УДК 778.5
ББК 85.37; 7

Спутницкая Нина Юрьевна
Кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3
ORCID ID: 0000-0003-1989-4182
ResearcherID: ABH-6938-2020
Scopus Author ID: 57193704183
ninadormouse@gmail.com

Казючиц Максим Федорович
Кандидат философских наук, доцент, ведущий научный сотрудник, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3
ORCID ID: 0000-0002-3015-3046
ResearcherID: O-1113-2015
Scopus Author ID: 57209261798
mkazuchitz@gmail.com

Ключевые слова: исследования кино в США, исследования экранной культуры в США, игровое кино, документальное кино, анимация, телевидение, киноведение, история кино

Спутницкая Нина Юрьевна, Казючиц Максим Федорович

Современные подходы к исследованию советской и постсоветской экранной культуры

На материале 53-го конгресса ASEEES, США

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-2-106-137

Для цит.: *Спутницкая Н.Ю., Казючиц М.Ф.* Современные подходы к исследованию советской и постсоветской экранной культуры. На материале 53-го конгресса ASEEES, США // Художественная культура. 2022. № 2. С. 106–137. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-106-137.

For cit.: Sputnitskaya N.Yu., Kazyuchits M.F. Contemporary Approaches to the Study of Soviet and Post-Soviet Screen Culture. Based on the Material of the 53rd ASEEES Congress, USA. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 2, pp. 106–137. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-106-137. (In Russian)

Sputnitskaya Nina Yu.
PhD (in Art History), Associate Professor, Leading Researcher, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography, 3 Wilgelma Pika Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID ID: 0000-0003-1989-4182
ResearcherID: ABH-6938-2020
Scopus Author ID: 57193704183
ninadormouse@gmail.com

Kazyuchits Maksim F.
PhD (in Philosophy), Associate Professor, Leading Researcher, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography, 3 Wilgelma Pika Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID ID: 0000-0002-3015-3046
ResearcherID: O-1113-2015
Scopus Author ID: 57209261798
mkazuchitz@gmail.com

Keywords: cinema studies in the USA, screen culture studies in the USA, feature films, documentaries, animation, television, film studies, film history

Sputnitskaya Nina Yu., Kazyuchits Maksim F.

Contemporary Approaches to the Study of Soviet and Post-Soviet Screen Culture. Based on the Material of the 53rd ASEEES Congress, USA

Аннотация. Статья посвящена изучению работ современных исследователей, преимущественно из США, на материале последнего на сегодняшний день 53-го международного ежегодного конгресса ASEEES, относящихся к различным отраслям гуманитарного знания, но непосредственно связанных с изучением советской и современной экранной культуры России и других стран (Восточная Европа, Индия, Куба и др.), испытавших прямое или опосредованное ее влияние. Интерес к исследованиям американских представителей гуманитарных наук, доля которых к общему числу участников конгрессов весьма значительна, обусловлен тем, что на протяжении десятилетий, полных драматических испытаний, которым подвергались культурные связи СССР/России и США, экранные культуры обеих стран взаимно вызывали пристальный интерес, хотя подоплека его могла быть различной. Многочисленные представители разнообразных отраслей гуманитарных наук США уделяют большое внимание экранной культуре per se или как источнику ценной информации о других сегментах культуры, обществе, политике, истории и пр. Особенно – сегментам игрового и документального кино, анимации, кинохроники, телевизионным программам различных форматов (телесериал, информационные программы, публицистические программы, в особенности журналистские расследования и др.) и новых медиа (социальные сети, в особенности YouTube, стриминг). Авторы статьи делают выводы о повышенном интересе американского научного сообщества к изучению механизмов формирования и воспроизведения идеологии, власти в истории СССР/России; кардинальных противоречий – социальной, политической, культурной повесток современной России и США (и других иностранных государств); анализу кризисных явлений в обществе, культуре и политике СССР/России, отраженных в явлениях экранной культуры.

