DAAAM Symposium “Intelligent Manufacturing & Automation”, работа которого проходила 26–29 октября в г. Мостар (Босния и Герцеговина), впервые заработала секция школьных исследовательских работ, выполненных российскими школьниками старших классов. Это был первый опыт выступления школьников на «взрослом» научном симпозиуме меж-

дународного уровня с презентациями своих работ, выполненных в рамках дополнительного школьного образования в Центре технологической поддержки образования Международного института новых образовательных технологий Российского государственного гуманитарного университета. В соответствии с современными требованиями проведения международных научных конференций и симпозиумов все презентации и доклады школьников были выполнены на английском языке.

Отличительной особенностью работы школьной секции являлось то, что уже в 2016 году (задолго до организации массового использования средств дистанционного образования в период пандемии коронавируса) были задействованы современные цифровые мультимедийные и коммуникационные технологии дистанционного проведения научных конференций. Поскольку представленные научно-исследовательские проекты выполнялись небольшими коллективами школьников (2–4 человека), часть докладчиков представляли свои работы, находясь в зале проведения симпозиума, а другая часть — в России в ЦТПО РГГУ, между которыми был организован коммуникационный канал с использованием так называемого защищённого цифрового канала связи (VPN-канал) через Интернет [1, 3]. Представление работ велось на двух экранах: на одном — показывались слайды презентации, на другом — шла трансляция из зала ЦТПО РГГУ, где находились остальные участники представляемой работы, которые смогли лично представить свою часть выполненной работы. Работа секции, проходящей за рубежом, также транслировалась на второй экран в ЦТПО. Тем самым создавалось виртуальное визуальное и голосовое объединение группы исполнителей проекта. Все участники презентации могли отвечать на вопросы, задаваемые слушателями — учёными, приехавшими на симпозиум со своими работами. К счастью, из-за не слишком загруженных каналов Интернет (ещё не началось массовое использование технологий дистанционного образования) трафик не прерывался, задержки были минимальными, и работа секции завершилась благополучно — школьники отлично подготовились и смогли успешно доложить результаты своего труда и ответить на задаваемые вопросы.

По результатам работ и докладов школьников, представленных на 27-м International DAAAM Symposium, был выпущен сбор-

ник исследовательских докладов учащихся, в который вошли 16 статей школьников [4]. Большинство работ составляли аналитические материалы, посвящённые исследованиям Николы Тесла — выдающегося и загадочного учёного, серба по национальности, — и влиянию его изобретений на современную науку. Предисловие к сборнику написала профессор Радмила Дмитриевна Тонкович (г. Белград, Сербия).

В 2017 году состоялся 28-й International DAAAM Symposium, в работе которого также приняли участие школьники из России. На школьной секции симпозиума выступили со своими презентациями учащиеся школы «Логос М». Все представленные ими работы были выполнены также в ЦТПО РГГУ. На этот раз симпозиум состоялся 8–11 октября в г. Задар (Хорватия). За прошедший с предыдущего симпозиума год сотрудниками ЦТПО были отработаны и усовершенствованы технологии организации коммуникационного канала и методика организации совместных выступлений докладчиков, разделённых территориально. Учтены возможности организации выступлений при наличии лишь одного экрана на каждом конце коммуникационного канала, определены и исправлены недостатки презентационного материала (размеры и качество рисунков, объём текста на слайде, размер шрифтов и т. п.), распределены роли и последовательность выступления докладчиков из одной группы и иная специфика. Выявлена необходимость серьёзной тренировки докладчиков, поскольку у школьников обычно отсутствует опыт представления своих работ, тем более с учётом территориального деления докладчиков. По возвращении учащихся в Россию в школе «Логос М» состоялось обсуждение результатов выступлений школьников на симпозиуме. В обсуждении приняли участие как школьники, так и учёные — участники симпозиума, а также его организатор и вдохновитель профессор Венского университета Бранко Каталинич, Президент DAAAM International Vienna.

В ноябре 2017 г. в рамках Симпозиума DAAAM International между Международным институтом новых образовательных технологий РГГУ, Институтом прикладной математики им. М. В. Келдыша РАН, Международной лабораторией «Сенсорика» и оргкомитетом DAAAM International было подписано Соглашение о создании Международной молодёжной школы «Интеллектуальная роботроника». Базовыми площадками реализации проекта стали



Рис. 1. Молодёжная секция на Международном симпозиуме DAAAM-2018 и доклад профессора Б. Каталинича для школьников

НОУ Школа «Логос М» г. Мытищи Московской области и ГБОУ Школа № 1631 г. Москвы (рис. 1).

В 2018 г. был опубликован сборник научно-исследовательских работ учащихся школы «Логос М» [5], в который вошли отдельные аналитические статьи из представленных на симпозиуме, посвящённые проблемам изучения и сохранения наследия великих учёных эпохи возрождения на примере учёного XVI века Фауста Вранчича — энциклопедиста, лексикографа, инженера, священника и дипломата, родившегося в 1551 году в Шибенике (Хорватия). Предисловие к сборнику написал Президент DAAAM International Vienna, профессор, доктор технических наук Бранко Каталинич.

24–27 ноября 2018 г. в г. Задар (Хорватия) состоялся очередной 29-й International DAAAM Symposium. В его работе приняли участие школьники из России со своими докладами. Девять статей, подготовленных школьниками в ЦТПО РГГУ, были включены в опубликованный в 2019 году III сборник научно-исследовательских докладов, представленных на школьной секции симпозиума [6]. На этот раз в опубликованные работы вошли не только аналитические статьи о достижениях хорватских учёных прошлого,

включая Марка Антония де Доминис (1560–1624) и учёного XIX века Славолуба Пенкалы (1871–1922), но и статьи из области современной интеллектуальной робототехники. В работе секции принял активное участие директор Института археологии Задарского университета доктор наук профессор Анте Углешич (Ante Uglešić), который написал предисловие к сборнику, где отметил: «Сегодня стало очевидным, что информационные, коммуникационные, аудиовизуальные технологии — это инструмент принципиального переоформления и переосмысления окружающего мира, причём инструмент безальтернативный. Можно сказать, что закончился “меловой период” в истории культуры и образования, на смену ему пришла эпоха концептуально новых цифровых производственных устройств и технологий». Первенство успешного использования таких технологий международной коммуникации в системе дополнительного школьного образования принадлежит ЦТПО РГГУ.

Дальнейшее развитие практика привлечения школьников к учебно-научной деятельности получила во время поездки школьников из России на 30-й Симпозиум DAAAM International, который проходил 23–26 ноября 2019 г.

А в 2020 году был подготовлен к публикации очередной IV сборник докладов учащихся — участников юбилейного симпозиума [7]. Все научно-аналитические работы, как и ранее, были выполнены в ЦТПО РГГУ. Основная часть работ — это аналитические статьи, работа над которыми позволила школьникам расширить свои знания о мире учёных, внёсших революционный вклад в мировую науку, узнать о методах решения научных задач, ознакомиться с сущностью современных проблем. Однако многие практические проекты школьников в области интеллектуальной роботоники, которые выполнялись школьниками в ЦТПО РГГУ в рамках дополнительного школьного образования, не были представлены на симпозиуме и не вошли в сборники по причине их сложности — выполнить их за короткий срок оказалось невозможно. Тем не менее, большая многолетняя работа школьников по созданию радиоуправляемого робота на омниколёсах была представлена на другом симпозиуме.

Все, вышедшие к настоящему времени сборники научно-исследовательских работ учащихся — это плод труда молодых дарований. Цель таких публикаций заключается в том, чтобы пока-

зять школьникам, что научные исследования — это нелёгкий труд, требующий глубоких и разносторонних базовых знаний, трудолюбия и увлечённости. Публикация результатов таких исследований учащихся крайне важна для их авторов. Это их первая в жизни публикация, которая является показателем того, что они обладают перечисленными качествами, конечно, в соответствии со своим возрастом. При подготовке статей и презентаций школьникам объясняется, что прежде, чем их работы будут приняты для участия в симпозиуме, они должны пройти рецензирование учёными-экспертами, и лишь затем авторы будут приглашены к участию в таком известном научном форуме, как Международный симпозиум DAAAM International. Так начинается их путь в большую науку.

Отметим ещё один важный аспект представления школьных работ (актуальный в связи с охватившей мир пандемией коронавируса) — организация работы школьной секции на всех 4-х прошедших симпозиумах была выполнена сотрудниками ЦТПО РГГУ с использованием современных цифровых технологий коммуникации, включая дистанционное участие с презентацией [2]. Учащиеся освоили методику представления своих работ не только физически находясь на симпозиуме, но и дистанционно. Более того, ряд докладов были сделаны в условиях, когда докладчики — члены коллектива, выступающие с одной общей презентацией, территориально были разобщены и находились не только в разных помещениях, но и в разных городах и странах. Сегодняшний опыт дистанционной работы в режиме самоизоляции показал, что подготовить такой доклад совсем не просто, и то, что ребята успешно справились с этой работой, говорит о высоком профессионализме и квалификации их наставников.

Однако дистанционные выступления с докладами не заменяют живого общения. Конференции и симпозиумы с личным участием учёных и специалистов, аспирантов и студентов будут продолжаться. Личные контакты никогда не заменят дистанционные «круглые столы». Споры, реплики в процессе обсуждения, дискуссии, личные контакты «глаза в глаза» создают ту замечательную атмосферу, в которой рождаются новые идеи — реализуется принцип коллективного разума, завязываются дружеские отношения между учёными, что способствует развитию научной деятельности. Дух таких конференций завораживает и проникает в души учащихся —

будущих учёных, участвующих в таких мероприятиях, что способствует их духовному развитию и формирует стремление заниматься наукой, опыт и знания передаются из поколения в поколение.

К сожалению, повезло лишь некоторым учащимся нескольких московских школ. Участвуя в научно-исследовательской работе, а затем и в работе международного симпозиума, общаясь с учёными из разных стран, они уже в самом юном возрасте окунулись в научную жизнь. В процессе своей работы учащиеся на своём опыте убедились, что жизнь учёного состоит не из одних праздников — симпозиумов и конференций. Чтобы результаты труда учащегося были приняты на научный форум достаточно высокого уровня и опубликованы в солидном рецензируемом журнале, необходимо крепко потрудиться и предложить новое решение проблемы, которое существенно продвинет наши знания о процессах, происходящих в природе, значительно облегчит физический или умственный труд, раскроет какие-либо неизвестные пока стороны взаимодействия идеального и материального.

В процессе руководства работой школьников над проектом следует убедить их в том, что век учёных-одиночек прошёл, что сегодня значительный вклад в науку и производство делают коллективы, состоящие из учёных, инженеров, лаборантов и техников. Лишь их совместный труд и использование современного научного оборудования позволяют решать сложные научные и технические задачи. Кооперация учёных внутри страны или объединение научных сил на международном уровне существенно повышает эффективность научных исследований.

Сегодня новое рождается на стыке наук, в основе современных технологий заложены фундаментальные знания в области физики, математики, химии, информатики и философии, психологии взаимодействия человека с человеком и человека с машиной. Примером служит интенсивное внедрение в современную жизнь интеллектуальных робототехнических систем. Людям предстоит жить не только в мире людей и животных, но и в мире интеллектуальных роботов, в которых интегрируются научные и технические достижения из многих областей знаний. Роботы появляются как на производстве, так и в быту, в каждой квартире. Социальные и коллаборативные роботы — роботы-помощники уже сегодня есть во многих квартирах (например, простейшие, почти интеллектуаль-

ные механизмы — роботы-пылесосы). Эти роботы принципиально не смогут нанести вред человеку, «умеют» общаться с ним на его языке, понимать не только команды, но и просьбы выполнить ту или иную работу, т. е. будут общаться с человеком так, как принято в среде людей. Таких роботов предстоит создавать школьникам — будущим учёным и инженерам, опираясь на знания, полученные в школе, в университете, овладев методикой познания.

Многолетний опыт работы в ЦТПО РГГУ показал, что лишь небольшая часть современной молодёжи склонна работать руками — разрабатывать конструкции и собирать сложные механизмы. Большинство предпочитают работать с компьютером. Поэтому, в тематику работ в ЦТПО следует ввести проекты, направленные на разработку алгоритмов взаимодействия человека и машины, т. е. на создание социальной основы коллаборативных роботов, работы над которыми относятся к области интеллектуальной роботоники. Это разработка систем распознавания и синтеза речи, использование искусственных нейронных сетей, комплексирование показаний различных датчиков и обеспечение безопасности для человека и для робототехнических систем.

Стать успешным учёным сможет только тот технически подготовленный человек, который владеет логикой и умеет качественно излагать свои мысли в статьях и презентациях. Грамотные речь и текст научных статей всегда будут привлекать и обращать внимание на результаты исследований. Поэтому необходимо убедить школьников в том, что русский язык и литература важны не только «гуманитариям», но и «технарям». Для этого так важно уметь писать качественные школьные сочинения — это залог успеха не только научных статей будущих учёных, но и основа логического мышления, гарантия получения достойной оценки своих научных достижений. Увы, в программах современной школы этот вид обучения свёрнут до низжайшего уровня. Ещё один важный аспект научной деятельности состоит в том, что в качестве основного языка общения на международных форумах используется преимущественно английский язык. Поэтому учёный, не умеющий говорить, читать и писать на английском языке, не будет «услышан».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Не обязательно каждый школьник, занимающийся в ЦТПО, должен состояться большим учёным. Главное — предоставить ему

возможность найти своё призвание, показать, что в любой профессии стоит стремиться стать лучшим и тогда труд будет приносить удовлетворение.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Андреев В., Кирсанов К.* Интернет-лаборатория как электронный ресурс для дистанционного обучения робототехнике // Труды Международной мультikonференции «Сетевое партнёрство в науке, промышленности и образовании» (NCSIE-2016), 4–6 июля 2016 г., Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого. Санкт-Петербург : Политехника-сервис, 2016. С. 45–52.

2. *Андреев В. П., Карбанов В. Н., Каталинич Б., Кувшинов С. В., Пряничников В. Е., Харин К. В.* Подготовка специалистов в области интеллектуальной роботоники в условиях распределённой лаборатории центров технологической поддержки образования с использованием систем трёхмерной визуализации // Запись и воспроизведение объёмных изображений в кинематографе и других областях : IX Международная научно-практическая конференция, Москва, 17–18 апреля 2017 г. : Материалы и доклады. Москва : ВГИК, 2017. С. 277–290.

3. *Андреев В. П., Кирсанов К. Б., Пряничников В. Е.* Учебно-научная виртуальная территориально-распределённая робототехническая лаборатория // Экстремальная робототехника (ЭР-2014). Труды международной научно-технической конференции. Санкт-Петербург : Политехника-сервис, 2014. № 1(1). С. 234–239.

4. XXVII симпозиум DAAAM International. Сборник научных трудов учащихся школы «Логос М» #1. Москва, 2017. 100 с.

5. XXVIII симпозиум DAAAM International. Сборник научных трудов учащихся школы «Логос М» #2. Москва, 2018. 76 с.

6. XXIX симпозиум DAAAM International. Сборник научных трудов учащихся школы «Логос М» #3. Москва, 2019. 100 с.

7. XXX симпозиум DAAAM International. Сборник научных трудов учащихся школы «Логос М» #4. Москва, 2020. 69 с.

V.P. Andreev, B. Katalinic, V.E. Pryanichnikov

**EXPERIENCE OF DESIGN AND RESEARCH WORK
OF THE YOUTH SECTION OF THE SYMPOSIUM DAAAM
INTERNATIONAL VIENNA**

Andreev Victor Pavlovich, Dr. Tech. Sci., Senior Researcher

E-mail: andreevvipa@yandex.ru

International Institute of New Educational Technologies of the Russian State University for the Humanities

Branko Katalinic, Dr. sc., professor

E-mail: president@daaam.com

Vienna University of Technology, Austria

Pryanichnikov Valentin Evgenievich, Dr. Tech. Sci.

E-mail: prianichnikov.v @ rgggu.ru

International Laboratory of Intelligent Robotronics of the International Institute of New Educational Technologies, Russian State University for the Humanities

The results of long-term work with students in the framework of additional school education in the Center for Technological Support of Education in the International Institute of New Educational Technologies (Russian State University for the Humanities) are presented. Emphasis is placed on the participation of students in research activities and their preparing presentations at the school section of the annual International Symposium DAAAM International Vienna, which has been held since 1990. DAAAM is a global forum for engineers, scientists and industrial managers to discuss the current state and advanced manufacturing and automation technologies.

In order to encourage students to thoroughly perform their research work and prepare their reports in a high-quality manner, an annual publications of collections of research reports of students, that have been reviewed by leading scientists and allowed to be presented at the Symposium has been organized. The purpose of such publications is to show students, that scientific research is not an easy task, requiring hard work and passion, excellent and versatile basic knowledge obtained both within the school curriculum and in the course of their research activities.

Key words: new education technologies, additional education, remote education, communication channels, intelligent robotronics.

REFERENCES

1. Andreev V., Kirsanov K. Internet-laboratoriya kak elektronnyi resurs dlya distantsionnogo obucheniya robototekhnike // Trudy Mezhdunarodnoi mul'tikonferentsii "Setevoe partnerstvo v nauke, promyshlennosti i obrazovanii" (NCSIE-2016), 4–6 iyulya 2016 g., Sankt-Peterburgskii politekhnicheskii universitet Petra Velikogo. St. Petersburg : Politekhniko-servis, 2016. P. 45–52.

2. Andreev V. P., Karbanov V. N., Katalinich B., Kuvshinov S. V., Pryanichnikov V. E., Kharin K. V. Podgotovka spetsialistov v oblasti intellektual'noi robotroniki v usloviyakh raspredelennoi laboratorii tsentrov tekhnologicheskoi podderzhki obrazovaniya s ispol'zovaniem sistem trekhmernoi vizualizatsii // Zapis' i vosproizvedenie ob»emnykh izobrazhenii v kinematografe i drugikh oblastiakh : IX Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya, Moskva, 17–18 aprelya 2017 g. : Materialy i doklady. Moscow : VGIK, 2017. P. 277–290.

3. Andreev V. P., Kirsanov K. B., Pryanichnikov V. E. Uchebno-nauchnaya virtual'naya territorial'no-raspredelennaya robototekhnicheskaya laboratoriya // Ekstremal'naya robototekhnika (ER-2014). Trudy mezhdunarodnoi nauchno-tekhnicheckoi konferentsii. Sankt-Peterburg : Politehnika-servis, 2014. No 1(1). P. 234–239.

4. XXVII simpozium DAAAM International. Sbornik nauchnykh trudov uchashchikhsya shkoly “Logos M” #1. Moscow, 2017. 100 p.

5. XXVIII simpozium DAAAM International. Sbornik nauchnykh trudov uchashchikhsya shkoly “Logos M” #2. Moscow, 2018. 76 p.

6. XXIX simpozium DAAAM International. Sbornik nauchnykh trudov uchashchikhsya shkoly “Logos M” #3. Moscow, 2019. 100 p.

7. XXX simpozium DAAAM International. Sbornik nauchnykh trudov uchashchikhsya shkoly “Logos M” #4. Moscow, 2020. 69 p.

УДК 004.7+4

ББК 74.202.4

Вашик К., Кибардина С. М., Харин К. В.