Abstract. The article is devoted to the study of the works of researchers from the USA, based on the material of the 53rd Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies (ASEEES) International Annual Congress, which belong to various branches of humanitarian knowledge, but directly related to the study of Soviet and modern screen culture in Russia or other countries (Eastern Europe, India, Cuba, etc.) that have experienced its direct or indirect influence. The interest in the research of American representatives of the humanities, whose share in the total number of participants in congresses is very significant, is due to the fact that for decades, full of dramatic trials, to which the cultural ties of the USSR/Russia and the USA were subjected, the screen cultures of both countries mutually aroused close interest, although its background could be different. Numerous representatives of various branches of the humanities in the USA pay great attention to screen culture per se or as a source of valuable information about other segments of culture, society, politics, history, etc., especially to segments of feature and documentary films, animation, newsreels, television programs of various formats (TV series, information programs, journalistic programs, especially investigative journalism, etc.) and new media (social networks, especially YouTube, streaming). The article concludes with the conclusions obtained, including: the increased interest of the American scientific community in the study of the mechanisms of formation and reproduction of ideology, power in the history of the USSR/Russia; cardinal points of contrast between the social, political, and cultural agendas of modern Russia and the United States (and other foreign countries); search and analysis of crisis phenomena in society, culture, and politics of the USSR/Russia, reflected in the phenomena of screen culture.

Введение

Термин «пространство экранного документа» появился более полувека назад в трудах отечественного историка кино С. Дробашенко и в ситуации современных экранных искусств, медиакоммуникаций, разнообразия медиа, классических и новых, может служить метафорой, так как вполне точно маркирует плюрализм множества процессов между различными секторами экранной культуры и внутри них. Ежегодные конгрессы ASEEES в этом отношении чрезвычайно репрезентативны. Исследования историков, филологов-славистов, историков кино, историков искусства, историков медиа, антропологов, культурологов, ежегодно представляемые в рамках конгресса (более четырехсот участников ежегодно), охватывают широчайший спектр наиболее актуальных процессов в европейском и евразийском пространстве, где Россия занимает ведущее место.

Экранная культура играет в зарубежных исследованиях, представленных на ASEEES, все более значимую роль, в чем нетрудно убедиться, сравнив перечни панельных секций и круглых столов, проходивших в рамках конгресса за последние несколько лет. Особый интерес вызывают исследования американских представителей гуманитарных наук, доля которых к общему числу участников конгрессов весьма значительна. Данное обстоятельство важно и для российских исследователей, поскольку на протяжении десятилетий, полных драматических испытаний, которым подвергались культурные связи двух сверхдержав, экранные культуры обеих стран вызывали взаимный пристальный интерес, хотя подоплека его могла быть разной. Многочисленные представители различных отраслей гуманитарных наук США уделяют большое внимание экранной культуре как таковой (или же видят в ней прежде всего источник ценной информации о других сегментах культуры, обществе, политике, истории и пр.), особенно сегментам игрового и документального кино, анимации, кинохронике, телевизионным программам различных форматов (телесериал, информационные программы, публицистические программы, в особенности журналистские расследования и др.) и новым медиа (социальные сети, в особенности YouTube, стриминг). Таким образом, предметная область этой статьи включает преимущественно анализ работ исследователей из США, относящихся к различным отраслям гуманитарного знания, но непосредственно связанных с изучением советской и современной экранной культуры России или тех стран (Восточная Европа, Индия, Куба), которые испытывали ее длительное и интенсивное влияние.

Основной массив секций и круглых столов 53-го конгресса ASEEES, отобранных для анализа в рамках этой статьи, включает наиболее репрезентативные кейсы исследовательских тем и стратегий. Избранные работы представляется возможным организовать, во-первых, в диахронной перспективе: советский период страны и ее новейший этап 1990–2020-х годов. Во-вторых, в синхронной перспективе выделяются такие векторы исследовательских интересов преимущественно американского научного сообщества, как война (Вторая мировая и холодная война) и ее мифологема; механизмы создания, развития и поддержания идеологии; коммуникация внутри советской и российской идеологии и трансляция идеологических содержаний за пределы СССР/России (пропаганда и т.д.); культурные связи между СССР и США, шире – советской и западной культур и изменение этих связей во времени. Не менее существенна для американских и других иностранных исследователей, принявших участие в конгрессе, тема истории различных искусств (живопись, графика, театр, но в большей мере – экранные искусства) в контексте культурной истории СССР/России; история отдельных видов экранных искусств (игровое кино, документальное кино, анимация) и жанров/форматов (детское кино, клиповая культура), также, однако, коррелирующая с социальным и политическим контекстом.

Документальные и игровые форматы в ситуации кросскоммуникации медиа

Тема холодной войны в пространстве СССР и восточноевропейского блока представлена достаточно широко по целому ряду направлений. Вполне естественно внимание исследователей к изучению массового зрителя и массовой кинопродукции как игровых, так и не игровых форматов. Основной фокус сделан на изучении механизмов формирования и поддержания идеологии, пропаганды. Показательна в этом отношении секция «Глобальное социалистическое киносмотрение

в эпоху холодной войны»[1]. Американский исследователь Д. Малитски (Joshua Malitsky, Университет Индианы)[2] в докладе «Социалистическая кинохроника за гранью возможного»[3] продолжает свои исследования документального кино Советской России [14, p. 26–44; 15, p. 352–371; 16] и обращается к вопросу репрезентации власти на материале развития молодежной тематики в киножурналах Югославии и непосредственного влияния традиций советской кинодокументалистики. Особое значение здесь приобретает эстетика телесности: участие молодых людей обоих полов в строительстве светлого будущего трансформируется де-факто в развернутую метафору, строительство как таковое (дороги, работы в каменоломнях, дренажные работы и т.д.).

Сформированная таким образом мифологема обслуживается соответствующим комплексом образов, где молодость, прежде всего молодость физическая, телесная, приобретает ключевое значение. Автор проводит параллель с традициями советских киножурналов, подчеркивая, что массовая кинопродукция социалистических стран заимствовала механизмы конструирования образов молодежи, будущих строителей социалистического общества. Так, он обращает внимание, что в силу очевидных причин в одном из выпусков киножурнала «Новости Томска» от 1945 года было показано, как большую часть тяжелых работ в сельском хозяйстве, в том числе по осушению малярийных болот, выполняли женщины различных возрастов. В качестве примера разработки мифологемы молодости на восточноевропейском материале Малитски приводит короткометражный фильм «Молодежь строит» (Mladina gradi, 1946) известного словенского режиссера Ф. Штиглица, где образ трудящейся молодежи также активно конструируется на основе известных элементов: тяжелый неквалифицированный коллективный труд (строительство федеральной дороги) юных строителей (10–14 лет).

Другим не менее показательным является кейс, заимствованный автором из еженедельного киножурнала Чехословакии от 1948 года.

(1) Global Socialist Film Spectatorship in the Cold War.

(2) Здесь и далее исследуются доклады американских авторов (аффилированных в вузах и исследовательских организациях США), принадлежность авторов к научно-образовательным учреждениям других стран оговаривается в каждом отдельном случае.

(3) Socialist Newsreel Beyond Limits.

В одном из сюжетов жители селения Водоклазы (Vodoklazy) заняты в течение всего воскресенья на строительстве местного Дома культуры. Таким образом, всеобщая значимость созидания нового социалистического послевоенного мира транслируется посредством образов непрестанного коллективного, тяжелого, неквалифицированного труда, который является де-юре, согласно образам киножурнала, формой коллективного досуга.

В докладе американских исследователей А.Э. Мос (Anne Eakin Moss, Чикагский университет) и Н. Хаэри (Niloofar Haeri, Чикагский университет) «Эйзенштейн в Тегеране»[4] в рецептивном ключе изучаются возможности влияния визуальных образов советской медиакультуры 1920-х годов на художественную культуру Ирана. Мос на протяжении ряда лет изучает советский кинематограф, в том числе и творчество Эйзенштейна [17, p. 420–443]. Материалом кейса доклада послужил значительный успех фильма «Броненосец „Потемкин“», показаного в Тегеране в 1960-х годах, и последующее обращение к образам советского авангарда во время событий исламской революции в Иране в 1979 году. Несмотря на потерю СССР статуса гегемона среди левых движений после Пражской весны, русская революционная культура все еще находила отклик у иранских студентов и художников, которые искали способы побудить людей выйти на улицы в революционном 1979 году. Авторы поставили целью рассмотреть прямые и косвенные влияния советского авангарда на иранских радикалов в сфере искусства в 1970-х годах, включая кинопоказы, художественные выставки и т.д.

Творческая интеллигенция обращается к визуальной стилистике авангарда, адаптируя ее к реалиям 1970-х годов и исторически/культурно иной аудитории. В этих условиях искусство плаката приобретает громадное значение; в особенности оказывает влияние стилистика советского авангарда и плакатная эстетика времен революции в Мексике и на Кубе. Активная художественная деятельность осуществлялась параллельно с не менее интенсивными контактами интеллигенции в публичной сфере (повседневное общение на улицах, кафе, участие в различных творческих встречах и собраниях). Мастерство художников советского плаката В. Кандинского, К. Мале-

(4) Eisenstein in Tehran.