**«ТРЕТЬЯ ГРАНЬ» ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО
ПРОЦЕССА: ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЕ
ОБУЧАЮЩИЕ СИСТЕМЫ ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ
ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ**

Вашик Клаус, доктор

E-mail: klaus.waschik@lsi-bochum.de

Институт интенсивного изучения иностранных языков Рурского университета (Бохум, ФРГ)

Кибардина Светлана Михайловна, доктор филологических наук, профессор

E-mail: svet.kibardina@gmail.com

Вологодский государственный университет

Харин Константин Викторович

E-mail: kharin.k@rggu.ru

Международный учебно-научный центр перспективных медиа технологий Российского государственного гуманитарного университета

В статье рассматривается влияние социальных процессов индивидуализации на овладение иностранными языками, а также тенденции развития гибридных обучающих концепций в свете этих изменений. Появление новых интеллектуальных адаптивных обучающих систем обуславливает необходимость переосмысления понятия гибридной учебной среды. Поэтому в статье рассматриваются особенности и функции интеллектуальных

обучающих систем нового поколения для изучения иностранных языков, а также требования к технологии обучения, которым должны удовлетворять эти системы, чтобы иметь возможность занять качественное место в гибридной учебной среде. Учебная среда LSI.online используется в качестве примера для иллюстрации функций интеллектуальной поддержки в процессе обучения.

Ключевые слова: дистанционное обучение, гибридное обучение, обучающие системы, персональная среда обучения, интеллектуальная аналитика.

ВВЕДЕНИЕ

Исследования показывают, что в последние годы произошли значительные изменения в отношении спроса на изучение иностранных языков, ожиданий в обучении и сроков обучения. Несмотря на то, что основное внимание по-прежнему уделяется обучению в классе, наблюдается явный сдвиг в сторону персонализированного обучения с использованием новых, открытых учебных ресурсов и технологий, а также более сознательного использования учебного времени, имеющегося в распоряжении обучающихся, для овладения языком. Истоком такого развития событий является изменение принципиального отношения к иностранным языкам, их значимости, статусу и возможностям применения. Знание иностранных языков всё чаще рассматривается как функциональное, как необходимое средство коммуникации в ограниченном контексте использования, а не как преимущество для самовыражения или повышения социального статуса. Присущая освоенному иностранному языку ценность значительно меньше функциональной ценности его использования.

Для многих учащихся эти изменения приводят, как правило, не только к более узконаправленному индивидуальному освоению языка, но и к конкуренции между очным и онлайн-обучением или обучением с помощью новых, мобильных технологий обучения, которые были разработаны за последние 50 лет под разными названиями (CALL, CBT, WBT, LMS, PLE и т. д.), с различными программными структурами и диапазоном функциональных возможностей. Кроме того, обучение с помощью приложений, учебных видеофильмов или многофункциональных коммерческих платформ в Интернете превратилось в динамично развивающийся рынок, в то время как количество возможностей для очного обучения сокращается [3, 8].

Основным вопросом исследования в данной статье является то, как интеллектуальные системы поддержки процесса обучения иностранным языкам должны быть переработаны с точки зрения содержания, функций и дидактики, чтобы внести качественный вклад в формирование целостной аналого-цифровой образовательной среды в изменившихся условиях.

1. «ТРЕТЬЯ ГРАНЬ» И ГИБРИДНЫЕ МЕХАНИЗМЫ ОБУЧЕНИЯ

Развитие компьютерных средств обучения в 1970-е и 1980-е годы было отмечено энтузиазмом многих исследователей и разработчиков программ в надежде, что будет создан идеальный инструмент обучения, который будет конкурировать непосредственно с традиционным обучением в классе. И сторонники, и критики напрямую сравнивали эти первые, часто примитивно структурированные программы на персональном компьютере с очным обучением, в результате чего — особенно с точки зрения критиков — «очевидное отсутствие преподавателя, который организовывал бы учебную деятельность, воспринималось как существенный недостаток» [6].

На самом деле, компьютерные программы первого поколения, в основном простые упражнения по проверке грамматических схем, были далеки от того, чтобы гарантировать эффективность обучения, даже близкую к эффективности обучения с учителем. Программы такого рода предлагали мало учебных функций и, как правило, охватывали лишь очень ограниченный диапазон грамматики и словарного запаса.

В последующие десятилетия, несмотря на многочисленные исследования в этой области, более высокая степень эффективности компьютерного обучения не была достигнута по сравнению с традиционными средствами [7]. Преимущества новых технологий, такие как повышение мотивации к обучению и связанные с ним методики, часто компенсировались недостатками в виде «изоляции» обучающегося и, как следствие, более высокого уровня отсева, а также относительно высоких затрат на производство и использование мультимедийных материалов. Кроме того, в ожидании низких показателей продаж или недостаточного общественного признания, особенно в коммерческом секторе, зачастую на

разработку учебного программного обеспечения выделялись лишь ограниченные средства, в результате чего могли быть реализованы только простые алгоритмы, что затем только подтверждало скромные предварительные оценки эффективности.

Таким образом, образовательные индивидуальные компьютерные технологии начального этапа не могли серьёзно угрожать традиционной модели преподавания и обучения.

Эта ситуация изменилась лишь в 2000-х годах с концептуальным уходом от полностью автономного, саморегулируемого учащегося и, следовательно, индивидуализированного обучения. Стали внедряться такие платформы, как Blackboard, Ilias или Moodle, в качестве универсальных решений по управлению контентом или систем управления обучением в высших учебных заведениях. Однако эти системы быстро оказались в большей степени административными и коммуникационными платформами для учебного контента, предметное содержание которых зачастую лишь незначительно отличалось от традиционных учебных материалов. В большинстве случаев речь шла о дополнительных заданиях к классным занятиям или о вспомогательной системе управления учебными материалами. Уровень эффективности такой поддержки учебных процессов в долгосрочной перспективе остаётся спорным [5].

Только с разработкой и внедрением так называемых «гибридных механизмов обучения» в середине 2000-х годов появилась возможность частично преодолеть функциональные и ролевые противоречия между обучением с технологической поддержкой и обучением в классе (компьютер против учителя). Теперь учитель и компьютерная система уже не являются конкурентами за оптимальное преподавание/обучение, а, в идеале, дополняют друг друга в рамках целостного учебного пространства. Значительные преимущества гибридных форм обучения по сравнению с монолитными одномерными формами обучения заключаются в увеличении временной и пространственной гибкости их использования [7]. Кроме того, увеличивается разнообразие медийных и методологических вариантов, которые могут быть применены в сценарии гибридного обучения.

С точки зрения методологии и дидактики важным стал вопрос: как все компоненты, вовлечённые в процесс обучения, могут быть объединены в сеть (в смысле всеобъемлющей «зоны доступности»

«материального, социального и виртуального учебного пространства») таким образом, чтобы, с одной стороны, медийные и дидактические преимущества соответствующих компонентов усиливали друг друга, а, с другой стороны, недостатки одного можно было бы компенсировать силой другого [9].

Приведём пример из области обучения иностранному языку: реалистичное моделирование сложной коммуникативной ситуации, которая может потребовать дополнительных межкультурных компетенций, в ролевой игре в учебной аудитории со всеми преимуществами непосредственной языковой практики и мгновенной обратной связи со стороны преподавателя реализуется гораздо быстрее, эффективнее и динамичнее, чем это возможно при использовании лучших приложений VR или AR, презентация последовательных сценариев которых, возможно, более реалистична, но которые не обеспечивают ни разнообразия и потенциала коммуникативных процессов, ни адекватной профессиональной обратной связи. С другой стороны, компьютерные обучающие системы имеют то преимущество, что они могут подготовить или проследить за соответствующей коммуникативной ситуацией лексически, грамматически или тематически в индивидуальном порядке, и таким образом предоставить возможности, которые трудно найти в учебном классе из-за ограничений времени и организации обучения.

Таким образом, эффективность гибридных форм обучения должна оцениваться с учётом того, насколько они гарантируют успех обучения в их специфической комбинации, а не просто как дополнение к отдельным компонентам процесса. Эффективность означает не только достижение педагогических целей, но и использование ресурсов, связанных с успехом обучения, при разработке или реализации компонентов образовательного процесса. Дидактический дизайн гибридной организации обучения представляет собой, с одной стороны, концептуальный порядок и в то же время материальную базу всех процессов преподавания/обучения, а с другой стороны, он воплощает в себе интерфейс между материальным, социальным и виртуальным учебным пространством. Таким образом, дидактическая конструкция гибридной системы обучения представляет собой общую функциональную структуру вариантов и практик обучения, в которой все траектории значимо и эффективно взаимосвязаны друг с другом и в результате становятся конкретным

содержанием и функциональным наполнением «третьей грани» пространства обучения: «“Третья грань” представляет собой интерфейс между материальным и виртуальным пространством. Оно не является ни тем, ни другим, ни дополнением, а скорее комбинацией, наложением этих двух образовательных компонентов» [5].

Гибридизация преподавания/обучения в принципиально новом учебном пространстве, «третьей грани», предполагает в идеальном случае принципиально новое расположение содержательных и коммуникативных компонентов образовательного процесса, в котором различные форматы обучения должны комбинироваться в различных вариантах управляемого, ассистируемого и автономного обучения. Эта новая организация, которая находит проявление в гибридном дидактическом дизайне, предполагает не только оптимизированную взаимосвязь элементов обучения в соответствии с их педагогическим эффектом, но и изменение форматов, а также постоянное изменение ролей участников процесса обучения [11]. Для обучения иностранному языку различные роли участников и вытекающее из этого поведение в процессе преподавания/обучения приведены в таблице 1.

Таблица 1

Роли действующих лиц и вытекающее из этого поведение в процессе преподавания/обучения [10]

Методика преподавания	Презентующая	Развивающая	Исследовательская
Процедура обучения	Индуктивная, под руководством учителя	Дедуктивная, под руководством учителя	Индуктивная, под руководством ученика
Роль учителя	Ведущая, декларирующая	Развивающая, направляющая	Стимулирующая, консультирующая
Роль учащегося	Поглощать, осмысливать	Участвовать, обдумывать	Независимо, самостоятельно обучаться
Учебное содержание	Дается учителями, а учащиеся его воспринимают	Определяется совместно и под руководством учителя	Обрабатывается учащимся самостоятельно

Практика смешанного обучения (blended learning) может сочетать все три процедуры обучения, дифференцированные в зависимости от роли учителя/ученика и профиля деятельности. Обучение с использованием VR может быть отнесено как к презентационному методу преподавания (например, по методике «перевернутого класса»), так и к автономному, независимому обучению.

Однако чередующиеся форматы преподавания/обучения и их связь с виртуальным обучением или обучением в классе пока ещё ничего не говорят о характере и функционировании подлинно гибридного обучения, для которого предварительным условием является создание сети элементов и методов обучения (например, стратегии преподавания/обучения), связанных с контекстом, функциями и психологической мотивацией. Строгое разделение на этапы очного и виртуального, автономного обучения в этом случае не будет устойчивым в долгосрочной перспективе, поскольку виртуальным учебным модулям также будет отведено место и в аудиторных занятиях, а виртуальные автономные этапы будут сопровождаться дистанционным репетиторством или наставничеством через Skype или другие аудио/видео коммуникационные системы [2]. «В гибридных системах обучения элементы присутствия в аудитории должны быть перестроены... Теперь, когда мы реже встречаемся в залах на очных курсах, мы испытываем, — возможно, гораздо сильнее, чем раньше, — “волшебство присутствия”. Особый аспект личной встречи можно пережить более отчётливо, чем раньше» [6].

2. ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ (ПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ) ОБУЧЕНИЯ

Параллельно с развитием новых технологий обучения за последние 20 лет произошла смена парадигмы — от концепции, ориентированной на учителя, к концепции, ориентированной на учащегося, в центре которой (в идеале) автономный учебный предмет, самостоятельно организующий учебные процессы. Рост конструктивистского понимания приобретения знаний и обучения привёл к тому, что учитель исчезает как субъект, контролирующий процесс обучения, и принимает на себя функции коучинга и содействия, сопровождая ученика в его личном процессе обучения. Это не было связано с появлением новых технических средств обучения, но ускорилось благодаря им.

Именно эти технологии в виде платформ, систем управления обучением (LMS), персональных учебных сред (PLE) и первых адаптивных систем тьюторской поддержки обеспечили инструменты для удовлетворения потребности в большей индивидуализации и персонализации обучения. Произошла чёткая переоценка термина: индивидуализация обучения теперь является не только желательной практикой, но и целью того, каким должно быть обучение и преподавание в будущем. Таким образом, была сформирована концептуальная триада: индивидуализация как социальная направляющая ценность сочеталась с педагогической идеей автономного учащегося, несущего личную ответственность, для которого новые технологии обучения предоставляют соответствующие инструменты, с помощью которых он может реализовать свои собственные цели обучения. Термины «индивидуализация» и «персонализация» понимаются как синонимы, но с разными акцентами.

В случае индивидуализации «акцент делался, например, на то, как обучение может быть приспособлено к индивидуальным потребностям человека, в то время как персонализация в большей степени касается аспекта самоорганизации...». С другой стороны, персонализация также связана с использованием адаптивных систем помощи в обучении, «в которых компьютер как “умная” система берёт на себя роль консультанта и пытается предоставить услугу, как можно более адаптированную к индивидуальным потребностям» [4].

3. ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ОБУЧАЮЩАЯ АНАЛИТИКА И ИЗУЧЕНИЕ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ

Индивидуальное обучение уже является требованием времени в обучении иностранным языкам. Нет ничего нового в осознании того, что человек учится сам, и поэтому приобретение знаний и навыков всегда основывается на личном опыте. Новым является то, что человек выступает одновременно в двух ролях учителя и ученика, как учитель, который передаёт что-то самому себе — ученику или указывает пути достижения этого. Именно с этого обычно начинается обучение, результатом которого должен стать самостоятельный учебный предмет.

Тот факт, что это идеальная концепция учащегося, которая редко достигается в реальности, особенно когда изучаемый пред-

мет представляет собой сложную инокультурную область знаний, например, восточно-азиатские иностранные языки, ставит вопрос о том, как и где индивидуализированное обучение с помощью самостоятельных курсов и упражнений может поддерживаться и направляться на основании данных, собранных в процессе обучения с помощью адаптивных систем тьюторской поддержки. Эта функция связана, с одной стороны, с задачей интерпретации собранных данных об обучающемся индивидууме (и возможно, некоторой референтной группы) и об изучаемом предмете, с другой стороны, с рекомендациями по обучению и профессиональной помощью, предоставляемыми обучающей или вспомогательной системой.

Следует различать системы помощи и обучающие системы. Хотя обе системы предлагают помощь в реальном процессе обучения, их предметная область, а также вид поддержки различны: системы помощи предоставляют информацию по конкретному вопросу (например, о значении слова) путём непосредственного информирования по необходимости; системы обучения управляют процессом обучения в целом, как правило, на основе более комплексной оценки учебного поведения в течение более длительных периодов времени.

Современная практика построения обучающих систем такова, что, как правило, эти системы ничего не «знают» о содержании предмета, которое они транслируют. В большинстве случаев регистрируются только общие данные о поведении пользователей, такие как предпочтение визуального материала перед вербальной информацией, формальные результаты упражнений, продолжительность обучения, процент отсева учащихся по разделам или элементам курса или конкретный выбор (или отклонение) предварительно сконфигурированных траекторий обучения. Эти данные типизируются и сопоставляются со сравнительными данными других (параллельных) учащихся и конечными результатами, полученными этими учащимися. В результате по конкретному учащемуся может быть составлена рекомендация в отношении поведения в процессе обучения или дальнейших траекторий обучения, которая основывается на выборочных данных других учащихся, добившихся наилучших успехов в освоении предмета. Хотя такие системы обучения могут использоваться во многих различных областях, они требуют, чтобы каждый отдельный элемент курса имел

закрытую, полностью достижимую цель обучения. Однако такая ситуация по структурным причинам, не применима к изучению иностранного языка особенно если учащиеся имеют неоднородные учебные предпосылки, например, различные уровни словарного запаса, грамматики (морфологии, синтаксиса, идиоматического языка и т. д.).

Поэтому система помощи, основанная на общих данных об учебном поведении, недостаточна для овладения иностранными языками, поскольку речь идёт уже, например, не о разграничении зрительного и вербального типов учащихся, а о возможности реагирования на конкретные недостатки в знаниях и навыках учащегося, акцентируя внимание на связанные с языком и содержанием вопросы.

В принципе, ставится вопрос о том, что или в каком объёме должна «знать» в структурном отношении о языке интеллектуальная система помощи в овладении иностранным языком, чтобы иметь возможность адекватно реагировать в случае специфического дефицита знаний в дополнение к оценке общего поведения в ходе обучения [12].

В качестве примера рассмотрим овладение навыками чтения, которые являются одним из основных базовых навыков овладения иностранным языком. Если учащийся имеет дело с новым, неизвестным текстом на иностранном языке, то относительно быстро развивается дифференцированный профиль требований, который непосредственно влияет на различные языковые категории (значения слов, части речи, синтаксис, произношение и т. д.). Для того чтобы понять текст, учащемуся необходима не только информация по теме или базовые знания о стране, но и, прежде всего, помощь в решении конкретных лингвистических проблем, встречающихся в тексте. Поэтому система помощи должна предоставлять квалифицированную информацию о языковых феноменах, запрашиваемых учащимся (семантика, грамматика, культурологические комментарии и т. д.), которую, конечно же, не может предоставить традиционная система, основанная на общем поведении обучающегося.

Вопросы, задаваемые учеником по тексту, постоянно формируют профиль отдельных дефицитов знаний, который, в свою очередь, становится объектом интерпретации с помощью интеллектуального анализа данных. Поскольку система помощи может определить и

задокументировать, какой аспект языка является индивидуальным проблемным местом учащегося, например, наиболее затронуты (отсутствующие) словарные, грамматические, стилистические или фактографические области знаний. Если, например, учащийся неоднократно использует определённые грамматические таблицы или обращается за помощью со словами, относящимися к этому грамматическому явлению, то в этой области грамматики можно предположить дефицит, на который интеллектуальная аналитическая система может отреагировать с помощью соответствующих упражнений или тренировки словарного запаса. Кроме того, интеллектуальная учебная аналитика соотносит профили индивидуальных потребностей учащихся со сравнительными данными других учащихся, работавших на том же самом учебном объекте. Если при таком сравнении выявляются идентичные закономерности, то для дальнейшей работы может быть оказана соответствующая помощь. Это также позволяет прогнозировать потенциальные языковые трудности по аналогии с соответствующими профилями дефицита других учащихся, т. е. перед работой над текстом учебная система может предупредить учащегося о возможных вопросах или проблемах.

Индивидуальное использование системы помощи, таким образом, предоставляет оценочные данные для основанной на правилах экспертной подсистемы обучающей системы, которая выдаёт рекомендации в соответствии с многоступенчатой процедурой. Сначала анализируется профиль потребностей самого учащегося, а затем проводится сравнение с аналогичными данными о других учащихся. Таким образом, корреляция обоих уровней может привести к тому, что будут даны иные рекомендации, например, дополнительные упражнения на повторение или вспомогательная информация, чем в случае с оценкой, основанной исключительно на анализе данных по отдельным учащимся.

4. ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ПОМОЩЬ И ТЬЮТОРСКАЯ ПОДДЕРЖКА С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ПЛАТФОРМЫ LSI.ONLINE

Описанные выше требования к интеллектуальной системе помощи и обучения можно проиллюстрировать на примере учебной платформы (LMS) LSI.online Института интенсивного изучения иностранных языков (LSI) в Рурском университете в Бохуме

(Германия) [1]. С 2010 года LSI.online разрабатывалась для преподавания русского и немецкого языков как иностранных. С 2013 г. функциональность и содержание платформы расширены для преподавания арабского, китайского, японского и корейского языков. В качестве учебной платформы она и сопровождает аудиторные курсы LSI, и предлагает языковые курсы в эксклюзивном онлайн-режиме (без очных модулей). LSI.online включает в себя онлайн-систему редактирования содержания курсов и отдельных их элементов (CMS), с помощью которой создаётся или редактируется обучающий контент, а также систему управления и контроля учащихся (LMS). Кроме того, LSI.online имеет систему сбора и оценки данных об учащемся и интеллектуальную обучающую систему. Кроме того, в LSI.online реализованы функции коммуникации (чат с преподавателем, форум учащихся).

Несмотря на то что LSI.online обладает также многочисленными функциями представления мультимедийного учебного контента (видео, аудио, изображения, анимация и т. д.), с помощью которых можно практиковать навыки аудирования, ситуативного обучения речи и письму на основе видео, основные функции платформы заключаются в развитии навыков чтения, грамматики и словарного запаса. Именно здесь можно увидеть преимущества обучения с помощью цифровых инструментов, поскольку приобретение навыков чтения не обязательно требует присутствия учителя, поскольку соответствующие вспомогательные функции могут быть эффективно предоставлены самой платформой.

Система помощи LSI.online реализована в версии для пользователя. Она имеет следующие характеристики: каждый текст, составляющий основу курса по приобретению навыков чтения, имеет пять режимов представления (обычный режим без дополнительной помощи, аудио режим, грамматический режим, словарный режим, режим вводной лексики). Каждая форма представления связана с соответствующим контекстным переводом, а также с его грамматическими (морфологическими, синтаксическими) категориями, которые в табличной форме, в свою очередь, ссылаются на обширную справочную грамматику.

Указав на слово в тексте, учащийся сигнализирует, что ему нужна помощь с его семантическим, морфологическим или синтаксическим контекстом. Для китайского языка существуют и дру-

гие вспомогательные средства, например, для комбинирования и структурирования иероглифов.

В ходе обучения учащийся не только формирует свой индивидуальный список слов, который затем обрабатывается с помощью специального тренажёра, но и создаёт свой собственный лингвистический профиль требований, включающий, например, слова с определёнными грамматическими феноменами и связанными с ними таблицами. Значительное накопление специфических запросов свидетельствует об определённых лингвистических затруднениях обучаемого, к которым обучающая система может предлагать дополнительные упражнения или работу со словарным тренажёром.

Дополнительную информацию об успешности освоения курса дают упражнения, привязанные к текстам, дидактически также глубоко проработанные. Количество выполненных упражнений, число их повторений и итоговый результат дают информацию о поведении учащегося и отдельных проблемных областях, которые также анализируются в ходе дальнейшего обучения.

Кроме того, система оценки в форме подробного протокола, в котором наглядно представляются все результаты как учащемуся, так и преподавателю, анализирует также поведение других учащихся, работавших с тем же курсом или текстом, и включает эти корреляционные данные в рекомендации со стороны системы обучения.

Таким образом, LSI.online располагает системой первичной интеллектуальной поддержки, которая предоставляет необходимую помощь непосредственно в процессе обучения на основании соответствующих языковых данных. Содержательная структура этих вспомогательных средств (для запрашиваемых языковых феноменов) обеспечивает основу для вторичной оценки учебного поведения (мониторинг трудностей), на основе которой вырабатываются рекомендации, основанные на правилах, которые охватывают не только общее поведение в ходе обучения, но и, прежде всего, лингвистическую составляющую процесса обучения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Традиционно аудиторное обучение было доминирующим способом преподавания иностранных языков, а онлайн-среда была подчинена или вторична ему по содержанию и функциям. Исполь-

зование интеллектуального инструмента анализа и помощи позволяет менять эти роли. Цифровая учебная среда становится основой учебного континуума, в который включаются фазы присутствия. Это также меняет роль и содержание части очных занятий. Традиционно они включали все языковые навыки, которые в онлайн-среде должны были закрепляться и повторяться. Теперь очные занятия могут фокусироваться на тех навыках, где основным является устное общение (разговорная речь и навыки аудирования). Таким образом, разделение функций даёт реальный выигрыш в эффективности результатов обучения и времени.

В центре внимания дальнейшего развития LSI.online, а также соответствующих дополнительных исследований находится, с одной стороны, определение, разработка и внедрение моделей обучения, основанных на правилах, которые формируют основу для формулирования конкретных рекомендаций в различных учебных ситуациях. С другой стороны, разработки сосредоточены на подходах к структурированию образовательного контента, например, на том, как можно подготовить лингвистический материал для изучения таким образом, чтобы он оптимально компенсировал индивидуальные недостатки в обучении и в знаниях. В этом контексте особое значение имеет гибкость ориентированных на учащегося траекторий обучения, структура всего процесса обучения и альтернативные варианты. В этой связи следует разработать интеллектуальные системы тьюторской поддержки с учётом структуры содержания и конкретных требований к обучению.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Вашик К., Кибардина С. М.* Иностранные языки 4.0: методические и технологические вызовы в контексте персонализации и искусственного интеллекта // Теория и методика обучения иностранным языкам : традиции и инновации. Шатиловские чтения, сборник научных трудов. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого, 2018.

2. *Кувшинов С. В., Харин К. В.* Новые подходы к визуализации образовательного контента в системе профессионального дистанционного обучения // Инновационные технологии в кинематографе и образовании : V Международная научно-практическая конферен-

ция, Москва, 12–13 ноября 2018 г. : Материалы и доклады. Москва : КУНА, 2019. С. 140–152.

3. A strong year for the «little ones». Results of the mmb industry monitor «E-Learning Economy». Essen, 2018.

4. *Deimann M.* Stronger Individualisation of Teaching through New Media, University Forum on Digitisation, Working Paper. 2016. No 26. 2016. P. 10.

5. *Edinger E.-Ch., Reimer R. T. D.* Thirdspace as a hybrid-learning environment. The combination of material and virtual learning spaces. URL : <http://www.digitallernen.ch/wp-content/uploads/2015/10/Edinger-Reimer-2015-Thirdspace-als-hybride-Lernumgebung.pdf> (дата обращения: 07.07.2020).

6. *Kerres M.* Combining online and presence elements in hybrid learning arrangements // Manual E-Learning. Cologne, 2002. URL : https://learninglab.uni-due.de/sites/default/files/kombi-hybridenLA_0.pdf (дата обращения: 07.10.2019).

7. *Kerres M., Jechle T.* Hybrid Learning Arrangements: Personal Services in Multi- and Telemedial Learning Environments // Yearbook Work, Education, Culture. 1999. Vol. 17. P. 22/

8. *Konecki M.* Problems in Programming Education and Means of Their Improvement // Chapter 37 in DAAAM International Scientific Book. Vienna, Austria : DAAAM International, 2014. P. 459–470.

9. *Luckin R.* EOR Model and Design Framework. URL : <http://bit.ly/1LQ6A3Z> (дата обращения: 07.07.2020).

10. *Richter C.* Teaching formats for media knowledge transfer. Erfurt, 2008.

11. *Schön S., Ebner M., Schön M.* Fusion of digital and analog teaching and learning formats. University Forum on Digitisation. 2016. No 25. P. 15.

12. *Sottolare R., Graesser A., Hu X., Holden H.* Design Recommendations for Intelligent Tutoring Systems. Orlando, 2013. P. 67.

Klaus Waschik, Svetlana M. Kibardina, Konstantin V. Kharin

THIRDSPACE: INTELLIGENT LEARNING SYSTEMS FOR LANGUAGE LEARNING

Klaus Waschik, Dr. Dr. h.c.

E-mail: klaus.waschik@lsi-bochum.de

Landesspracheninstitut (LSI) at the Ruhr University Bochum

Svetlana Kibardina, Dr. philol., prof.,
E-mail: svet.kibardina@gmail.com
Vologda State University

Konstantin V. Kharin
E-mail: kharin.k@rggu.ru
International Center for Prospective Media Technologies at the Russian
State University for the Humanities

The article focuses on the question of how social processes of individualisation also affect the acquisition of foreign languages and in what form the development of hybrid learning concepts and environments follow these tendencies. However, the emergence of new, intelligent assisted learning systems makes it necessary to redefine hybrid-learning environments. The article therefore deals with the specific features and functions of intelligent tutoring in foreign language teaching and deals with the learning technology requirements that these systems must meet in order to be able to find a new qualitative place in hybrid learning environments. The learning environment LSI.online is used as an example to illustrate the central function of intelligent assistance.

Key words: distant learning; hybrid learning; learning systems; personal learning environment; intelligent assistance.

REFERENCES

1. Vashik K., Kibardina S. M. Inostrannye yazyki 4.0: metodicheskie i tekhnologicheskie vyzovy v kontekste personalizatsii i iskusstvennogo intellekta // Teoriya i metodika obucheniya inostrannym yazykam : traditsii i innovatsii. Shatilovskie chteniya, sbornik nauchnykh trudov. Rossiiskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet im. A. I. Gertsena. St. Petersburg : Sankt-Peterburgskii politekhnicheskii universitet Petra Velikogo, 2018.

2. Kuvshinov S. V., Kharin K. V. Novye podkhody k vizualizatsii obrazovatel'nogo kontenta v sisteme professional'nogo distantsionnogo obucheniya // Innovatsionnye tekhnologii v kinematografe i obrazovanii : V Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya, Moskva, 12–13 noyabrya 2018 g. : Materialy i doklady. Moscow : KUNA, 2019. P. 140–152.

3. A strong year for the “little ones”. Results of the mmb industry monitor “E-Learning Economy”. Essen, 2018.

4. Deimann M. Stronger Individualisation of Teaching through New Media, University Forum on Digitisation, Working Paper. 2016. No 26. 2016. P. 10.

5. Edinger E.-Ch., Reimer R. T. D. Thirdspace as a hybrid-learning environment. The combination of material and virtual learning spaces. URL : <http://www.digitallernen.ch/wp-content/uploads/2015/10/Edinger-Reimer-2015-Thirdspace-als-hybride-Lernumgebung.pdf> (data obrashcheniya: 07.07.2020).

6. Kerres M. Combining online and presence elements in hybrid learning arrangements // Manual E-Learning. Cologne, 2002. URL : https://learninglab.uni-due.de/sites/default/files/kombi-hybridenLA_0.pdf (data obrashcheniya: 07.10.2019).

7. Kerres M., Jechle T. Hybrid Learning Arrangements: Personal Services in Multi- and Telemedial Learning Environments // Yearbook Work, Education, Culture. 1999. Vol. 17. P. 22/

8. Konecki M. Problems in Programming Education and Means of Their Improvement // Chapter 37 in DAAAM International Scientific Book. Vienna, Austria : DAAAM International, 2014. P. 459–470.

9. Luckin R. EOR Model and Design Framework. URL : <http://bit.ly/1LQ6A3Z> (data obrashcheniya: 07.07.2020).

10. Richter C. Teaching formats for media knowledge transfer. Erfurt, 2008.

11. Schön S., Ebner M., Schön M. Fusion of digital and analog teaching and learning formats. University Forum on Digitisation. 2016. No 25. P. 15.

12. Sottolare R., Graesser A., Hu X., Holden H. Design Recommendations for Intelligent Tutoring Systems. Orlando, 2013. 67 p.

УДК 373
ББК 74.20

Автушенко И. А., Соловьева М. В.

ВСЕМИРНЫЙ КАРАНТИН КАК ДВИГАТЕЛЬ ДИГИТАЛИЗАЦИИ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

Автушенко Ирина Анатольевна, кандидат искусствоведения,
доцент

E-mail: avtushenko-irina@yandex.ru

Всероссийский государственный институт кинематографии
им. С. А. Герасимова,
Российский институт театрального искусства ГИТИС

Соловьева Мария Викторовна

E-mail: krahiva@yandex.ru

Всероссийский государственный институт кинематографии
им. С. А. Герасимова

В статье рассмотрены проблемы, выявленные в результате принудительной дигитализации всего высшего образования в период карантина COVID-19. Основное внимание уделено диалогу «студент — педагог», как наиболее важному. Кроме технического несовершенства качества связи в условиях повышенной нагрузки, методология преподавания в режиме видеоконференций показала необходимость её доработки. Цифровой формат общения требует дигитализации и всех сопутствующих материалов, и, как следствие, повышения компьютерной грамотности педагогов.

Ключевые слова: дигитализация, высшее образование, методика преподавания, COVID-19, дистанционное обучение.

ВВЕДЕНИЕ

Текущий 2020 год неизбежно останется в истории человечества как период всемирного карантина в связи с распространением вируса COVID-19. Большинство экспертов отмечает отрицательное влияние карантина на многие аспекты человечества, на мировую и национальные экономики [8–10]. Но в некоторых областях карантин дал и положительные результаты. Так, вынужденное затворничество в режиме онлайн явилось мощнейшим стимулом для развития цифровой среды, в частности применительно к образованию.

В условиях, когда все традиционно очные программы срочным порядком стали переводить в режим видеоконференций, существующие технологии и методики онлайн-преподавания подверглись серьёзной проверке на качество, поскольку цифровая среда неизбежно требует других технологичных подходов [4]. В целом, отечественные и зарубежные вузы достойно справились с невообразимой до начала пандемии задачей полной дигитализации (переход в цифровой формат) учебного процесса, но выявился и ряд несовершенств существующей системы [5, с. 19].

Критерий успешности использования цифровых технологий неизбежно вытекает из преследуемых целей. Так уровни диалогов «студент — педагог», «студент — администрация» и «педагог — администрация» будут иметь разные показатели успешности реализации, поскольку и цели, и сложность их достижения не равны [13, с. 208]. Решение административных задач в дистанционном режиме представляется значительно менее сложным, чем учебных. Потому осуществление диалогов «студент — администрация» и «педагог — администрация» можно считать, в целом, успешно реализованным. В то время как диалог «студент — педагог», стремящийся достичь более комплексных результатов, чем шаблонное заполнение отчётностей, вызывает на данном этапе больший интерес.

ПРОБЛЕМНЫЕ ТЕРРИТОРИИ ОНЛАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ

Дигитализация диалога «студент — педагог» — наиболее сложный и амбициозный процесс в осуществлении дистанционного образования, но и наиболее важный. Ведь целью образова-

ния является именно передача знаний и навыков от педагогов студентам. А общение тех и других с администрацией, надо признать, носит вторичный, организационный характер. Поэтому в данной статье рассмотрена коммуникация «студент — педагог».

Прежде всего, на первых же этапах перехода в дистанционный режим не лучшим образом проявила себя техническая сторона вопроса. Видеоконференции, которые в теории выглядели идеальным способом общения [16, с. 248, 249] в условиях карантина, на практике не оправдали себя. Сервера, не рассчитанные на то, что из каждой квартиры будут одновременно совершать видеозвонок два, три человека, а иногда и больше (если в семье, например, несколько детей и оба родителя работают удалённо), начали выходить из строя либо замедлять передачу данных настолько, что участие в видеоконференции теряло всякий смысл. Несовершенство связи ударило и по гаджетам. Постоянные неполадки в осуществлении соединения явились причиной выхода из строя персональных компьютеров, телефонов и планшетных устройств.

В некоторой степени облегчает нагрузку на связь аудиорежим. Однако не все курсы можно провести, не используя видеотрансляцию, а лишь ссылаясь на страницы учебника, который по умолчанию есть у всех участников занятий. Практические дисциплины, которые предполагают тренинг, не поддаются переводу в аудиорежим.

Кроме того, многие преподаватели не допускают участия студентов в аудиорежиме «из организационных соображений», поскольку видеоконференция заставляет студента произвести над собой ряд действий: встать с кровати, умыться, причесаться и одеть хотя бы футболку. Кроме того, визуальный режим исключает ряд побочных активностей: приготовление еды, стирку, уборку квартиры, сон, занятия на тренажёре.

Таким образом, аудиорежим для проведения занятий не стал оптимальным решением в сложившейся ситуации. Следует искать пути не минимизации нагрузки на связь, а улучшения её качества и «проводимости». Именно несовершенство технической оснащённости стало для многих основным препятствием в осуществлении полноценной удалённой работы в период карантина.

Во-вторых, методика онлайн-преподавания выявила потребность её существенной доработки и, возможно, даже качественного пересмотра. Особенно при работе с группой студентов, а

не при индивидуальных занятиях [15, с. 51]. И это закономерно. Онлайн-обучение существует относительно недавно, с момента, когда общедоступный пользовательский интернет смог обеспечить бесплатные онлайн-звонки. Условно с момента появления в массовом пользовании бесплатного приложения Skype (примерно с 2010–2011 гг.) [10, с. 30]. В частности, оно стало одним из эффективных дополнительных средств развития коммуникативного навыка при изучении иностранных языков [7]. Однако на момент начала пандемии такие программы, как Skype и Zoom, приняли на себя основную нагрузку по организации онлайн-семинаров, но не утвердили себя в качестве универсальной формы обучения любой специальности.

Система образования, основанная на очных семинарах и лекциях в университетских аудиториях, по праву считается классической. Совершенно справедливо, что методология такого рода образовательного процесса не стоит на месте и накапливает полезный опыт.

И даже классическое заочное обучение предполагает регулярные встречи в университете: в среднем, два месяца в году студенты заочного отделения учатся при полной загруженности расписания. Таким образом, заочное обучение можно считать лишь условно дистанционным. Находясь у себя дома, студент самостоятельно дорабатывает то, что ему задали во время установочных сессий, проводимых в очном режиме.

Из первостепенных проблем ведения онлайн-занятия можно выделить как стоящую наиболее остро недостаток невербального контакта [2, с. 9] между участниками образовательного процесса. Часто студенты не могут понять, к кому именно обращается преподаватель, задавая свой вопрос, в то время как в аудитории обычно устанавливается зрительный контакт между педагогом и готовым ответить студентом.

Так например, театральное образование оказалось одним из наиболее уязвимых при переходе на дистанционный режим обучения. Контактность, тактильность, обмен невербальным потоком информации является необходимой частью обучения актёров и режиссёров [1, с. 5, 6].

Такие краеугольные понятия театральной педагогики: «слушать и слышать», не «скользить» взглядом, а вглядываться, «луче-

испускание» и «лучевосприятие» при экранном общении теряют всякий смысл. Более того, несовершенство технических возможностей не позволяет распознать партнёрам, общающимся в Zoom, оттенки и нюансы интонаций [3, с. 30–32]. Не случайно именно в театральной среде переход на дистанционное обучение вызвал больше всего возражений, споров и обсуждений.

Зрительный контакт при видеоконференции довольно условный, поскольку местоположение камеры не совпадает с экраном воспроизведения. Если смотреть в глаза выступающему, то взгляд будет направлен мимо камеры. От чего собеседнику на другом конце связи может казаться, что его не слушают. Чтобы у абонента «по ту сторону экрана» возникло ощущение максимальной включённости, нужно полностью сконцентрироваться на объективе активной камеры, а не на теме урока или раздаточном материале.

Видорежим привносит изоляционный эффект. У студентов теряются чувство общности учебного коллектива и плодотворная в условиях учебного процесса, здоровая конкуренция. Каждый остаётся один на один с непонятным и бесконечным в контексте семестра потоком упражнений. Образовательный процесс сводится к списку заданий, который необходимо выполнить, сидя за монитором.

Профессиональное образование, конечно же, не развлечение. И университет не парк аттракционов. Студент должен изначально обладать запасом персональной мотивации, чтобы преодолеть любые учебные трудности. Но не стоит недооценивать положительное влияние на его профессиональное развитие «неучебной университетской активности». Академическая среда, в которой традиционно пребывает студент, претерпела качественную модификацию, если не была полностью разрушена в период изоляции [6, с. 244].