вича, Эль Лисицкого, А. Родченко приобретает особое значение для иранской радикально настроенной интеллигенции. На примере работ «Группы 57» Мос и Хаэри показывают интерес иранских художников к простым, выразительным и емким формам, в которых возможно проследить рецепцию образов супрематизма: интерес к комбинированию геометрических фигур («Супрематический сказ про два квадрата» Лисицкого), использованию чистых цветов и ассоциативному соединению элементов. На примерах плакатов иранских художников авторы продемонстрировали то, как художественные образы советского авангарда трансформируются с учетом культурных различий. Так, художник А. Багдасарян переосмысливает образы известного плаката Лисицкого «Клином красным бей белых!». В результате проведенного исследования материалов (плакатной графики) с применением вполне традиционных иконологического и компаративного подходов Мос и Хаэри достаточно убедительно проследили, как в творчестве иранских художников находят отклик традиции советского авангардного плаката с такими его эстетическими доминантами, как простота форм, цветов и линий, тесная ассоциативная связь геометрических фигур с концептами борьбы, единого врага, общей агрессивности. Вместе с тем данный процесс довольно эклектичен, и визуальные образы иранской революции 1979 года в равной мере коррелируют с эстетикой революционных плакатов Кубы и Мексики.

Тема конструирования форм массовой культуры и ее воспроизводства развивается в докладе М. Салазкиной (Maria (Masha) Salazkina, Университет Конкордия, Канада) «Общие кинематографические пространства мирового социализма, 1950–1970-е годы»[(5)]. Исследователь активно на протяжении ряда лет изучает советское кино, в том числе его место в культурных связях СССР и Индии, Кубы [21, p. 71–89; 22, p. 192–203]. В российском киноведческом сообществе Салазкина известна как редактор крупного международного проекта – коллективной монографии «Звук, речь, музыка в советском и постсоветском кино»[(6)], в написании которой приняли участие российские исследователи Н. Изволов, Е. Марголит и такие крупные зарубежные авторы,

(5) Shared Cinematic Spaces of Global Socialism, 1950s–1970s.
(6) Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema.

как Д. Хикс, О. Булгакова [24]. Предметом доклада, прочитанного на ASEEES, послужил известный феномен зрительского успеха, который приобрели отдельные зарубежные фильмы неевропейского происхождения «Есения» (1971), «Танцор диско» (1982), «Возраст любви» (1954), «Бродяга» (1951), «Белое платье» (1971). Салазкина выделяет два ключевых фактора, объясняющих феномен успеха фильмов неевропейского и неголливудского происхождения в СССР. С одной стороны, существенную роль играл дефицит (logic of scarcity) иностранной кинопродукции и культурных связей с Западом в целом и, с другой стороны, большая доля импортных кинокартин незападного (американского, европейского) производства. Исследователь обнаруживает близость между культурой повседневности жителей Советского Союза и таких стран, как, например, Индия или Мексика. Для большей конкретизации своей концепции Салазкина, ссылаясь на исследование А. Прохорова [20], использует понятие «аффективная близость» (affective affinities), которое позволяет объяснить популярность экранной продукции у советских зрителей близостью культурных установок населения СССР, Индии, Мексики.

Феномен зрительского успеха «Есении» Салазкина интерпретирует в рамках концепции интермедиальности – фильм «Есения» воспроизводится как исходный гипертекст в различных полях советской культуры 1970-х: и визуальных (иконографическое сходство макияжа, причесок ряда советских актрис и исполнительницы главной роли в фильме), и семантических (популярность слов типа «фазенда» и пр.). Исследователь в качестве примера универсального характера механизмов интермедиальности приводит популярность образа Есении в поле популярной литературы Мексики – женского романа «историетас» (historietas).

Л.-З. Хамфрис (Laura-Zoe Humphreys, Тулейнский университет) в докладе «Социалистическая бюрократическая комедия выходит за границы»[(7)] изучает жанровые особенности так называемой бюрократической комедии 1960-х годов СССР и Кубы. Хамфрис является одним из крупных американских исследователей экранной культуры Кубы, и доклад на конгрессе во многом развивает идеи, представ-

(7) The Socialist Bureaucrat Comedy Across Borders.

ленные в ряде других ее работ [11; 12]. Исследователь формулирует три основные задачи проводимого сравнительного исследования кинокомедии СССР и Кубы: определить ключевые жанровые признаки бюрократической комедии; выявить типологическое сходство бюрократических комедий СССР и Кубы с традициями американской немой комической; показать, что советская бюрократическая комедия 1960-х не является рудиментом, а в полной мере относится к актуальному социалистическому искусству.