Для обучающегося общение с однокурсниками является важной составляющей образовательного процесса. Восприятие информации происходит не только со страниц учебника и со слов преподавателя. Оно также формируется через призму успеваемости остальных студентов. Возможность обсудить, отразиться изученное с товарищами добавляет мотивации и добавляет «количество повторений материала» [14, с. 220]. Кроме того, однокурсники со временем трансформируются в коллег, и общение с ними

может дать определённые перспективы профессионального развития уже после успешного окончания вуза.

Ещё один недостаток интернет-коммуникации — это серьёзный отягощающий эффект от хаоса в чате и от чрезмерных побочных шумов, который аккумулируется при активности нескольких микрофонов. На первый взгляд незначительные они становятся существенными при накопительном эффекте. В среднем, после трёх часов непрерывной работы у студентов и преподавателей устанавливается «чувство неразберихи» и головные боли.

ПУТИ ПРЕОДОЛЕНИЯ

Перечисленные выше трудности являются вполне преодолемыми. На данном этапе они удачно выявлены и теперь нуждаются в поиске решений их преодоления. Инициатива в оптимизации методологии дистанционного обучения должна традиционно исходить от преподавателей, которым суждено стать «модераторами, разработчиками образовательных технологий, тьюторами, организаторами проектного обучения...» и т. д. [11, с. 93] В качестве рекомендаций предлагается выделить ряд предложений по усовершенствованию методологии ведения занятия в режиме видеоконференции.

Можно заранее подготовить наглядные материалы для работы во время занятий и, по возможности, разослать их студентам хотя бы за несколько часов до начала курса, чтобы они смогли загрузить и распечатать их. Это минимизирует вероятность остановки онлайн-семинара, когда вся группа одновременно начнёт скачивать, например, тяжёлый pdf-файл с упражнениями. Если, конечно, преподаватель изначально не ставит перед собой цели потянуть время занятия, совместив его с уборкой своего жилого пространства.

Использование гарнитуры несколько снизит количество сторонних шумов. Если преподаватель планирует печатать примеры упражнений в чате семинара, бесшумная клавиатура поможет снизить уровень лишних звуков. Поскольку слушать грохот пальцев по клавишам (именно грохот, а не стук) в течение полутора или трёх часов становится для студента физической пыткой. И вопросы «А почему вы мне не отвечаете?» или «Почему вы меня не понимаете?» звучат несколько абсурдно в такой ситуации. Ведь для адекватного восприятия нового материала нужны определённые условия, ограничивающие уровень шума. Не случайно в большинстве

библиотек запрещено разговаривать в полный голос и использовать гаджеты в звуковом режиме.

В начале занятия имеет смысл потратить несколько минут на обсуждение со студентами формы и последовательности их ответов. Например, программа Zoom имеет встроенную функцию «Поднять руку». Но на опыте авторов статьи за время карантина этой функцией никто ни разу не воспользовался. (Опыт авторов не может считаться абсолютным показателем, но приведён в качестве примера.) Для организации последовательного участия, можно упорядочить фамилии по алфавиту или составить в начале занятия произвольный список, видимый всем студентам.

В практике онлайн-преподавания Google-формы и аналогичные облачные хранилища являются эффективным инструментом. В частности, электронная таблица в режиме общего редактирования может быть полезным организационным базисом занятия. Первый столбец представляет собой список студентов. Таким образом, за каждым студентом закрепляется строка, каждая ячейка которой предполагает его ответы на вопросы, указанные в шапке столбцов. Такая таблица визуализирует ход семинара, и её наглядность провоцирует соревновательный дух у участников. Ответы студентов, которые первыми заполнили свои строчки, стимулируют остальных включаться в работу.

Ещё одним мотивирующим инструментом является сводная по всему курсу отчётность, которая хранится в папке общего доступа. В зависимости от специфики курса она может представлять собой либо обновляемую ведомость, где будут появляться «в живом режиме» оценки за зачтённые этапы работы, либо папку с успешно выполненными работами. Второй вариант больше применим к творческим специальностям, где каждый из студентов делает свой уникальный проект. Но он, безусловно, не может быть использован в случае изучения, например, иностранных языков, когда студенты пишут одинаковый для всех тест.

На адаптацию цифровых технологий оказывает влияние и специфика образовательной системы в каждом частном случае [9, с. 43]. Например, во Франции студент имеет право на неразглашение своих оценок внутри студенческого коллектива. В российском вузе такое трудно себе представить. Даже если преподаватель окажется готовым уважать студентов настолько, чтобы не делать из

их оценок орудие публичного бичевания, то сами студенты после занятий будут друг друга пытаться с пристрастием.

В целом, цифровое пространство может предложить преподавателям и студентам множество современных решений. Но их изучение и проверка на пригодность к каждому определённом курсу потребуют от преподавателей дополнительных временных и энергетических ресурсов [12, с. 254]. А переход на дистанционное обучение во время карантина происходил в режиме аврала.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Всемирный карантин, подвергший принудительной дигитализации большинство сфер общественной жизни, в том числе и образования, дал ей новые стимулы развития. Немыслимое ещё в январе 2020 года, стало нормой уже к сентябрю. Полный переход на онлайн-режим диалогов «студент — администрация» и «педагог — администрация» можно считать успешно совершённым. Решение организационных вопросов в дистанционном режиме на данный момент уже ни для кого не представляет никакой проблемы.

Однако в реализации диалога «студент — педагог», наиболее важного и ответственного, выявились несовершенства онлайн-режима. Кроме технических неполадок в работе интернета, проявился недостаток общего накопленного опыта преподавания в дистанционном режиме (по сравнению с классическим очным обучением). Методология подачи материала и организации семинарских занятий не выдержала проверки в формате видеоконференции и потребовала существенной доработки и адаптации к новым реалиям.

Логичным следствием дигитализации диалога «студент — педагог» стала необходимость цифровизации всего сопутствующего инструментария: списков, упражнений, таблиц и прочих раздаточных материалов. Большинству педагогов пришлось в срочном режиме сверхусилиями со своей стороны навёрстывать недостаток технических навыков для успешного выполнения своих профессиональных обязанностей. В том числе, пришлось обратить пристальное внимание на используемое оборудование и в некоторых случаях даже вложиться материально в его приобретение.

Однако и цифровая среда, и рынок персональных электронных устройств готовы предложить оптимальные и относительно недо-

рогие решения и для педагогов, и для студентов. В условиях, когда личный контакт может нести угрозу жизни, максимальный переход в дистанционный режим обучения представляется наиболее разумным выходом из положения, но для этого необходима доработка существующей методики образования к цифровому режиму.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Автушенко И. А.* Как слушать, чтобы слышать (О восприятии в речевом диалоге) // Искусство сценической речи. Выпуск 3. Москва : ГИТИС, 2018. С. 5–32.

2. *Автушенко И. А.* Невербальные формы речевого общения // Экранные искусства и театр в гуманитарном образовании : Проблемы и перспективы. Материалы Международной научно-практической конференции : сборник научных статей. Москва : Институт художественного образования РАО, 2012. С. 8–10.

3. *Автушенко И. А.* Развитие эмоционального слуха на уроках сценической речи. Москва : РАТИ-ГИТИС, 2014. 142 с.

4. *Амелин С. В., Щетинина И. В.* Организация производства в условиях цифровой экономики // Организатор производства. 2018. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/organizatsiya-proizvodstva-v-usloviyah-tsifrovoy-ekonomiki> (дата обращения: 29.09.2020).

5. *Блинов В. И., Сергеев И. С., Есенина Е. Ю.* Внезапное дистанционное обучение: первый месяц аврала (по результатам экспресс-исследования и экспресс-опроса). В 2 частях // Профессиональное образование и рынок труда. 2020. № 2 (41). С. 6–26.

6. *Вольчик В. В., Ширяев И. М.* Дистанционное высшее образование в условиях самоизоляции и проблема институциональных ловушек // Актуальные проблемы экономики и права. 2020. № 2. С. 235–248.

7. *Герасименко Т. Л., Будник Е. А.* Опыт использования технологии Skure как эффективного средства формирования и совершенствования коммуникативной языковой компетенции // Вестник евразийской науки. 2015. № 3 (28). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/opyt-ispolzovaniya-tehnologii-skype-kak-effektivnogo-sredstva-formirovaniya-i-sovershenstvovaniya-kommunikativnoy-yazykovoy> (дата обращения: 29.09.2020).

8. *Гринин Л. Е.* Пандемия, геополитика и рецессия // История и современность. 2020. № 1 (35). С. 3–22.

9. *Кислов А. Г.* Цифровой урок пандемии // Профессиональное образование и рынок труда. 2020. № 2 (41). С. 42–43.

10 *Ковалевский А.* Как Никлас Зеннстрём и Янус Фриис придумали SKYPE // Бизнес-журнал. 2011. № 7 (184). С. 30–33.

11. *Колыхматов В. И.* Профессиональное развитие педагога в условиях цифровизации образования // Учёные записки университета Лесгафта. 2019. № 8 (174). С. 91–95.

12. *Петрова Н. П., Бондарева Г. А.* Цифровизация и цифровые технологии в образовании // МНКО. 2019. № 5 (78). С. 253–255.

13. *Соловьёва М. В.* Дигитализация процесса обучения и её влияние на рефлексию студентов // Инновационные технологии в кинематографе и образовании : IV Международной научно-практической конференции, Москва, 26–29 сентября 2017 г. : Материалы и доклады. Москва : ВГИК, 2017. С. 206–212.

14. *Соловьёва М. В.* Теорико-методический аспект рефлексии в образовании творческого специалиста // Инновационные технологии в кинематографе и образовании : III Международная научно-практическая конференция, Москва, 28–30 сентября 2016 г. : Материалы и доклады. Москва : ВГИК, 2016. С. 219–227.

15. *Шмурыгина О. В.* Образовательный процесс в условиях пандемии // Профессиональное образование и рынок труда. 2020. № 2 (41). С. 51–52.

16. *Шуваев А. В., Таранова И. В., Ермакова А. Н., Богданова С. В.* Траектории развития цифровой экономики и дигитализации образования // Московский экономический журнал. 2019. № 12. С. 245–252.

Irina A. Avtushenko, Maria V. Solovyova

GLOBAL QUARANTINE AS A MOTOR OF HIGHER EDUCATION DIGITALIZATION

Irina A. Avtushenko, PhD in Arts, assistant professor

E-mail: avtushenko-irina@yandex.ru

All-Russian State Institute of Cinematography

named after S. Gerasimov, Russian Institute of Theatre Arts GITIS

Maria V. Solovyova

E-mail: krahiva@yandex.ru

All-Russian State Institute of Cinematography

named after S. Gerasimov

The article is devoted to the problems identified as a result of the forced digitalization of all higher education during the COVID-19 quarantine. The main attention is paid to the dialogue “student — teacher”, as to the most important. In addition to the technical imperfection of the connection quality under the circumstances of increased workload, the teaching methodology in the mode of video-conference also declared itself to be in need of improvement. The digital format of communication requires also digitalization of the all related materials and, as a consequence, increasing the computer literacy of teachers.

Key words: digitalization, higher education, teaching methodology, COVID-19, distance learning.

REFERENCES

1. Avtushenko I. A. Kak slushat', chtoby slyshat' (O vospriyatii v rechevom dialoge) // *Iskusstvo stsenicheskoi rechi*. Release 3. Moscow : GITIS, 2018. P. 5–32.

2. Avtushenko I. A. Neverbal'nye formy rechevogo obshcheniya // *Ekranne iskusstva i teatr v gumanitarnom obrazovanii : Problemy i perspektivy*. Materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii : sbornik nauchnykh statei. Moscow : Institut khudozhestvennogo obrazovaniya RAO, 2012. P. 8–10.

3. Avtushenko I. A. Razvitie emotsional'nogo slukha na urokakh stsenicheskoi rechi. Moscow : RATI-GITIS, 2014. 142 p.

4. Amelin S. V., Shchetinina I. V. Organizatsiya proizvodstva v usloviyakh tsifrovoi ekonomiki // *Organizator proizvodstva*. 2018. No 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/organizatsiya-proizvodstva-v-usloviyah-tsifrovoy-ekonomiki> (data obrashcheniya: 29.09.2020).

5. Blinov V. I., Sergeev I. S., Esenina E. Yu. Vnezapnoe distantsionnoe obuchenie: pervyi mesyats avrala (po rezul'tatam ekspress-issledovaniya i ekspress-oprosa). V 2 chastyakh // *Professional'noe obrazovanie i rynek truda*. 2020. No 2 (41). P. 6–26.

6. Vol'chik V. V., Shiryayev I. M. Distantsionnoe vysshee obrazovanie v usloviyakh samoizolyatsii i problema institutsional'nykh lovushek // *Aktual'nye problemy ekonomiki i prava*. 2020. No 2. P. 235–248.

7. Gerasimenko T. L., Budnik E. A. Opyt ispol'zovaniya tekhnologii Skype kak effektivnogo sredstva formirovaniya i sovershenstvovaniya kommunikativnoi yazykovoi kompetentsii // *Vestnik evraziiskoi nauki*. 2015. No 3 (28). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/>

opyt-ispolzovaniya-tehnologii-skype-kak-effektivnogo-sredstva-formirovaniya-i-sovershenstvovaniya-kommunikativnoy-yazykovoy (data obrashcheniya: 29.09.2020).

8. Grinin L. E. Pandemiya, geopolitika i retsessiya // *Istoriya i sovremennost'*. 2020. No 1 (35). P. 3–22.

9. Kislov A. G. Tsifrovoy urok pandemii // *Professional'noe obrazovanie i rynek truda*. 2020. No 2 (41). P. 42–43.

10 Kovalevskii A. Kak Niklas Zennstrem i Yanus Friis pridumali SKYPE // *Biznes-zhurnal*. 2011. No 7 (184). P. 30–33.

11. Kolykhmatov V. I. Professional'noe razvitie pedagoga v usloviyakh tsifrovizatsii obrazovaniya // *Uchenye zapiski universiteta Lesgafta*. 2019. No 8 (174). P. 91–95.

12. Petrova N. P., Bondareva G. A. Tsifrovizatsiya i tsifrovye tekhnologii v obrazovanii // *MNKO*. 2019. No 5 (78). P. 253–255.

13. Solov'eva M. V. Digitalizatsiya protsessa obucheniya i ee vliyanie na refleksiyu studentov // *Innovatsionnye tekhnologii v kinematografe i obrazovanii : IV Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, Moscow, 26–29 sentyabrya 2017 g. : Materialy i doklady*. Moscow : VGIK, 2017. P. 206–212.

14. Solov'eva M. V. Teoriko-metodicheskii aspekt refleksii v obrazovanii tvorcheskogo spetsialista // *Innovatsionnye tekhnologii v kinematografe i obrazovanii : III Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya, Moscow, 28–30 sentyabrya 2016 g. : Materialy i doklady*. Moscow : VGIK, 2016. P. 219–227.

15. Shmurygina O. V. Obrazovatel'nyi protsess v usloviyakh pandemii // *Professional'noe obrazovanie i rynek truda*. 2020. No 2 (41). P. 51–52.

16. Shuvaev A. V., Taranova I. V., Ermakova A. N., Bogdanova S. V. Traektorii razvitiya tsifrovoy ekonomiki i digitalizatsii obrazovaniya // *Moskovskii ekonomicheskii zhurnal*. 2019. No 12. P. 245–252.

УДК 004.9+372
ББК 74.10

Дениева А. К.

РАННЕЕ ВЫЯВЛЕНИЕ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ С ЦЕЛЬЮ ДАЛЬНЕЙШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ КАК СТРАТЕГИЧЕСКИЙ ЭТАП ФОРМИРОВАНИЯ БОГАТСТВА НАЦИИ

Дениева Айна Кюриевна, кандидат политических наук

E-mail: ayna.denieva@mail.ru

Международный институт новых образовательных технологий
РГГУ, Аппарат Общественной палаты Российской Федерации

В статье рассмотрена роль инструментов выявления, сопровождения и развития природных способностей у детей раннего возраста в процессе формирования национальной интеллектуальной и творческой элиты. Статья опирается на когнитивные и социально-эмоциональные подходы, разработанные учёными в 2000-х годах. В частности, рассматривается тезис о том, что самой надёжной и успешной общественной стратегией повышения качества населения в любой стране является улучшение качества жизни детей, чем в более ранний период детства будут сделаны инвестиции, тем эффективнее будет их финансовая и социальная отдача через 30–40 лет. В статье рассмотрена внедрённая в Чеченской Республике программа раннего выявления способностей, в рамках которой применён подход американского нейропсихолога Г. Гарднера и его теория множественного интеллекта. Указанный опыт позволяет в течение определённого количества занятий сформировать у ребёнка его индивидуальность, уникальность, определить интерес к деятельности и внутреннюю

мотивацию. В ходе занятий у детей не оцениваются знания и умения, для детей создаётся творческая среда, в которой они учатся самовыражению.

Ключевые слова: человеческий потенциал, богатство нации, раннее выявление способностей, уникальность, множественный интеллект.

Инвестиции в раннее детство были глубоко изучены экономистами в 2000-е годы, в частности о пользе раннего инвестирования в детей писал Нобелевский лауреат Д. Хекман [3]. Отказ от инвестиций в раннее детство, по его мнению, — близорукая политика, которая неспособна видеть будущее страны и общества в перспективе поколений. В статьях экономиста появился график, известный теперь как «кривая Хекмана», который показывает отдачу на вложенные средства в человеческий капитал на разных этапах развития и иллюстрирует основной тезис экономиста: инвестиции в раннее детство много эффективнее, чем все последующие программы для позднего возраста.

Многие нарушения физического и психического развития у детей могут и должны быть компенсированы в раннем детстве. Первые 7 лет жизни ребёнка — это лучшее время, чтобы направить его развитие по правильному пути, дать ему правильный старт, а родителям возможность личностного роста.

Доказательная оценка эффективности программ раннего инвестирования в детей основана на данных лонгитюдных исследований, в которых на протяжении десятилетий отслеживаются жизненные успехи и неудачи людей, которые в детстве прошли через ту или иную программу развития. В таких исследованиях выяснилось, что дети, которые посещали подобные программы, значительно реже бросали школу, чаще поступали в колледж, их заработки в 24–28 лет были выше, и они реже впоследствии совершали преступления [1].

В 2018 году Фондом «Добрые игры» была основана программа раннего выявления способностей, в рамках которой предлагаются инновационные методы диагностирования потенциала высших психических функций, которые были апробированы на разных возрастных категориях. Данная программа решает комплекс стратегически важных задач по развитию качества человеческого капитала. К примеру, в Чеченской Республике данная программа нашла партнёра в лице Грозненского государственного нефтяного технического университета имени академика Миллионщикова и пред-

лагают детям 4–7 лет пройти курс занятий, построенных на методологии нейропсихолога Г. Гарднера и его теории множественного интеллекта. Все занятия с детьми базируются на активизации внутренней мотивации детей. Объективный результат работы с детьми позволяет быстро определить, что движет ребёнком «изнутри», что является более гармоничным для его развития, а также даёт возможность использовать ресурсы с максимальной эффективностью, «по назначению», адекватно определить направление будущего профессионального развития и стратегию успеха.

Программа раннего выявления способностей положительно сказывается на гармонизации отношений внутри семьи, между родителями и детьми, учителями и обучающимися, поскольку позволяет «увидеть» человеческую индивидуальность в ребёнке совершенно объективно во всей её уникальности, найти таланты в каждом. В будущем это позволит избежать ситуаций, когда человек работает «не на своём месте», что является головной болью таких важных направлений как медицина и образование.