Хамфрис анализирует особенности изобразительного решения, иконографию отдельных кадров, символичность которых позволяет выявить авторскую инстанцию. Представляется эвристически перспективным выявление механистической, машинной природы в персонажах советской бюрократической комедии, например в фильме «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» Э. Климова. Исследователь анализирует хорошо известный кадр, где медсестра созывает пионеров, однако вместо человеческого голоса слышен вой сирены. Любопытно, что Хамфрис не комментирует каким-либо образом очевидную связь данного кадра со знаменитым кадром гувернантки с разбитым пенсне из фильма «Броненосец „Потемкин“», а также не менее известным кадром из фильма А. Хичкока «39 ступеней», где вместо крика домработницы, увидевшей труп, слышен звук паровозного гудка. Вместе с тем последнее обстоятельство важно, поскольку позволяет значительно глубже понять художественную логику тогда совсем молодого Климова. Иными словами, центральный тезис доклада Хамфрис о машинной природе героев как источнике комизма в фильме требует уточнения, поскольку режиссер брал за основу гораздо более действенный подход, включавший приемы сатиры, пародийного цитирования, гротеска, метафоры и пр. Однако Хамфрис остается в границах концепции о персонажах-автоматах и подчеркивает, что данный иронический прием маркирует только особую экранную антропологию Климова: в мире, созданном режиссером, герои могут вести себя как машины, хотя верно и обратное. Исследователь приводит помимо примера кричащей медсестры и другую известную сцену, где ночью оживают гипсовые статуи пионеров.

Некоторые секции были посвящены отдельным культурным явлениям советского времени, приобретшим символическое значение не только для Советского Союза, но и для западного мира. Характерна

в этом отношении секция «Советский космос после космической эры: наука, технологии и идеология в эпоху застоя 1970-х годов»[8], где вполне ожидаемо космос рассматривался в контексте холодной войны, противостояния политических и экономических потенциалов СССР и США. Так, в докладе Э. Дженкса (Andrew Jenks, Университет штата Калифорния в Лонг-Бич) «Техно-социальное воображаемое космических технологий и его политические значения»[9] концепт освоения космоса определяется как своего рода маркер, свидетельствующий о характере взаимодействия двух политических систем: от противостояния и жесткой конкуренции в 1970-х к поискам путей сотрудничества в 1980-х годах.

Культурным связям советских/российских и восточноевропейских кинематографистов с Голливудом была посвящена секция «Транснациональное кинематографическое сотрудничество: Кончаловский, Месарош и Грлич»[10]. Анализ голливудского этапа кинематографической карьеры А. Кончаловского был представлен в докладе Х.Л. Робинсона (Harlow Loomis Robinson, Северо-Восточный университет, Бостон) «Андрей Кончаловский в Голливуде: на поезде-беглеце»[11]. К сожалению, для российских исследователей доклад был малоинформативен, поскольку за основу автором был взят текст мемуаров «Низкие истины». Робинсон последовательно анализирует основные этапы карьеры режиссера в Голливуде, применяя дескриптивный подход. В заключение исследователь приводит известную цитату Кончаловского о Голливуде: «…Дело в Голливуде решает не реальная цена вашей творческой личности, а принадлежность к номенклатуре – ваши связи, с кем вы общаетесь, играете в теннис, в гольф, соблюдаете ли принятые клубом правила. <…> Голливуд – это привилегированный клуб, попасть в который крайне непросто. Но если уж ты в нем – в нем и останешься. Это номенклатура» [5, с. 135–136].

Среди американских исследователей экранной культуры заметен интерес к крупным историческим вехам и фигурам советской культурной истории. Так, творчеству С. Эйзенштейна и его актуальности

(8) Soviet Space after the Space Age: Science, Technology, and Ideology in the Long 1970s.
(9) The Techno-Social Imaginary of Space Technology and Its Political Meanings.
(10) Transnational Cinematic Collaborations: Konchalovsky, Mészáros, and Grlić.
(11) Andrei Konchalovsky in Hollywood: On Board Runaway Train.

была посвящена отдельная секция «Теоретический потенциал Сергея Эйзенштейна: незавершенные проекты, избирательные симпатии и критическое наследие»[12]. В докладе «Эйзенштейн. Фрагмент. Творчество»[13] Д.М. Кондрен (Dustin Michael Condren, Оклахомский университет) ставит вопрос о подходах Эйзенштейна к осмыслению основных этапов работы над фильмом, подчеркивая (со ссылкой на французского историка кино Ж. Омона), что идея «куска», дискретной природы экранного материала, вероятно, является одной из ключевых для режиссера-теоретика. Кондрен отмечает, что «кусок» фактически выполняет функцию структурного элемента в теоретических построениях Эйзенштейна.

В своем докладе «Между сопереживанием и отчуждением: взгляды Сергея Эйзенштейна на идентификацию зрителей и погружение в повествование»[14] А.Х. Оленина (Ana Hedberg Olenina, Университет штата Аризона) обращает внимание на актуальность идей Эйзенштейна о динамической взаимосвязи нарратива и выразительных возможностей фильма. Как известно, в теоретических воззрениях режиссера проблема трансляции идеологически релевантного сообщения посредством экранного произведения при сохранении привлекательной для зрителя художественной формы (например, в статье «Четвертое измерение в кино». – *М.К., Н.С.*) занимает одно из важных мест. В связи с этим большая зрелищность фильма, его эстетическая выразительность способствуют большей эффективности передачи идеологически значимых сообщений. Оленина подчеркивает, что в условиях новых медиа взаимосвязь между идеологическим сообщением и формой экранного документа имеет огромное значение, а идеи выдающегося советского режиссера и теоретика предвосхитили концепции отдельных исследователей медиа (K. Boc / Christiane Voss [18, p. 75–82]).

Проблемы исторического прошлого России, связанные с СССР, были достаточно широко и разнообразно представлены в рамках 53-го конгресса ASEEES. Интересна секция «Образ Ленина в кино, поэзии

(12) Sergei Eisenstein's Theoretical Potential: Unfinished Projects, Elective Affinities, and Critical Legacy.
(13) Eisenstein, Fragment, Oeuvre.
(14) Between Empathy and Estrangement: Sergei Eisenstein's Views on Spectators' Identification and Narrative Immersion.

и воспоминаниях»[15], специально посвященная образу Ленина и его репрезентациям в культуре советской России и отдельных стран. Среди докладов следует выделить работу А. Бошковича (Aleksandar Boskovic, Колумбийский университет) «Кинопоэтический и идеологический трансформатор: конструктивистские фотомонтажи к поэме Маяковского „Владимир Ильич Ленин“»[16], посвященную анализу принципов коллажа (фотомонтажа) в иллюстрациях к поэме В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин». Автор делает вполне закономерный вывод о политической и социальной обусловленности самого принципа монтажа в создании композиции и конструировании авторского нарратива. По мнению Бошковича, монтаж становится ключевой стратегией, художественным приемом в ряде советских искусств в 1920–1930-х годах.

Высоким оказался интерес исследователей к политическим и социальным изменениям в России, проявившимся в различных сегментах экранной культуры последних лет. Примером может служить круглый стол «Цифровая эстетика и отраслевые практики в современной России»[17], в рамках которого обсуждались тенденции в организации нарративов в российских новых медиа, в частности обсуждалось активное развитие сегмента социальных сетей, YouTube и стриминговых сервисов как реакция на эстетическое и политическое давление официальной государственной культуры; особенности кроссплатформенного взаимодействия классических (телевидение) и новых медиа (блогосфера, стриминг).

Исследователь Д. Шембел (Daria Shembel, Университет штата Калифорния в Сан-Диего) анализирует изменения в российской культуре в связи с событиями 2014 года. Ставя вопрос о развитии механизмов ограничения различных демократических свобод в культуре и обществе, автор в качестве примеров рассматривает общеизвестный кейс закрытия постановки оперы Р. Вагнера «Тангейзер» в Новосибирске и последовавшего скандала, в котором активное участие приняли РПЦ и Министерство культуры РФ. В докладе подчеркивается ведущая роль государства в активной милитаризации российского общества. Так,

(15) The Image of Lenin in Film, Poetry, and Memoirs.
(16) Cinépoetry Ideology Converter: Constructivist Photomontages for Maiakovskii's Poem *Vladimir Ilyich Lenin*.
(17) Digital Aesthetics and Industry Practices in Today's Russia.

активно развиваемая государственными структурами тема Великой Отечественной войны, по мнению Шембел, «идеальна с целью построения национальной идентичности, основанной на идеях народа-победителя и всеобщего процветания»[18]. Типичным примером последних лет, свидетельствующим об усугублении ограничений в культурной сфере, для Шембел является последовательный отказ государственных, а затем и частных фондов финансировать новый проект российского режиссера А. Звягинцева. Данное обстоятельство представлено автором доклада как пример возрастающей цензуры, распространившейся на независимых связанных с Россией инвесторов (фонд Р. Абрамовича). Следует отметить недостаточную методологическую базу, применяемую автором. В сущности, исследовательская часть доклада ограничивается чистой дескрипцией, отбором и перечислением событий из российской политической и социальной истории, получивших широкий резонанс и хорошо известных мировой общественности. Последнее, к сожалению, снижает исследовательский потенциал представленных Шембел научных результатов.