Программа раннего выявления способностей ориентирована на детей от 4 лет, включает в себя определение врождённых когнитивных качеств посредством нейротехнологий и подбора развивающих занятий, годового плана развития на основе объективных данных о способностях ребёнка. Программа предполагает участие детских садов, центров развития, дошкольных групп.

У всех народов сохранение национального богатства всегда означало и продолжает означать накопление этого богатства в форме финансового капитала. Очень мало семей поняли, что их состояние складывается из капитала трёх видов: человеческого, интеллектуального и финансового. Ещё меньше семей осознали, что они не в состоянии уберечь свой финансовый капитал без активного управления человеческим и интеллектуальным потенциалом [2].

Президент Российской Федерации В. В. Путин в Послании Федеральному Собранию Российской Федерации подчеркнул, что в образовательном процессе необходимо учитывать «индивидуальные особенности детей и современные научные знания о ребёнке». На наш взгляд, это очень важное замечание. В настоящее время стало известно, что основополагающие способности и поведенческие нормы человека формируются в раннем возрасте, и к трём годам человек сформирован уже на семьдесят процентов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Экспериментальная психология доказала, что у человека в раннем детстве существуют две психофизиологические системы, одна из которых отвечает за безопасность организма, а другая за творческую активность личности. На базе этих систем формируются ведущие человеческие потребности: потребность в самосохранении и потребность в развитии. Если в период младенчества потребность в развитии выступает ведущей потребностью, то в более поздний период на первое место выходит потребность в безопасности. Однако, потребность в развитии можно сохранить на всю жизнь, что не в последнюю очередь зависит от своевременности созданных для этого условий.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Александров Д., Иванюшина В. Бедность и развитие ребёнка. URL: <https://polit.ru/article/2016/01/24/poverty/> (дата обращения: 29.09.2020)
2. Хьюз Д. И. Богатство семьи. Как сохранить в семье человеческий, интеллектуальный и финансовый капиталы. Олимп-Бизнес, 2016. 272 с.
3. Heckman J. Giving kids a fair chance. MIT Press, 2013.

Айна К. Denieva

EARLY IDENTIFICATION OF CHILDREN ABILITIES WITH THE AIM OF FURTHER PROFESSIONAL SELF-DETERMINATION AS A STRATEGIC STAGE IN THE FORMATION OF THE NATION'S WEALTH

Айна К. Denieva

E-mail: ayna.denieva@mail.ru

Russian State University for the Humanities

The article is devoted to the role of tools for identifying, maintaining and developing natural abilities in young children in the process of forming a national intellectual and creative elite. The article draws on the cognitive and socio-emotional approaches reviewed by scientists in the 2000s. In particular, the thesis is considered that the most reliable and successful public strategy for improving the quality of the population in any country is to improve the quality of life of children, the earlier investments are made, the more effective

their financial and social returns will be in 30-40 years ... For consideration, the article proposes the experience introduced in one of the regions of Russia - in the Chechen Republic - a program for early detection of abilities, within the framework of which the approach of the American neuropsychologist G. Gardner and his theory of multiple intelligences are applied. This experience allows, during a certain number of classes, to form a child's individuality, uniqueness, to determine interest in activities and internal motivation. In the course of classes, children are not assessed knowledge and skills; a creative environment is created for them in which they learn to express themselves.

Key words: human potential, wealth of a nation, early detection of abilities, uniqueness, multiple intelligences.

REFERENCES

1. Aleksandrov D., Ivanyushina V. Bednost' i razvitie rebenka. URL: <https://polit.ru/article/2016/01/24/poverty/> (data obrashcheniya: 29.09.2020)
2. Kh'yuz D. I. Bogatstvo sem'i. Kak sokhranit' v sem'e chelovecheskii, intellektual'nyi i finansovyi kapitaly. Olimp-Biznes, 2016. 272 p.
3. Heckman J. Giving kids a fair chance. MIT Press, 2013.

УДК 791.43.45

ББК 74.202.4

Ермакова Е. Ю., Посакалова Т. А.

**«МУЛЬТИМЕДИА-ТЕАТР» КАК ЭФФЕКТИВНАЯ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ПРАКТИКА: ОПЫТ
ЭМПИРИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ**

Ермакова Елена Юрьевна, кандидат искусствоведения

E-mail: krissssss7262@gmail.com

Московский государственный психолого-педагогический университет

Посакалова Татьяна Анатольевна

E-mail: poskavalova@gmail.com

Московский государственный психолого-педагогический университет

В статье обсуждаются некоторые результаты первого этапа проекта «Инновационная модель организации экспериментально-исследовательской деятельности подростков» («Мультимедиа-театр»), реализуемого Московским государственным психолого-педагогическим университетом. Главная задача проекта заключается в разработке модели школьного «Мультимедиа-театра» для подростков. Инновационный характер модели связан с возможностью её применения в качестве инструмента передачи как предметных, так и метапредметных знаний, причём не только в системе дополнительного, но и обязательного образования. Предлагаемая модель может стать платформой для постановки практических задач в области кинообразования.

Ключевые слова: «мультимедиа-театр», театральная деятельность, экранное изображение, метапредметные компетенции, информационно-коммуникативные технологии, подростковый возраст.

АКТУАЛЬНОСТЬ ПРОЕКТА

В последние годы театр всё чаще используется в педагогической практике [8, 9, 11]. Во многих странах накоплен успешный опыт организации театральной деятельности в школах. Современные исследования доказывают, что театральная деятельность в учебном процессе способствует:

— развитию познавательной активности и повышению учебной мотивации (участие в новых формах деятельности, возможность проявить себя в неожиданных ролях и образах);

— приобретению метапредметных компетенций и повышению общего уровня академической успеваемости (развитие культуры речи, приобретение коммуникативных навыков, развитие воображения, креативности, формирование критического мышления);

— социализации и укреплению межличностных взаимодействий (поиск продуктивных и социально приемлемых способов разрешения конфликтов, выражение собственных эмоций и понимание эмоций собеседника, получение опыта инклюзивного взаимодействия).

«Мультимедиа-театр»* в школе предполагает деятельность по решению педагогических и образовательных задач с применением изобразительных возможностей кинематографического и мультимедийного искусства. Такой театр рождается на стыке трёх областей (рис. 1):

1) обучения как процесса формирования комплекса конкретных компетенций и достижения определённых личностных результатов;

2) театральной педагогики как специфической формы воспитания, формирования нравственной и художественной культуры школьника;

3) мультимедиа-технологий как средств выражения внутреннего мира участников театральной деятельности.

Современные информационно-коммуникативные технологии дали новый импульс развитию школьного театра, существенно обогатив его дидактический потенциал. Благодаря различным средствам мультимедиа, театр в школьной практике выходит дале-

* Подразделение, выполняющее проект, — Центр междисциплинарных исследований современного детства, руководитель проекта — О. В. Рубцова.



Рис. 1. Схема взаимодействия компонентов «Мультимедиа-театра»

ко за рамки подготовки конкретного спектакля, охватывая широкую палитру видов деятельности, включая проектную и исследовательскую. Сегодня всё больше педагогов полагают, что благодаря использованию новых технологий театр может стать эффективным инструментом решения различных задач, связанных с обучением, развитием и воспитанием в современной школе.

ОРГАНИЗАЦИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

В 2019 году в Московском государственном психолого-педагогическом университете был запущен проект «Инновационная модель организации экспериментально-исследовательской деятельности подростков» («Мультимедиа-театр»), главной целью которого стала разработка оригинальной модели школьного театра для учащихся подросткового возраста. На первом этапе проекта (сентябрь 2019 г. — март 2020 г.) основным партнером МГППУ выступила московская школа № 1564 имени Героя Советского Союза А. П. Белобородова, на базе которой было проведено эмпирическое исследование, направленное на изучение эффективности театраль-

ной деятельности как средства развития и обучения в подростковом возрасте [3].

В исследовании на разных этапах приняли участие 72 подростка в возрасте 13–14 лет (среди них девочек — 25, мальчиков — 47). В ходе исследования участники были разделены на две группы: экспериментальную, куда вошли подростки, регулярно занимающиеся театральной деятельностью в школьной театральной студии под руководством Н. Н. Ципенко, и контрольную, куда вошли подростки, не посещавшие занятия школьной театральной студии. Экспериментальная группа состояла из 25 человек (15 девочек и 10 мальчиков).

В ходе исследования участники проекта:

— провели комплексную диагностику показателей психологического благополучия, а также уровня развития метапредметных компетенций и личностных образовательных результатов у подростков, регулярно занимающихся театральной деятельностью и не занимающихся таковой;

— посетили 16 занятий театральной студии (1 организационное занятие, 2 мастер-класса, 13 репетиций);

— провели 2 индивидуальных интервью с руководителем студии;

— сняли и проанализировали 470 минут видеоматериалов (видеозаписи организации и планирования работ по подготовке спектакля; речевые и двигательные разминки; репетиции и постановки спектаклей «Недотёпино королевство» по сказке Льва Устинова и «Мой Пушкин» по повести Марины Цветаевой).

В качестве методик исследования были использованы:

1. Комплексная методика Е. Б. Фанталовой по изучению ценностных ориентаций и уровня внутриличностной конфликтности [7], включающая тесты:

— «Уровень соотношения ценности и доступности в различных жизненных сферах»,

— «Семь состояний»,

— «Шкала оценки дискомфорта»,

— «Свободный выбор ценностей».

2. Комплекс методик для изучения уровня развития метапредметных компетенций и личностных образовательных результатов:

— «Опросник метакогнитивной включённости в деятельность» [2],

— «Тест подростковой саморегуляции» [10],

— «Шкала оценки коммуникативных умений».

3. Анкеты, разработанные исследовательской группой с целью изучения особенностей организации театральной деятельности в школе:

— анкета «Мой герой», в которой подростки сравнивали себя с героями недавно прочитанных книг, размышляли о том, как бы сами поступили на месте литературных персонажей, или как изменился бы герой, если бы попал в современный мир;

— анкета «Мой сюжет», в которой подростки искали сходство между сюжетами прочитанных книг или просмотренных фильмов и обстоятельствами собственной жизни;

— анкета «Театр в моей жизни», в которой подростки рассказывали о роли театральной деятельности в своей жизни;

— анкета «Мультимедиа в театре», в которой подростки рассказывали об опыте применения мультимедиа-технологий в собственном творчестве и др.

При определении уровня психологического благополучия оценивались следующие параметры:

— внутренние конфликты,

— внутренние вакуумы,

— ценностные ориентации,

— уровень психологического дискомфорта.

При анализе уровня развития метапредметных компетенций и личностных образовательных результатов учитывались следующие параметры:

— навыки управления временем,

— умение выстраивать приоритеты при выполнении заданий,

— умение управлять эмоциями,

— умение концентрироваться,

— умение удерживать несколько объектов в поле зрения,

— умение планировать,

— умение управлять информацией,

— владение стратегиями исправления ошибок,

— уровень развития навыков учебной рефлексии,

— произвольное (осознанное и целенаправленное) внимание.

ОБСУЖДЕНИЕ РЕЗУЛЬТАТОВ

В результате исследований у 94% опрошенных подростков было выявлено наличие внутриличностных конфликтов. При этом средние показатели уровня внутриличностной конфликтности у опрошенных из экспериментальной и контрольной группы практически не отличались (2,565 и 2,292 соответственно). В то же время наличие конфликтов не всегда свидетельствует о проблемах личности и вызывает беспокойство лишь в том случае, когда сопровождается психологическим дискомфортом. Около 60% подростков, регулярно занимающихся театральной деятельностью, не испытывают психологического дискомфорта. Среди подростков, не посещающих занятия школьной театральной студии, половина испытывает психологический дискомфорт (рис. 2). При этом у каждого пятого подростка, не занимающегося театральной деятельностью, психологический дискомфорт является сильно выраженным.

Можно предположить, что более высокие показатели уровня психологического комфорта у подростков, регулярно занимающихся театральной деятельностью, связаны с тем, что театр создаёт условия для экстерииоризации подростками внутренних противоречий и переживаний, делая их предметом художественного переосмысления. Кроме того, участие в театральной деятельности позволяет подросткам «попробовать себя» в новых ролях, что является одной из ключевых задач переходного периода [4, 6].

Как свидетельствуют полученные эмпирические данные, большинство подростков, посещающих школьную театральную студию, положительно оценивают роль театральной деятельности в своей жизни. Подростки отмечают, что, благодаря театру, они «чувствуют себя свободнее в общении с другими людьми». Опыт драматического искусства помогает им «лучше понимать других людей», «улучшать свою речь, свободнее выражать собственное мнение», «с разными героями испытывать разные эмоции», «заводить новые знакомства, переосмысливать себя». При этом опыт участия в театральных постановках привносит в жизнь подростков «харизму, новые эмоции, характер», «новые пути выхода из разных жизненных ситуаций, новый опыт общения с людьми», «уверенность, раскрепощённость, самоиронию», «счастье и позитив».

Подростки, занимающиеся театральной деятельностью, демонстрируют более высокий уровень сформированности мета-

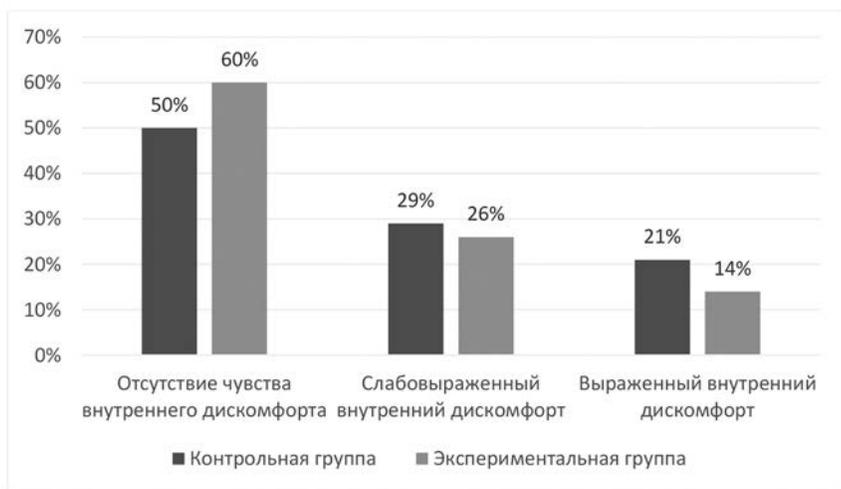


Рис. 2. Соотношение наличия/отсутствия внутреннего дискомфорта у подростков из экспериментальной и контрольной групп

предметных компетенций по сравнению с подростками, не посещающими театральную студию. Так, они лучше управляют временем, лучше контролируют собственный процесс обучения, лучше концентрируются и удерживают внимание. Кроме того, подростки, регулярно занимающиеся театральной деятельностью, оказываются эффективнее в межличностной коммуникации — они лучше справляются с собственными эмоциями и понимают эмоции собеседника, легче разрешают конфликты, лучше поддерживают контакт с собеседником.

Проведённое эмпирическое исследование свидетельствует о том, что регулярные занятия театральной деятельностью у учащихся подросткового возраста способствуют улучшению показателей психологического благополучия, а также развитию метапредметных компетенций. Полученные данные нуждаются в дальнейшей теоретической и экспериментальной разработке.

ВЫВОДЫ

Несмотря на доказанную эффективность театральной деятельности в работе с подростковой аудиторией, качественный анализ особенностей организации театра на примере конкретной школьной студии позволил выявить проблемные зоны. Совместная дея-

тельность участников студии характеризовалась:

— определённой авторитарностью руководителя студии, минимальным влиянием подростков на выбор театральной постановки;

— стремлением как руководителя, так и учащихся использовать «отработанные» методы, избегая новые формы и виды взаимодействия;

— вовлечённостью в деятельность лишь части обучающихся.

Проведённое исследование позволяет говорить, что в реальной школьной практике потенциал театральной деятельности в полной мере не реализуется, поскольку отсутствуют конкретные педагогические технологии и модели, позволяющие целенаправленно выстраивать театральную деятельность с подростками. Так, например, учитель предпочитает самостоятельно выбирать сюжет постановки и предлагает уже готовый сценарий, опасаясь, что ученики не смогут самостоятельно организовать и выполнить работу по написанию собственного сценария.

Для решения данной задачи Е. Ю. Ермаковой была предложена идея создания «модульного сценария», части которого ученики могут самостоятельно изменять, менять местами, сокращать или дополнять по своему усмотрению. Такой сценарий даёт возможность учителю предложить ребятам не готовый текст, а образец для создания собственного, авторского сценария. Особую ценность предлагаемый сценарий может представлять в том случае, если он изначально опирается на какие-то темы (проблемы), которые волнуют учеников.

С учётом полученных эмпирических данных авторами проекта была разработана инновационная модель «Мультимедиа-театра» для подростков. Модель предусматривает участие подростков в подготовке и реализации театральной постановки (выбор темы и сюжета спектакля, совместное написание и обсуждение вариантов сценария, подготовка костюмов и декораций, выбор и освоение мультимедийных технологий для воплощения своего замысла на сцене и т. д.).

Важной составляющей «Мультимедиа-театра» является взаимодействие с экранным изображением. Для этого участники осваивают информационно-коммуникативные технологии, с помощью которых они создают изображение, являющееся неотъемлемым

элементом будущей постановки (в частности, речь идёт о создании образов и подготовке видеофрагментов в таких программах как ADOBE CREATIVE STUDIO (Adobe Premiere, Adobe Audition, Adobe Photoshop). Экран (экраны) и проецируемые на них образы становятся не просто фоном, но полноценными действующими героями постановки, предоставляя подросткам возможность взаимодействовать с экраным изображением и одновременно предлагая им эксперимент в области мультимедийного творчества.

Таким образом, в «Мультимедиа-театре» акцент сделан не столько на постановке как таковой, сколько на процессе её реализации, участники которого оказываются вовлечёнными в различные виды деятельности. В условиях экспериментирования с ролями и образами подростки осваивают не только предметное, но и метапредметное содержание, приобретая ключевые компетенции, обозначенные во ФГОСах. Уникальность предлагаемой модели заключается в том, что она может быть реализована на предметах гуманитарного цикла как в системе дополнительного, так и основного образования (история, литература, психология, иностранные языки). В 2020–2021 учебном году разработанная модель пройдет апробацию в нескольких школах Москвы.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Ермакова Е. Ю.* «Медиа-театр» как образовательная практика проектной деятельности // Сборник материалов научной конференции «Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа». МГУ им. М. В. Ломоносова. Высшая школа (факультет) телевидения. Москва : Каллиграф, 2020. С. 35–43.

2. *Карнов А. В., Скитяева И. М.* Психология метакогнитивных процессов. Москва : Институт психологии РАН, 2005. 352 с.

3. МГППУ. Центр междисциплинарных исследований современного детства. URL: <https://mgppu.ru/project/304> (дата обращения: 05.11.2019).

4. *Прихожан А. М.* К проблеме подростковой игры // Вестник РГГУ. Серия «Психология. Педагогика. Образование». 2015. № 4. С. 37–46.

5. *Рубцов В. В., Гуружанов В. А., Макаровская З. В., Максимов Л. К.* Новая модульная основная профессиональная образо-

вательная программа исследовательской магистратуры «Культурно-историческая психология и деятельностный подход в образовании»: опыт разработки и апробации // Психологическая наука и образование. Т. 20. № 3. 2015. С. 7–15.

6. *Рубцова О. В.* Современное подростничество в фокусе культурно-исторической психологии: к проблеме ролевого экспериментирования // Культурно-историческая психология. 2020. Т. 16. № 2. С. 69–77. DOI: 10.17759/chp.2020160209.

7. *Фанталова Е. Б.* Ценности и внутренние конфликты: теория, методология, диагностика. LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH&Co.KG, 2012. 192 с.

8. *Andersen C.* Learning in «as-if» worlds: cognition in drama in education // Theory into practice. 2004. No 43. P. 281–286.

9. *Daniels H., Downes E.* Identity and creativity: the transformative potential of drama. In Dramatic interactions in education: Vygotskian and sociocultural approaches to drama, education and research. Bloomsbury, 2015.

10. *Moilanen K. L.* The adolescent self-regulatory inventory: the development and validation of a questionnaire of short-term and long-term self-regulation // Journal of youth and adolescence. 2007. No 36. P. 835–848.

11. *Tawell A. et al.* Being other: the effectiveness of arts-based approaches in engaging with disaffected young people (report). University of Oxford, Department of Education, 2015. 39 p.

Elena Yu. Yermakova, Tatiana A. Poskakalova

**MULTIMEDIA-THEATER AS AN EFFECTIVE
EDUCATIONAL PRACTICE: EXPERIENCE
OF EMPIRICAL RESEARCH**

Elena Yu. Yermakova, PhD in Art History

E-mail: krissssss7262@gmail.com

Moscow State Psychological and Pedagogical University university

Tatiana A. Poskakalova

E-mail: poskakalova@gmail.com

Moscow State Psychological and Pedagogical University university

The article discusses the results of the first stage of implementation of the project “Innovative model of organizing experimental research activities

for adolescents (“Digital storytelling theatre”)), conducted by Moscow State University of Psychology and Education. The innovative nature of the model is related to the possibility of its application as a tool for transferring both subject and meta subject knowledge, not only in extracurricular activities, but also in the system of compulsory education. The proposed model can also become a platform for setting practical tasks in the field of teaching cinematography, defined within the framework of the main educational program “Cultural-Historical Psychology and Activity Approach in Education”. Some of the results of this work have already been presented in the collection of materials of the conference “Actual problems of screen and interactive media” (Lomonosov Moscow State University. Higher school (faculty) of television), where the possibilities of the practical use of drama in the educational process at schools and universities were considered in detail. This article focuses on the results of the empirical study on the effectiveness of the use of drama activities in working with adolescents.

Key words: “multimedia theater”, drama activity, screen image, meta-subject competences, information and communication technologies, adolescence.

REFERENCES

1. Ermakova E. Yu. “Media-teatr” kak obrazovatel’naya praktika proektnoi deyatel’nosti // Sbornik materialov nauchnoi konferentsii “Aktual’nye problemy ekrannykh i interaktivnykh media”. MGU im. M. V. Lomonosova. Vysshaya shkola (fakul’tet) televideniya. Moscow : Kalligraf, 2020. P. 35–43.

2. Karpov A. V., Skityaeva I. M. Psikhologiya metakognitivnykh protsessov. Moscow : Institut psikhologii RAN, 2005. 352 p.

3. MGPPU. Tsentr mezhdistsiplinarnykh issledovaniy sovremennogo detstva. URL: <https://mgppu.ru/project/304> (data obrashcheniya: 05.11.2019).

4. Prikhozhan A. M. K probleme podrostkovoï igry // Vestnik RGGU. Seriya “Psikhologiya. Pedagogika. Obrazovanie”. 2015. No 4. P. 37–46.

5. Rubtsov V. V., Guruzhapov V. A., Makarovskaya Z. V., Maksimov L. K. Novaya modul’naya osnovnaya professional’naya obrazovatel’naya programma issledovatel’skoi magistratury “Kul’turno-istoricheskaya psikhologiya i deyatel’nostnyi podkhod v obrazovanii” : opyt razrabotki i aprobatsii // Psikhologicheskaya nauka i obrazovanie. Vol. 20. No 3. 2015. P. 7–15.

6. Rubtsova O. V. Sovremennoe podrochnichestvo v fokuse kul'turno-istoricheskoi psikhologii: k probleme rolevogo eksperimentirovaniya // Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya. 2020. Vol. 16. No 2. P. 69–77. DOI: 10.17759/chp.2020160209.

7. Fantalova E. B. Tsennosti i vnutrennie konflikty: teoriya, metodologiya, diagnostika. LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH&Co.KG, 2012. 192 p.

8. Andersen C. Learning in “as-if” worlds: cognition in drama in education // Theory into practice. 2004. No 43. P. 281–286.

9. Daniels H., Downes E. Identity and creativity: the transformative potential of drama. In Dramatic interactions in education: Vygotskian and sociocultural approaches to drama, education and research. Bloomsbury, 2015.

10. Moilanen K. L. The adolescent self-regulatory inventory: the development and validation of a questionnaire of short-term and long-term self-regulation // Journal of youth and adolescence. 2007. No 36. P. 835–848.

11. Tawell A. et al. Being other: the effectiveness of arts-based approaches in engaging with disaffected young people (report). University of Oxford, Department of Education, 2015. 39 p.

УДК 371.47+004.7

ББК 74.202.4

Архипова Т. Н.

ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ WORLDSKILLS В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ ВУЗА

Архипова Татьяна Николаевна, кандидат технических наук, доцент
E-mail: arhimoda@mail.ru

Технологический университет имени дважды героя Советского
Союза, лётчика-космонавта А. А. Леонова

Проанализировано внедрение технологий WorldSkills в образовательный процесс вуза. Показана цель проведения чемпионатов WorldSkills Russia в высших учебных заведениях. Показан опыт участия Технологического университета (г. Королев) в движении WorldSkills International. Приведены основные понятия и этапы, присущие демонстрационному экзамену и процедуре его проведения. Показан опыт участия преподавателей Технологического университета в демонстрационном экзамене. Отмечены задачи работы экспертов демонстрационного экзамена. Представлен принцип оценки работы участника демонстрационного экзамена. Выявлены тенденции совершенствования процесса подготовки бакалавров дизайна одежды. Отмечены возможности дополнительного профессионального образования для лиц предпенсионного возраста в рамках WorldSkills Russia.

Ключевые слова: учебный процесс, дизайн, WorldSkills Russia, чемпионат, демонстрационный экзамен.

Образовательная система России находится в постоянном инновационном совершенствовании. Известны работы многих авто-

ров в направлении исследования инноваций в образовании, в том числе в области дизайна [1, с. 483–485; 2, с. 131–140; 3; 4, с. 3–16; 5–8; 9, с. 3–8; 10, с. 129–138]. Современное образование России в области подготовки профессионалов различных направлений активно включилось в движение, известное как международное некоммерческое движение — WorldSkills International.

Цель данного движения — повысить статус профессионального образования и вывести на более высокий уровень стандарты профессиональной квалификационной подготовки в мировом масштабе.

В России официальным представителем некоммерческого движения WorldSkills International является Союз «Молодые профессионалы (WorldSkills Russia)».

В программе WorldSkills Russia с 2017 года одним из развивающихся направлений стали чемпионаты по профессиональному мастерству среди вузов. Сейчас более 160 вузов являются ассоциированными партнёрами Союза «Молодые профессионалы (WorldSkills Russia)».

Основной целью проведения чемпионатов WorldSkills Russia в высших учебных заведениях является повышение востребованности образования, которое ориентировано на реальные потребности работодателей. Участие в чемпионатах даёт возможность оценить уровень знаний и умений студентов в соответствии с мировыми стандартами, повысить качество образования, а также конкурентоспособность выпускников.

Кафедра дизайна Технологического университета (МГОТУ, г. Королев) осуществляет подготовку специалистов по направлению «Дизайн» по профилям: Fashion-дизайн, дизайн среды и графический дизайн. Одной из задач, поставленных перед кафедрой дизайна, является подготовка студентов к конкурсному участию в рамках Национального чемпионата «Молодые профессионалы (WorldSkills Russia)».

Кафедра дизайна Технологического университета имеет опыт работы в Чемпионатах (WorldSkills Russia) по компетенциям: «Технологии моды» и «Дизайн модной одежды и аксессуаров».

Наряду с соревновательной программой движение WorldSkills Russia успешно внедряет в образовательный процесс среднего профессионального образования (СПО) и высшего профессионально-

го образования (ВПО) демонстрационный экзамен, по результатам которого обучающийся получает паспорта компетенций (Skills Passport) через личный кабинет участника в электронной системе интернет мониторинга (eSim). Технологический университет готовит студентов для участия в демонстрационном экзамене на обоих уровнях (СПО и ВПО). Представители Технологического университета приняли участие в качестве экспертов на демонстрационном экзамене по компетенции «Технология моды» по стандартам WorldSkills в РГУ им. А. Н. Косыгина в 2018 и 2019 годах) [3, 8].

Демонстрационный экзамен — это процедура, позволяющая студентам продемонстрировать освоенные профессиональные компетенции в атмосфере, максимально приближенной к производственным условиям.

Включение демонстрационного экзамена в учебный процесс обусловлено современными требованиями к специалисту-выпускнику высшего учебного заведения.

При дальнейшем трудоустройстве выпускник с высоким баллом, заработанном на демонстрационном экзамене, имеет больше шансов получить выгодное приглашение на работу, особенно, когда работодатели, входящие в состав экспертных комиссий, заинтересованы в молодых высококвалифицированных и перспективных кадрах.

Демонстрационный экзамен по стандартам WorldSkills Russia проводится в соответствии с нормативно-правовыми документами и поручениями. Демонстрационный экзамен в вузе направлен на выявление и оценивание уровня овладения компетенций студентами в процессе освоения основной профессиональной образовательной программы обучения высшего образования (ОПОП ВО).

Процесс проведения демонстрационного экзамена условно можно разделить на три этапа: подготовительный, технологический и процесс оценивания итоговой работы.

Подготовительный этап заключается в составлении документации для проведения экзамена, оборудовании площадки для проведения демонстрационного экзамена, подготовке студентов-участников.

При проведении экзамена необходимо соблюдать все рекомендации Союза «Агентство развития профессиональных сообществ и рабочих кадров “Молодые профессионалы (WorldSkills Russia)”».

Важным элементом является подготовка материально-технического обеспечения зоны проведения демонстрационного экзамена. Швейное производство невозможно представить без соответствующего оборудования. Оснащение и застройка площадки осуществляются на основе комплекса документации. При выполнении образца изделия одежды студенты используют стол для ручных работ (разработка конструкции и лекал, раскрой деталей изделия и выполнение ручных работ с иглой), универсальную швейную машину и утюг.

Обязательным является наличие манекена для проведения примерки изделия. Кроме того, в техпроцессе задействованы инструменты и приспособления, обеспечивающие качество проведения демонстрационного экзамена и находящиеся в тулбоксе каждого участника.

Задачей экспертов является тщательный просмотр тулбоксов студентов, обеспечение бесперебойного процесса проведения экзамена путём своевременного решения возникающих непредвиденных ситуаций и беспристрастное оценивание промежуточных и итоговых результатов выполнения работы студентом.

Опыт работы экспертов ТТД и МГОТУ в ранее проводимых чемпионатах WorldSkills Russia различных уровней позволял проводить оценку участников на высоком уровне.

При проведении демонстрационного экзамена используют комплекты оценочной документации (КОД). При оценивании как промежуточном, так и итоговом используются две основные системы судейства: объективное оценивание и субъективное, так называемое Judgment.

В первом случае эксперты используют измерительные инструменты (сантиметровая лента, линейка) и оценка зависит от чёткости соблюдения технологического задания студентом.

Во втором случае судейство по профессиональным навыкам зависит от опыта и знаний эксперта, оценивающего выполненный элемент согласно критериям. Оценка в данном случае проставляется от 0 до 3:

- 0 — выполненная работа не соответствует отраслевому стандарту;
- 1 — выполненная работа соответствует отраслевому стандарту;

— 2 — выполненная работа соответствует полностью отраслевому стандарту и в некоторых моментах его превосходит;

— 3 — выполненная работа превосходит отраслевой стандарт и оценивается на отлично.

Если оценки экспертов отличаются более чем на единицу, то оценивание производится заново. Однако при проведении данного демонстрационного экзамена подобных ситуаций не возникало, что говорит о высоком уровне экспертов и их согласованности в проставлении оценок субъективной части Judgment.

Оперативность и чёткость работы экспертов позволяет своевременно вносить данные в систему eSim WorldSkills, что обеспечивает получение студентами паспорта компетенций (Skills Passport).

Все выпускники, которые прошли демонстрационный экзамен и получили паспорт компетенций, вносятся в базу данных молодых профессионалов. Выпускники, сдавшие демонстрационный экзамен, могут считаться профессионалами, наиболее востребованными работодателями.

Работодателям fashion-индустрии наиболее целесообразно привлечь в реальное производство дизайнера одежды, владеющего умением не только выполнить эскизы моделей и дизайн-концепцию, например, коллекции одежды современной моды, но и способного грамотно реализовать данные разработки в процессе производства готового швейного изделия.

Анализ опыта участия экспертов ТТД и МГОТУ в демонстрационном экзамене в РГУ им. А. Н. Косыгина по компетенции «Технология моды» позволил выявить основные тенденции совершенствования образовательного процесса подготовки бакалавров дизайна одежды:

— мотивация студентов к участию в демонстрационном экзамене;

— конкретизация теоретической подготовки в изучении профессиональных дисциплин;

— усиление практической подготовки в достижении профессионального мастерства.

Мотивация студентов к участию в демонстрационном экзамене должна осуществляться с самых первых дней освоения основной профессиональной образовательной программы студентом-первокурсником.

Как правило на первый курс обучения по ОПОП ВО «Дизайн» профиль Fashion поступают студенты с различной стартовой базой. Это могут быть выпускники школ, колледжей, техникумов.

Выпускники школ имеют базовые знания в области выбранной профессии, полученные в рамках школьной программы предметов «Рисунок», «Технология».

Студенты, имеющие базовое среднее профессиональное образование, например, выпускники ТТД, имеют хорошие знания в области профессии, полученные в рамках таких дисциплин, как «Рисунок», «Технология швейного производства», «Материаловедение», «Конструирование» и других, не менее важных дисциплин. Однако их также необходимо мотивировать на участие в демонстрационном экзамене.

Мотивация студентов к участию в демонстрационном экзамене может быть осуществлена различными способами: беседы, просмотры творческих работ, выставки, экскурсии, Fashion-батлы, фестивали моды, дефиле, недели моды, шоурумы брендовой одежды, конкурсы, мастер-классы [10], ярмарки вакансий, встречи с работодателями.

Беседы могут проводиться как в рамках кураторских встреч, так и в процессе общения со студентами в свободное от занятий время.

Просмотры творческих работ студентов осуществляются на кафедре дизайна в конце каждого семестра. Студенты подготавливают работы, выполненные в течение семестра по творческим дисциплинам. Оценивание работ осуществляется группой экспертов-преподавателей. Ряд дисциплин профиля Fashion предусматривает пошив изделия одежды, что является хорошей подготовкой студента к демонстрационному экзамену.

Выставки творческих работ студентов профиля Fashion также предусматривают выполнение образцов моделей одежды.

Во время экскурсий студенты, осваивая модные тенденции дизайна, получают наиболее современную профессиональную информацию, что мотивирует их к углублению знаний и, соответственно, помогает уяснить важность демонстрационного экзамена для них, как для будущих профессионалов, которые будут в перспективе востребованы.

Набирающие в последнее время популярность Fashion-батлы и фестивали моды позволяют студентам ощутить себя дизайнером

в реалиях моды, даже если студент выступает в роли модели на подиуме.

Посещения дефиле известных дизайнеров, отечественных и зарубежных, участие в неделе моды дают сильный мотивационный всплеск творчества. Студенты, которые имеют опыт подготовки коллекции одежды к конкурсам такого уровня, хорошо понимают важность демонстрационного экзамена и стремятся с достоинством его пройти.

Вышеперечисленная мотивационная работа закрепляется мастер-классами известных в мире моды кутюрье и встречами с работодателями.

Реальные жизненные вопросы индустрии моды на таких встречах обсуждаются на профессиональном уровне в живом диалоге «студент — работодатель». Конкретизация теоретической подготовки в изучении профессиональных дисциплин должна быть направлена на приближение к реалиям деятельности дизайнера Fashion-индустрии.

Усиление практической подготовки в достижении профессионального мастерства предопределяет углубление знаний и умений в рамках процесса прохождения практик различного формата (учебная, производственная).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Опыт участия преподавателей ТТД и МГОТУ в качестве экспертов при проведении демонстрационного экзамена по компетенции «Технология моды» позволил выявить тенденции совершенствования процесса подготовки бакалавров дизайнера одежды.

Технологический университет активно включился в новое направление профессионального обучения и дополнительного профессионального образования лиц предпенсионного возраста [11]. Так, например, организовано обучение людей по компетенции «Графический дизайн». Мотивация граждан предпенсионного возраста продолжать трудовую деятельность, как на прежних, так и на новых рабочих местах — одна из задач профессиональных сообществ, которую успешно помогает решить Технологический университет, предоставляя возможность обучения.

Таким образом, дальнейшее развитие качественного образования по направлению «Дизайн» и обеспечение конкурентоспособ-

ности выпускников требуют применения современных инновационных технологий WorldSkills в образовательном процессе.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Архипова А. А., Самосейко А. И.* Технологии цифрового искусства // Моделирование в технике и экономике : международная научно-практическая конференция. Витебск : Витебский государственный технологический университет, 2016. С. 483–485.

2. *Богачёва А. В.* Внедрение демонстрационного экзамена по стандартам WorldSkills в практику факультета // Педагогический поиск : инновационный опыт, проблемы качества профессионального развития педагога : региональная научно-практическая конференция. Санкт-Петербург : Ленинградский областной институт развития образования, 2019. С. 131–140.

3. Демонстрационный экзамен — оценка уровня профессиональной подготовки. URL: <https://unitech-mo.ru/news/12069/> (дата обращения: 25.09.2020).

4. *Кувшинов С. В., Макарова Н. Я., Пронин М. А., Раев О. Н.* Инновационные технологии в кинематографе и образовании 2019 // Инновационные технологии в кинематографе и образовании : VI Международная научно-практическая конференция, Москва, 16–18 октября 2019 г. : Материалы и доклады. Москва : КУНА, 2020. С. 3–16.

5. *Нагорнова А. Ю., Алексеева И. А., Архипова А. А.* и др. Высшее образование в России: история и современность // Коллективная монография. Ульяновск : ИП Кеньшенская Виктория Валерьевна (издательство «Зебра»), 2017. 453 с.

6. *Нагорнова А. Ю., Гарашкина Н. В., Архипова А. А.* и др. Современные подходы в отечественном и зарубежном образовании // Коллективная монография. Ульяновск : ИП Кеньшенская Виктория Валерьевна (издательство «Зебра»), 2018. 579 с.

7. *Нагорнова А. Ю., Файн Т. А., Архипова А. А.* и др. Инновационные технологии российского и зарубежного образования // Коллективная монография. Ульяновск : ИП Кеньшенская Виктория Валерьевна (издательство «Зебра»), 2018. 653 с.

8. Преподаватели университета — эксперты WORLDSKILLS по компетенции «Технологии моды». Технологический университет. URL: <https://unitech-mo.ru/news/13884/> (дата обращения: 25.09.2020).

9. Раев О. Н. Пять лет анализа инновационных технологий в кинематографе и образовании // Инновационные технологии в кинематографе и образовании : V Международная научно-практическая конференция, Москва, 12–13 ноября 2018 г. : Материалы и доклады. Москва : КУНА, 2019. С. 3–8.