В докладе Е. Васильевой (Elena Vasileva, независимый исследователь, США) анализируются актуальные проблемы современного российского телевидения в связи с возрастающим рынком новых медиа. Отмечается, что по мере развития новых средств массовой коммуникации – соцсетей, YouTube, стриминга – происходит массовый отток контента, который в силу разных обстоятельств не соответствует требованиям российских телеканалов, контролируемых государством. Особое внимание Васильева уделила хорошо известным стриминговым проектам – сериалам, вышедшим за последние три-четыре года на медиаплатформах «ТНТ-Premier» (Premier), Start и др. («Домашний арест», «Содержанки», «Последний министр» и др.) [3, с. 14–22], составивших конкуренцию российскому телевидению.

Интерес зарубежных исследователей к различным направлениям экранной культуры в России связан и с таким важным явлением, как клиповая культура. Среди значительного объема клиповой продукции

(18) Digital Aesthetics and Industry Practices... [заглавие с экрана, тайм-код 00:22:16]. URL: https://us02web.zoom.us/rec/play/iWBTtrcFABYEWwAWhopjJc0JID-VFLg-ZUwOOM3phqB1IbzOlikarHAbp5XKP9tP_9XFFElbJlxZlzFVb.wa5grl7kgjXzVD_W. (дата обращения 10.02.2022).

внимание американских исследователей сосредоточено прежде всего на клипах и исполнителях, критически оценивающих социальные и отчасти политические реалии страны. Творчеству С. Шнурова и группы «Ленинград» была посвящена отдельная секция «„На лабутенах я и в о... ных штанах“: неолиберализм, советское наследие и Запад в музыкальном проекте Сергея Шнурова „Ленинград“»[19], где анализировались дискурсы неолиберализма, советского культурного наследия, цивилизационного противостояния между Россией и Западом и попытки власти ввести неоимпериалистический дискурс, формировавшие культурный климат 2010-х годов. В докладе Р. Сафарянц (Rita Safariants, Рочестерский университет) «Пост-Цой: Сергей Шнуров и постсоветский кинематографический импульс»[20] анализируются эстетические особенности музыкальных клипов Шнурова, выпущенных им в последние годы: «Кабриолет», «Сумка», «В Питере – пить», «Очки Собчак» и др. В работе сделана попытка выявить истоки приема пародирования, в основу которого легло цитирование Шнуровым клипов российских рок- и поп-музыкантов 1990-х годов, а также западного мейнстрима и авторского кино.

Показателен интерес зарубежных исследователей и к таким острым социальным проблемам, как признание прав ЛГБТ(К)-меньшинств и кардинальное расхождение политических повесток современной России и Запада в данном вопросе. В связи с этим вполне понятен интерес научного сообщества к известному документальному фильму «Добро пожаловать в Чечню» (2020) Д. Френса. Нельзя не отметить, что фильм выпущен крупным производителем контента HBO, который всегда учитывал преимущества материала, эксплуатирующего политическую или социальную конъюнктуру, как перспективного коммерческого предложения. Вышедший на экраны в конкретное время, проект в полной мере подкрепляет актуальную политическую повестку, сформированную за рубежом о России как стране с систематическим нарушением различных демократических свобод граждан и, разумеется, ЛГБТ-меньшинств, в том числе и на уровне таких проблемных ее субъектов, как Чечня. На круглом столе «„Добро пожаловать в Чечню“:

(19) “In Mind-Blowing Pants and High-Heeled Louboutins:” Neoliberalism, Soviet Legacy, and the West in Sergei Shnurov’s Music Project *Leningrad*.

(20) Post-Tsoi: Sergei Shnurov and the Post-Soviet Cinematic Impulse.

колониализм и насилие против ЛГБТК в России»[21] обсуждались среди прочего и такие вопросы, как отражение ЛГБТ- и квир-культуры в российском кино. Так, исследователь К. Мосс (Kevin Moss, Миддлберийский колледж) в своем сообщении выделяет гомофобию в качестве одного из специфических маркеров российской кинопродукции последних лет. В качестве контекста он приводит фильмы «Весельчаки» (Ф. Михайлов, 2009), «Зимний путь» (С. Тарамаев, Л. Львова, 2012), «Ученик» (К. Серебренников, 2016), «Фанаты» (С. Галкин, 2020), где образы представителей ЛГБТ-меньшинств представлены критически и главным образом в негативном ключе.