10. Студенты-дизайнеры провели мастер-класс для участников клуба «Активное долголетие». URL: <https://unitech-mo.ru/news/16087/> (дата обращения: 25.09.2020).

11. Черемных М. М., Барабанова А. В. Особенности проведения квалификационного экзамена по методике демонстрационного экзамена // Современные инновационные образовательные технологии в информационном обществе : Материалы IX Международной научно-методической конференции. Пермь : Российский экономический университет им. Г. В. Плеханова, 2017. С. 129–138.

T. N. Arkhipova

WORLD SKILLS INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN THE EDUCATIONAL PROCESS OF THE UNIVERSITY

T. N. Arkhipova, Cand.Tech.Sci.

E-mail: arhimoda@mail.ru

Leonov Moscow Region University of Technology

The introduction of WorldSkills technologies into the educational process of the university was analyzed. The purpose of holding WorldSkills Russia championships in higher education institutions is shown. Experience of participation of Technological University (Korolev) in WorldSkills International movement is shown. The basic concepts and stages inherent in the demonstration exam and its procedure are given. Experience of participation of Technological University professors in demonstration exam is shown. The tasks of work of the demonstration exam experts are marked. The principle of evaluation of the work of the participant of the demonstration exam is presented. Trends of perfection of process of preparation of bachelors of design of clothes are revealed. Possibilities of additional professional education for persons of preretirement age within the limits of WorldSkills Russia are marked.

Key words: educational process, design, WorldSkills Russia, championship, demonstration exam.

REFERENCES

1. Arkhipova A. A., Samoseiko A. I. Tekhnologii tsifrovogo iskusstva // Modelirovanie v tekhnike i ekonomike : mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya. Vitebsk : Vitebskii gosudarstvennyi tekhnologicheskii universitet, 2016. P. 483–485.

2. Bogacheva A. V. Vnedrenie demonstratsionnogo ekzamina po standartam WorldSkills v praktiku fakul'teta // Pedagogicheskii poisk : innovatsionnyi opyt, problemy kachestva professional'nogo razvitiya pedagoga : regional'naya nauchno-prakticheskaya konferentsiya. St. Petersburg : Leningradskii oblastnoi institut razvitiya obrazovaniya, 2019. P. 131–140.

3. Demonstratsionnyi ekzamen — otsenka urovnya professional'noi podgotovki. URL: <https://unitech-mo.ru/news/12069/> (data obrashcheniya: 25.09.2020).

4. Kuvshinov S. V., Makarova N. Ya., Pronin M. A., Raev O. N. Innovatsionnye tekhnologii v kinematografe i obrazovanii 2019 // Innovatsionnye tekhnologii v kinematografe i obrazovanii : VI Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya, Moscow, 16–18 oktyabrya 2019 g. : Materialy i doklady. Moscow : KUNA, 2020. P. 3–16.

5. Nagornova A. Yu., Alekseeva I. A., Arkhipova A. A. i dr. Vyshee obrazovanie v Rossii: istoriya i sovremennost' // Kollektivnaya monografiya. Ulyanovsk : IP Ken'shenskaya Viktoriya Valer'evna (izdatel'stvo "Zebra"), 2017. 453 p.

6. Nagornova A. Yu., Garashkina N. V., Arkhipova A. A. i dr. Sovremennye podkhody v otechestvennom i zarubezhnom obrazovanii // Kollektivnaya monografiya. Ulyanovsk : IP Ken'shenskaya Viktoriya Valer'evna (izdatel'stvo "Zebra"), 2018. 579 p.

7. Nagornova A. Yu., Fain T. A., Arkhipova A. A. i dr. Innovatsionnye tekhnologii rossiiskogo i zarubezhnogo obrazovaniya // Kollektivnaya monografiya. Ulyanovsk : IP Ken'shenskaya Viktoriya Valer'evna (izdatel'stvo "Zebra"), 2018. 653 p.

8. Prepodavateli universiteta — eksperty WORLDSKILLS po kompetentsii "Tekhnologii mody". Tekhnologicheskii universitet. URL: <https://unitech-mo.ru/news/13884/> (data obrashcheniya: 25.09.2020).

9. Raev O. N. Pyat' let analiza innovatsionnykh tekhnologii v kinematografe i obrazovanii // Innovatsionnye tekhnologii v kinematografe i obrazovanii : V Mezhdunarodnaya nauchno-

prakticheskaya konferentsiya, Moskva, 12–13 noyabrya 2018 g. :
Materialy i doklady. Moscow : KUNA, 2019. P. 3–8.

10. Studenty-dizainery proveli master-klass dlya uchastnikov kluba “Aktivnoe dolgoletie”. URL: <https://unitech-mo.ru/news/16087/> (data obrashcheniya: 25.09.2020).

11. Cheremnykh M. M., Barabanova A. V. Osobennosti provedeniya kvalifikatsionnogo ekzamina po metodike demonstratsionnogo ekzamina // Sovremennye innovatsionnye obrazovatel’nye tekhnologii v informatsionnom obshchestve : Materialy IX Mezhdunarodnoi nauchno-metodicheskoi konferentsii. Perm : Rossiiskii ekonomicheskii universitet im. G. V. Plekhanova, 2017. P. 129–138.

УДК 004.9+371
ББК74.202.4

Деменкова А. Б.

СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ В ОБУЧЕНИИ ТВОРЧЕСКИМ ДИСЦИПЛИНАМ

Деменкова Александра Борисовна, кандидат технических наук,
доцент

E-mail: alexandra_alex@mail.ru

Технологический университет имени дважды героя Советского
Союза, лётчика-космонавта А. А. Леонова

В статье рассмотрены современные подходы обучения творческой дисциплине «Компьютерное обеспечение дизайнерской деятельности» и их практическое применение в учебном процессе.

Ключевые слова: дизайн-проектирование, шаблон, паттерн, лого-тип, фирменный стиль.

Современные подходы и методы дизайн-проектирования являются необходимым и важным условием развития Высшей школы.

Дизайнер должен обладать навыками поиска, оценки информации, необходимой для решения поставленной профессиональной задачи, и самой практической составляющей разработки дизайн-проекта. Современные и актуальные подходы в дизайн-проектировании позволяют эффективно и качественно освоить дизайнерские задачи.

В опубликованных научных работах изучены и систематизированы аспекты научно-исследовательского процесса развития творчества у дизайнеров.

Изучение современного — инновационного — подхода в вузе на примере дисциплины творческой специальности «Введение в профессию» представлено в работе Архиповой Т. Н. [1].

В научной работе Даськова Ю. В. описано формирование и развитие творческой самостоятельности студентов-дизайнеров на основе творческого мышления [3].

Назарова С. И. выделила полихудожественный подход, основанный на сочетании художественной деятельности и комплексного применения искусств [9].

Применение природных паттернов в графическом дизайне представлено в работе Марченко М. Н. и Лапченко А. К., классифицированы группы природных паттернов — это движение, упаковка и хранение, регенерация и связи [8].

Проектно-аналоговый метод обучения изучен Данченко Л. В. и Туктамышовым Н. К. Этими авторами представлены всевозможные схемы и структуры проектно-аналогового метода, используемые в учебном процессе архитектурно-строительного вуза и основанные на «методе архитектора». Схемы апробированы в учебном процессе [2].

Кукенков В. И. выделил необходимые моменты развития студентов — это формирование современных методов в обучении творческих дисциплин на основе изменения отношения между педагогом и студентом, ориентация в поликультурном мире [7].

Вопросы шаблонного проектирования в разработке программного обеспечения освещены во многих научных работах, где описано понятие «паттерн проектирование», его роль и важность. Design patterns — приёмы объектно-ориентированного проектирования, они широко применяются в программной инженерии [5].

Архитектор Кристофер Александер в книге «A Pattern Language» в 1977 году впервые предложил методику описания повторяющейся ситуации или проблемы и способы её решения, предложенную в описании 253 видов паттернов [6].

Процесс обучения дизайнеров одежды с привлечением концепции паттернов описан в работе Ереминой Н. А., где на основе определённых клише разрабатываются студенческие коллекции одежды [4].

Апробирование шаблонного метода проектирования в учебном процессе был применён на кафедре дизайн костюма в Государ-



Рис. 1. Модный логотип на основе принципа «четверти» [10]



Рис. 2. Логотип на основе принципа «четверти», разработанный студенткой 3 курса группы ДОС-17 Анастасией Гуриной

ственном университете имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) и кафедре дизайн Технологического университета. В рамках предмета «Компьютерное обеспечение дизайнерской деятельности» автором был предложен метод шаблонов или паттернов при выполнении практического задания — разработка логотипа и фирменного стиля (рис. 1–4).

На рис. 1 представлен модный логотип на основе принципа «четверти», взятый за основу шаблона (ориентира). Принцип «четверти» основывается на синтезе принципа упрощения и деления формы на четверти. Это может быть деление круга, прямоугольника, треугольника или квадрата. Далее студенты разрабатывали свои логотипы, используя принципы и основы выбранного шаблона (см. рис. 2).

Полученный модный авторский логотип использовался при разработке фирменного стиля (см. рис. 4), где в качестве шаблона использовался ориентир фирменного стиля (см. рис. 3).

Основная задача практической работы заключалась и гармоничном применении шаблона и гибкой его адаптации под задуманную идею проекта.



Рис. 3. Фирменный стиль компании «AXCES»

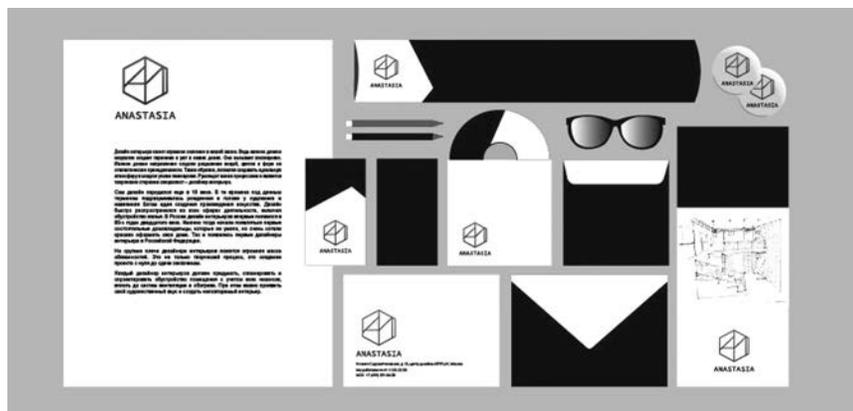


Рис. 4. Фирменный стиль разработанный студенткой 3 курса ДОС-17 Анастасией Гуриной

Данная методика, основанная на разработке паттерн-проектирования, позволяет в короткий срок создать современный логотип и фирменный стиль, используя художественные принципы и приёмы, уже знакомые будущей аудитории.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Использование шаблонного метода проектирования позволяет дизайнерам быстро и качественно разработать различные варианты дизайна. Грамотное и осознанное использование шаблонов даёт неограниченные возможности комбинации сочетаний разнообразных современных графических приёмов с учётом пожеланий заказчика. Необходимо в учебном процессе донести будущему дизайнеру о важности развития чувства меры и гармонии, разрабатывать проекты на основе принципов золотого сечения и принципов гармонизации.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Архипова Т. Н.* Педагогический эксперимент как элемент инновационного образовательного процесса // *Инновационные технологии в современном образовании* : сборник материалов VI Международной научно-практической интернет-конференции. Москва : Научный консультант, 2019. С. 67–72.

2. Данченко Л. В., Туктамышов Н. К. Технологическая схема применения модифицированного проектно-аналогового метода обучения в архитектурно-строительном вузе // Современные проблемы науки и образования. 2018. № 2. С. 72.

3. Даськова Ю. В. Формирование и развитие творческой самостоятельности студентов-дизайнеров (на примере учебной дисциплины «Основы производственного мастерства») // Педагогика : традиции и инновации : материалы II Международной научной конференции (г. Челябинск, октябрь 2012 г.). Челябинск : Два комсомольца, 2012. С. 163–166.

4. Еремина Н. А. Привлечение концепции паттернов к формированию профессиональных компетенций дизайнера одежды // Педагогика искусства. 2015. № 4. С. 84–88.

5. Исикдаг У. Шаблоны проектирования для сервисно-ориентированных архитектур на основе BIM-технологий // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2013. № 2 (39). С. 185–212.

6. Кристофер А., Исикава С., Силверстайн М. Язык шаблонов. Города. Здания. Строительство. Москва : Студия Артемия Лебедева, 2014. 1096 с.

7. Кукенков В. И. Формирование творческого мышления в процессе обучения студентов в области изобразительного искусства и дизайна // Вестник Института мировых цивилизаций. 2019. Т. 10. № 3 (24). С. 42–47.

8. Марченко М. Н. Применение природных паттернов в графическом дизайне // Молодой учёный. 2016. № 12 (116). С. 980–982.

9. Назарова С. И. Формирование и развитие творческой личности в современном процессе обучения // Коррекционно-педагогическое образование. 2019. № 3 (19). С. 5–13.

10. Тренды в дизайне логотипов 2019. URL: <https://awdee.ru/logo-trends-2019/> (дата обращения: 22.09.2020).

11. Шаблоны в проектировании интерфейсов. URL: <https://telegraf.design/shablony-v-proektyrovanyu-ynterfejsov/> (дата обращения: 22.11.2019).

Demenkova A.B.

MODERN APPROACHES OF TEACHING CREATIVE DISCIPLINES

Demenkova A.B.

E-mail: alexandra_alex@mail.ru

Leonov Moscow Region University of Technology

The article deals with modern approaches of teaching the creative discipline “Computer support of design activity” and their practical application in the educational process.

Key words: design engineering, template, pattern, logo, corporate identity.

REFERENCES

1. Arkhipova T. N. Pedagogicheskii eksperiment kak element innovatsionnogo obrazovatel'nogo protsessa // *Innovatsionnye tekhnologii v sovremennom obrazovanii* : sbornik materialov VI Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi internet-konferentsii. Moscow : Nauchnyi konsul'tant, 2019. P. 67–72.

2. Danchenko L. V., Tuktamyshov N. K. Tekhnologicheskaya skhema primeneniya modifitsirovannogo proektno-analogovogo metoda obucheniya v arkhitekturno-stroitel'nom vuze // *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya*. 2018. No 2. P. 72.

3. Das'kova Yu. V. Formirovanie i razvitie tvorcheskoi samostoyatel'nosti studentov-dizainerov (na primere uchebnoi distsipliny “Osnovy proizvodstvennogo masterstva”) // *Pedagogika : traditsii i innovatsii : materialy II Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (g. Chelyabinsk, oktyabr' 2012 g.)*. Chelyabinsk : Dva komsomol'tsa, 2012. P. 163–166.

4. Eremina N. A. Privlechenie kontseptsii patternov k formirovaniyu professional'nykh kompetentsii dizainera odezhdy // *Pedagogika iskusstva*. 2015. No 4. P. 84–88.

5. Isikdag U. Shablony proektirovaniya dlya servisno-orientirovannykh arkhitektur na osnove BIM-tekhnologii // *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta*. 2013. No 2 (39). P. 185–212.

6. Kristofer A., Isikava S., Silverstain M. Yazyk shablonov. Goroda. Zdaniya. Stroitel'stvo. Moscow : Studiya Artemiya Lebedeva, 2014. 1096 p.

7. Kukenkov V. I. Formirovanie tvorcheskogo myshleniya v protsesse obucheniya studentov v oblasti izobrazitel'nogo iskusstva i

dizaina // Vestnik Instituta mirovykh tsivilizatsii. 2019. Vol. 10. No 3 (24). P. 42–47.

8. Marchenko M. N. *Primenenie prirodnykh patternov v graficheskom dizaine* // Molodoi uchenyi. 2016. No 12 (116). P. 980–982.

9. Nazarova S. I. *Formirovanie i razvitie tvorcheskoi lichnosti v sovremennom protsesse obucheniya* // Korrektsionno-pedagogicheskoe obrazovanie. 2019. No 3 (19). P. 5–13.

10. *Trendy v dizaine logotipov 2019*. URL: <https://awdee.ru/logo-trends-2019/> (data obrashcheniya: 22.09.2020).

11. *Shablony v proektirovanii interfeisov*. URL: <https://telegraf.design/shablony-v-proektyrovanny-ynterfejsov/> (data obrashcheniya: 22.11.2019).

УДК 004.9
ББК 74.202.4

Репях Т. А.

ПРОЕКТНЫЙ ТУРИЗМ — НОВЫЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ТРЕНД XXI ВЕКА

Репях Татьяна Александровна

E-mail: tarrubikon@gmail.com

Частное учреждение общеобразовательная школа «Логос М»
(Московская область)

Обобщён опыт учебных интегрированных исследовательских проектов с осуществлением образовательных поездок учащихся. Рассматривается логическое расширение образовательного пространства и формирование индивидуальной образовательной траектории в виде сетевой коллаборации участников проекта с погружением в среду посредством цифровых Интернет ресурсов и посещением памятных, знаковых мест по выбранной исследовательской проблеме.

Ключевые слова: интегрированный учебный проект, образовательный туризм, сетевая коллаборация.

Проектный туризм — это новая тенденция в образовании. Если набрать словосочетание в поисковике Интернета, то вы получите всё, что угодно, только не проектный туризм. Проектный туризм это образовательное ноу-хау, которое только набирает обороты. И флагманом этого течения по праву может считать себя ЧУОШ «Логос М» г. Мытищи.

Проект — уже поднадоевший термин, которым теперь что только не называют. В школе за ним прячутся индивидуальные сообщения, рефераты и т. д. В нашей школе проекты отличаются от

общепринятых в образовании по способам организации и своей учебной сути.

Наши проекты всегда коллективные (в параллели, между классами, общешкольные), интегрирующие несколько предметов и направленные на исследование учебной проблемы. Для организации такого сложного взаимодействия мы используем социальные сервисы Google, благодаря которым осуществляется удалённый процесс коллаборации. Сервисы позволяют иметь как индивидуальное, так и коллективное рабочее место, независимо от места нахождения учащегося. В связи с разбушевавшейся пандемией это стало особенно актуально.

Работа в сети Интернет позволяет участникам проекта выходить далеко за рамки учебной программы. Тем ученикам, которым хочется узнать и понять больше, открыто всё информационное поле. Но поскольку проект — это комплекс действий, обеспечивающих достижение определённых целей, то очень часто для формирования собственного мнения и представления виртуальности недостаточно. И тогда мы для погружения в предмет изучения отправляемся в поездки по значимым, памятным местам, отправляемся в музеи, на выставки. И это уже туризм — такой вид путешествий, которые совершаются для отдыха и самообразования. Таким образом, объединяя данные понятия, получаем путешествие,



Рис. 1. Исследовательская проектная группа школы «Логос М» в Италии (Флоренция) в родовом имении Винчи

совершаемое для самообразования и обеспечивающее достижение определённых целей. У нас, как правило, главной целью является получение ответов на вопросы исследования. Планирование таких образовательных путешествий является частью методической подготовки проекта.

Этот вид образовательной деятельности характеризуется глубоким погружением учеников в заранее выбранную область изучения. Подобные мероприятия зачастую занимают не один день и охватывают множество различных сфер.

Так, ученики, изучающие, к примеру, вклад Леонардо да Винчи в науку, не только знакомятся с его биографией по доступным материалам, а отправляются в страну, где жил и начинал свою научную деятельность этот выдающийся человек. Путешествуют по родным местам великого учёного (рис. 1). Проникаются атмосферой, энергетикой места, знакомятся с разными мнениями и оценками его деятельности представителей различных государств, иногда воочию и тактильно знакомятся с работой его изобретений (рис. 2).

Проектный туризм от обычной экскурсии отличается тем, что вовлечённые в него люди не просто знакомятся с историческим наследием и информацией, но впоследствии ещё и обрабатывают её, анализируют и на основе полученных данных проводят собственные исследования.



Рис. 2. Исследовательская проектная группа школы «Логос М» в Италии (Милан) в Кастелло Сфорцеско

Как способ изучения отдельно взятой темы проектный туризм очень полезен, ведь куда проще воспринимать новый материал, извлекая его множеством различных способов: при помощи научной и художественной литературы, знающих людей, знакомясь с наглядными примерами, а затем используя этот материал для освещения выбранной темы. Подобный вид деятельности помогает научиться грамотно и продуктивно работать с различными форматами информации, развить интеграционное мышление и взаимодействие, ведь ученикам необходимо объединять воедино множество потоков информации и направлять их в необходимое русло, согласуя свои действия с другими участниками. Подобные мероприятия интересны как для людей заранее хорошо знакомых с изучаемой темой — это позволяет им углубить свои знания, так и для тех, кто от неё далёк, — у них появляется возможность ознакомиться с предметом исследования.

Очень важно чтобы результаты таких исследований не терялись, а становились публичными. Поэтому наша школа с 2016 года стала участником International DAAAM Symposium «Intelligent Manufacturing & Automation», который проходил в г. Мостар (Босния и Герцеговина). Ребята выступали с научными докладами на форуме международного уровня в секции молодёжного креатона. В соответствии с требованиями конференции выступления ребят были на английском языке. После возвращения участники готовили материалы в сборники статей [1–4].

Данное событие создало прецедент, в соответствии с которым мы действуем и сейчас. Каждый год молодёжный креатон International DAAAM Symposium посвящён изучению научной деятельности европейских учёных эпохи Возрождения. Поэтому, в соответствии с нашим подходом к проектному туризму, совместно с Международным институтом новых образовательных технологий Российского государственного университета мы заранее готовим образовательный маршрут с посещением основных знаковых мест, связанных с личностью учёного, организуем экскурсии по заданной теме, встречаемся с учёными, занимающимися той же проблемой, что и наши начинающие исследователи.

Образовательный туризм даёт существенные преимущества в области социализации учащихся, так как позволяет им совместно работать над одной темой, помогать коллегам в сборе и обработке

материала, делиться друг с другом своими знаниями. Дети учатся контактировать с незнакомыми людьми, находить общий язык порой даже с теми, кто не знает их родного языка. Так проектный туризм может помочь и в совершенствовании языковых навыков и разговорной речи. В последние два года к нашим поездкам и участию в симпозиуме подключилось несколько московских школ.

Основная проблема заключается в том, что в наше время не сложились необходимые условия для развития проектного туризма. От туристической компании требуется быстрая реакция и гибкость в подготовке поездки, подборе мест посещения, тем экскурсий или встреч с людьми в зависимости от целей учебного интегрированного исследовательского проекта. Да и образовательные учреждения пока не готовы понять и принять подобный вид затратной деятельности. При колоссальной отдаче такого рода путешествий для становления личности будущих учёных, их подготовка требует столь же колоссальных усилий. Серьёзным препятствием для продвижения проектного туризма в образовательной сфере является дороговизна туров по запросу в контексте проектного исследования.

Новый тренд в образовании ещё только заявляет о себе и требует привлечения внимания специалистов, а, возможно, и дополнительного финансирования со стороны управлений образованием. Образовательные поездки необходимо развивать и внедрять в учебный план.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Стремительно меняющееся время требует от российской системы образования столь же быстрых решений, которые могли бы обеспечить выпускников школ возможностью освоить метапредметные компетенции на основе личностных интересов обучающихся. Одной из таких возможностей может и должно стать внедрение в учебный процесс сетевых учебных интегрированных исследовательских проектов с возможностью расширения и углубления знаний с использованием образовательного туризма.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. XXVII симпозиум DAAAM international. Сборник научных трудов учащихся школы «Логос М» #1 Москва, 2017. 76 с.

2. XXVIII симпозиум DAAAM international. Сборник научных трудов учащихся школы «Логос М» #2 Москва, 2018. 76 с.

3. XXIX симпозиум DAAAM international. Сборник научных трудов учащихся школы «Логос М» #3 Москва, 2019. 66 с.

4. XXX симпозиум DAAAM international. Сборник научных трудов учащихся школы «Логос М» #4 Москва, 2020. 69 с.

Tatyana A. Repyakh

PROJECT TOURISM — NEW EDUCATIONAL TREND OF THE XXI CENTURY

Tatyana A. Repyakh

E-mail: tarrubikon@gmail.com

Logos M Private General Education School (Moscow region)

The experience of implementing educational integrated research projects with the implementation of educational trips of students is generalized. The logical expansion of the educational space and the formation of an individual educational trajectory in the form of a network collaboration of project participants with immersion in the environment through digital Internet resources and visiting memorable, iconic places on the selected research problem are considered.

Key words: integrated educational project, educational tourism, network collaboration.

REFERENCES

1. XXVII simpozium DAAAM international. Sbornik nauchnykh trudov uchaschchikhsya shkoly «Logos M» #1 Moskva, 2017. 76 p.

2. XXVIII simpozium DAAAM international. Sbornik nauchnykh trudov uchaschchikhsya shkoly «Logos M» #2 Moskva, 2018. 76 p.

3. XXIX simpozium DAAAM international. Sbornik nauchnykh trudov uchaschchikhsya shkoly «Logos M» #3 Moskva, 2019. 66 p.

4. XXX simpozium DAAAM international. Sbornik nauchnykh trudov uchaschchikhsya shkoly «Logos M» #4 Moskva, 2020. 69 p.

УДК 371+004.9

ББК 74.202.4

Наровский В. М.

**ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ПРИ ВЫПОЛНЕНИИ
ВИРТУАЛЬНЫХ / ИНТЕРАКТИВНЫХ
ЛАБОРАТОРНЫХ РАБОТ ПО ФИЗИКЕ
НА ЦИФРОВЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ
ПЛАТФОРМАХ**

Наровский Владимир Михайлович, кандидат педагогических наук
E-mail: vlad-23.1@mail.ru

Частное учреждение общеобразовательная школа «Логос М»
(Московская область)

В статье рассматривается визуализация (фото и видео) результатов выполнения практических и виртуальных / интерактивных лабораторных работ по физике учащимися школы «Логос М» в режиме онлайн-обучения.

Ключевые слова: онлайн-обучение, визуализация в педагогике, виртуальные лабораторные работы, гаджеты, цифровые образовательные платформы, ZOOM.

Онлайн-обучение школьников сегодня в результате распространения коронавируса — не просто долговременный тренд, а свершившийся факт нашей жизни с быстро растущим числом вовлечённых в него пользователей. Одновременно понятно, что вынужденный переход российских школьников на обучение в онлайн-не отнюдь не всегда означает успешную цифровизацию среднего образования.

Вопрос, который сегодня чаще всего задают себе все участники, вовлечённые в образовательный процесс (администрация учебного заведения, учителя, обучающиеся и их родители), не пострадает ли качество среднего школьного образования при переходе на «дистанционку»? Цифровые образовательные платформы — это не просто инструменты оптимизации традиционного образовательного процесса, а огромная экосистема электронных сервисов, изменяющая жизнь и деятельность человека, формирующая принципиально новую среду обучения и развития личности ребёнка.

Вопрос вполне закономерный, если конкретно рассматривать преподавание физики в средней школе. И если классические формы подачи материала на уроках физики: лекция, семинар, тестирование, контрольная работа и т. д. на базе платформы ZOOM (сервис для проведения видеоконференций, онлайн-встреч и дистанционного обучения школьников) не требуют особой (специальной) подготовки (для учителя и учащихся), то проведение, согласно календарно-тематического плана, практических лабораторных работ дома, без приборов и материалов, которые имеются в школьном кабинете физики, оказалось сложной задачей.

Трёхмесячная работа школы на «удалёнке» в условиях коронавирусной пандемии позволила найти выход из этой ситуации. Оказалось, что эта задача имеет два практических решения (подхода). Первый подход был связан с разработкой домашних практических работ (по конкретной теме урока) для учащихся 7-х классов. Семиклассники только в этом учебном году начали изучать курс физики. И чтобы у них появился и не пропал интерес к физике, его надо было не только формировать, поддерживать, но и постоянно доказывать учащимся, что физика — наука не столько теоретическая, она в большей степени наука экспериментальная.

Было разработано для семиклассников 6 домашних практических работ (и 5 виртуальных / интерактивных):

- измерение размеров малых тел;
- проверка выполнения условия плавания тел в домашних условиях;
- простые механизмы, рычаги (ножницы и плоскогубцы);
- определение значения механической работы по преодолению силы тяжести человеком;

— определение мощности, которую ученик развивает, равномерно поднимаясь медленно и быстро с первого на второй этаж дома;

— первоначальные сведения о строении вещества (3 варианта).

Сегодня, каждый учащийся школы (независимо от возраста) хорошо владеет (любит заниматься) различными электронными гаджетами, только необходимо эти умения направить в нужное русло. Поэтому каждую практическую работу, выполняемую дома, необходимо было дополнить фото- и видеотчётом, т. е. визуализировать процесс и его результаты. Визуализация в педагогике — это процесс представления школьниками данных (в нашем случае результатов лабораторной работы) в виде изображения с целью максимального удобства их понимания; придание зримой формы любому мыслимому объекту, субъекту, процессу и т. д.

Насколько эта работа была интересна учащимся хочется продемонстрировать только на одном примере отчёта о практической домашней работе по теме «Проверка выполнения условия плавания тел в домашних условиях» (было прислано много интересных фото- и видеоматериалов).

Цель работы: проверить на опытах выполнение трёх условий плавания тел (когда тело тонет, всплывает, плавает).

Оборудование: 3 стакана (прозрачных), куриное яйцо, лёд, вода, соль, подсолнечное масло, чайная ложка (рис. 1).

Последовательность действий:

1. Приготовить 3 прозрачных стакана, в которые свободно входит куриное яйцо, поваренную соль, ложку, подсолнечное масло, кубики льда.



Рис. 1. Оборудование для выполнения практической домашней работы по теме «Проверка выполнения условия плавания тел в домашних условиях»

2. На кухонном столе аккуратно поставить 3 стакана и налить в один из них воду (попробовать предварительно положить туда яйцо, чтобы вода не вылилась из стакана), в другой — солевой раствор воды (соли нужно растворить как можно больше, лучше это сделать в тёплой воде), в третий стакан — подсолнечное масло.

3. Подумать, как с помощью простых опытов выполнить заявленную тему и доказать результаты. Подробно описать в тетради последовательность выполнения всех своих действий.

4. Выполнить в тетради 3 рисунка, в которых показать значения силы тяжести и силы Архимеда, действующих на яйцо, в первых двух опытах и лёд в третьем опыте.

5. Написать вывод по результатам проделанной работы.

Все проведённые опыты нужно фотографировать и снимать видео для отчёта. Отчёты по выполненным домашним работам учащиеся высылают на почту преподавателю.

Второй подход, связанный с визуализацией результатов проводимых виртуальных / интерактивных лабораторных работ в 8–11-х классах, был ориентирован уже на фото- и видеофиксацию промежуточных и конечных результатов данных опытов (в соответствующих окнах) или самой схемы (установки) на определённом этапе (определяемым в ходе выполнения самой работы).

Пояснить это можно на двух примерах. Были разработаны виртуальные / интерактивные лабораторные работы для 7–11-х



Рис. 2. Лабораторная работа по определению фокусного расстояния, диоптрической силы и увеличения собирающей линзы

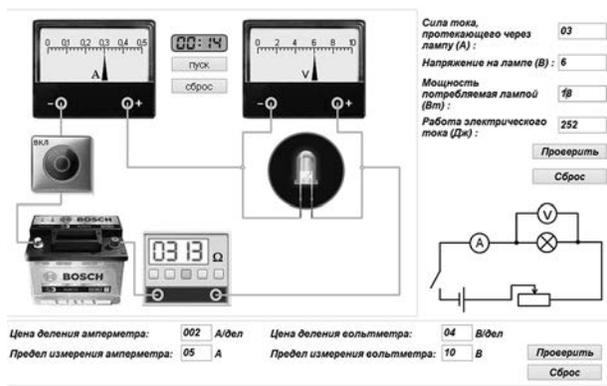


Рис. 3. Лабораторная работа по определению работы и мощности электрического тока в лампе

классов (всего 65) [1]. Для этих работ использовались четыре цифровые электронные платформы, которые находятся в свободном доступе в интернете:

- виртуальные лабораторные работы (с архиватором Zip);
- виртуальные лабораторные работы по физике, виртулаб;
- виртуальные лабораторные работы по физике, которые поддерживает мультимедийная платформа Adobe Flash Player;
- виртуальные лабораторные работы по физике (All-fizika.com).

В лабораторной работе 8 и 11 класса по определению фокусного расстояния, диоптрической силы и увеличения собирающей линзы (рис. 2) нужно было прислать не только видеотчёт работы, но и фото, на котором в правом окне виден фиолетовый диск (значит выбранная линза и экран установлены правильно).

При выполнении интерактивной работы 8 и 10 класса школьники не только собирали схему, определяли работу и мощность электрического тока в лампе (рис. 3), но и фиксировать на фото все промежуточные этапы эксперимента.

Учащиеся и 7, 8 классов, и старшеклассники проявили интерес, изобретательность и выдумку при подготовке фото- и видеотчётов о проделанной виртуальной лабораторной работе.

ВЫВОДЫ

Электронные цифровые образовательные платформы школьного дистанционного обучения открывают широкие возможности,

востребованные не только в условиях пандемии и онлайн-обучения. Оказалось, что некоторые разработанные виртуальные лабораторные работы можно использовать и при офлайн-обучении в случае отсутствия необходимого физического оборудования в школе.

Конечно, онлайн-инструменты выполнения лабораторных работ никогда не станут полноценной заменой обычных уроков в лаборатории физики. Но, дополняя традиционные подходы, новые технологические решения могут освободить учителя от рутинных обязанностей, оставляя ему больше времени на работу с индивидуальными особенностями и потребностями каждого ребёнка. Кроме того, современные электронные технологии и технические средства позволяют лучше организовать учебный процесс, открывая доступ к широкому выбору контента, в том числе мультимедийного.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Наровский В. М.* N 72 Сборник работ по физике для средней школы (виртуальных / интерактивных, практических). Мытищи, 2020. 78 с.

Vladimir M. Narovsky

VISUALIZATION WHILE PERFORMING VIRTUAL (INTERACTIVE) LABORATORY WORKS ON PHYSICS ON DIGITAL EDUCATION PLATFORMS

Vladimir M. Narovsky, Candidate of Pedagogical Sciences

E-mail: vlad-23.1@mail.ru

Logos M Private General Education School (Moscow region)

The article deals with the visualization (photo and video) of the results of practical and virtual (interactive) laboratory work on physics by students of the school “Logos M” in the online learning mode.

Key words: online training, visualization in pedagogy, virtual laboratory works, gadgets, digital educational platforms, ZOOM.

REFERENCES

1. Narovskii V. M. N 72 Sbornik rabot po fizike dlya srednei shkoly (virtual'nykh (interaktivnykh), prakticheskikh). Mytishchi, 2020. 78 p.

СОДЕРЖАНИЕ

**Кувшинов С. В., Макарова Н. Я., Пальшкова М. А.,
Пронин М. А., Раев О. Н.**

Конференция «Инновационные технологии в кинематограф
и образовании» 2020 года 3

Часть I. ФИЛОСОФИЯ КИНО

Авдошин Г. В.	
Ритуальный исток кинематографа	13
Королёв А. Д.	
Кино как шаг на пути к виртуальному пространству	22
Пронин М. А.	
Философия в кино: о виртуальном киносценарии Я. В. Чеснова	28
Беляков В. К.	
Зримость и видимость	43
Раев О. Н.	
Генезис киноискусства	54

Часть II. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА НА МИРОВОМ КИНОЭКРАНЕ

Каптерев С. К.	
Италия, Америка, «Война и мир». О американско-итальянской экранизации романа Льва Толстого	65
Теракопян М. Л.	
Современные трактовки Достоевского на японском телеэкране	76
Соловьева М. В.	
К вопросу об экранизации зарубежного текста на примере русских романов во французском кино	92
Казючиц М. Ф.	
Критический дискурс в современном российском кино и традиции отечественной литературы	100

Нелипович А. А.	
Классика русской литературы в российском кинематографе конца XX — начала XXI веков	108
Пальшкова М. А.	
«Всюду — палата № 6»: к интерпретации повести А. П. Чехова на экране	117
Спутницкая Н. Ю.	
Два «Салтана»: Птушко vs Роу	129
Смагина С. А.	
К проблеме репрезентации: «Мать» М. Горького в фильмах Вс. Пудовкина, М. Донского и Г. Панфилова	142
Попова Л. В.	
И. С. Тургенев и А. С. Кончаловский: Экранизация романа «Дворянское гнездо»	156

Часть III. ИННОВАЦИИ В ТЕХНИКЕ И ТЕХНОЛОГИЯХ КИНЕМАТОГРАФА

Раев О. Н.	
К вопросу о необходимой частоте киносъёмки	167
Харланова Ю. В.	
Современные способы креативной обработки фотоизображений как первоисточника кинематографа	175

Часть IV. ИННОВАЦИИ В ОБРАЗОВАНИИ

Кувшинов С. В., Пряничников В. Е.	
Школа новых технологий: интеграция науки и образования	183
Воронков Ю. С., Харин К. В.	
Применение мобильных роботизированных систем для дистанционного обучения	189
Воронков Ю. С.	
Философские аспекты применения технологий дополненной реальности в образовательных процессах гуманитарного знания	196

Андреев В. П., Каталинич Б., Пряничников В. Е. Опыт проектно-исследовательских работ молодёжной секции Международного симпозиума DAAAM International Vienna	209
Вашик К., Кибардина С. М., Харин К. В. «Третья грань» образовательного процесса: интеллектуальные обучающие системы для изучения иностраных языков	221
Автушенко И. А., Соловьева М. В. Всемирный карантин как двигатель дигитализации высшего образования	238
Дениева А. К. Раннее выявление способностей учащихся с целью дальнейшего профессионального самоопределения как стратегический этап формирования богатства нации	250
Ермакова Е. Ю., Посакалова Т. А. «Мультимедиа-театр» как эффективная образовательная практика: опыт эмпирического исследования	255
Архипова Т. Н. Инновационные технологии WorldSkills в образовательном процессе вуза	267
Деменкова А. Б. Современные подходы в обучении творческим дисциплинам .	278
Репях Т. А. Проектный туризм — новый образовательный тренд XXI века	285
Наровский В. М. Визуализация при выполнении виртуальных / интерактивных лабораторных работ по физике на цифровых образовательных платформах	291

**ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ
В КИНЕМАТОГРАФЕ И ОБРАЗОВАНИИ**

VII МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

Москва, 29–30 октября 2020 г.

МАТЕРИАЛЫ И ДОКЛАДЫ

Отпечатано в ООО «ИПП «КУНА»
119334, Москва, Ленинградский проспект, дом 47, стр. 4.

Подписано в печать 30.11.2020 г. Формат 60×90/16. Тираж 500 экз.
Печать цифровая. Усл. печ. листов 18,75. Заказ 511.