Анимация, фантастика, зрительский успех: исследовательские подходы

Интерес к детской культуре СССР нашел выражение в секциях о детской литературе и детских медийных продуктах. Вводя в научный оборот забытые тексты, конструируя повседневность советских и постсоветских детей, таким авторитетным англоязычным исследователям детства, как М. Балина (Marina Balina, Университет Иллинойса), Л. Рудова (Larissa Rudova, Помона колледж), А. Костетская (Anastasia Kostetskaya, Университет Маноа), А. Лану (Andrea Lanoux, Колледж Коннектикута), удалось представить советское детство не в культурном вакууме, обнаружить его культурные связи с западными традициями [7, p. 124–138; 2].

Серьезное место на конгрессе заняла анимация, в частности в его рамках прошла ретроспектива фильмов Э. Успенского и премьера фильма Р. Супера и И. Проскурякова «Это Эдик. Сказка о подаренном и украденном детстве». Документальную независимую анимацию в жанре интервью, которую представила А. Ройленс (Alla Roylance, Университет Нью-Йорка), можно рассматривать как камертон изучения советского детства и советской контркультуры на конгрессе. В ней на биографическом материале соединились и критика иерархий тоталитарной системы, и анализ конкретных персонажей, и внимание к социокультурному контексту. Фильм объединил исследование советского и постсоветского детства, представленного в документах

(21) “Welcome to Chechnya”: Coloniality and Anti-LGBTQ Violence in Russia.

и свидетельствах, с художественной реконструкцией эпохи через хроникальные кадры, костюмы и медиум – куклу. Воспроизводство образов, пересборка персонажа, конструирование идентичности детского писателя, сколь известного, столь и неоднозначного, в рамках фильма позволяет обнаружить в фигуре Успенского точки пересечения различных субкультур и культурных практик, среди которых радио- и телевизионная передача «В нашу гавань заходили корабли», телесериальная культура. Начиная повествование с реплики дочери создателя Чебурашки и Простоквашино, авторы придают остроту сюжету, чтобы в кульминации вернуться к семейной драме. Повседневность доминирует в хроникальной фактуре фильма, субкультурный пласт предстает через студенческую культуру Московского авиационного института (МАИ) и писателей, пришедших в детскую литературу на исходе оттепели.

Спикеры фильма Х. Мякеля, писатель, друг и биограф героя, коллеги по писательскому цеху А. Усачев, Ю. Энтин, В. Юмашев, Г. Остер, его близкие и оппоненты позволили режиссеру создать объемный портрет героя. Авторы в титрах представляют респондентов уменьшительными именами, тем самым стирая дистанцию между ними и зрителем, между аудиторией и героем. Прямая речь, позаимствованная из интервью Успенского, вложена в уста шарнирной портретной куклы. Все повествование разделено на главы: детство, студенческая пора, тернистый путь в профессию с новой генерацией детских писателей (ученик Б. Заходера, противник А. Барто и С. Михалкова). Авторы разворачивают суровую биографию, в которую тихо вписан успех молодого автора в Северной Европе, его освоение радиопространства (от «Радионяни» до «В нашу гавань…»), ТВ («Абвгдейка») и «Спокойной ночи, малыши». Сложная драматургия жизни включала и отношения с родной и приемными дочерьми, женами. Фактура документа и анимации, интервью и хроники позволила выразить «плавильную», композитную природу текстов и проектов Успенского, дерзко соединивших детское и постфольклорное.

Авторам, без сомнений, удалось достичь трагической ноты в эпизоде смерти куклы и пронизать все повествование щемящей тоской по утраченной еще в детстве способности к любви. Однако досадно, что в этом тонком и оригинальном по форме портрете роль исключительно отрицательных персонажей возложена на мать героя и его

третью жену, Э. Филину. Неожиданная субъективность создателей фильма несколько омрачает общее впечатление о картине и нарушает концепцию максимально объективного рассказа о неоднозначном герое современной детской культуры и о цене успеха.

Особенности централизации детской культуры в СССР на примере «Союзмультфильма» обсудили после премьеры «Эдика…» на круглом столе, посвященном истории флагманской советской киностудии, где независимым исследователем Итаном Бьеном (Ethan Bien) был представлен тизер документального фильма о студии[22] и ее современных режиссерах, которые развивают свое творчество в сложных отношениях между искусством и рынком.

Ключевой стратегией исследователей советской анимации на секции «Межкультурные взаимодействия в советской анимации: Дисней, братья Флейшер и ЮПА»[23] стал компаративный иконологический анализ. О. Блэкледж (Olga Blackledge, Бетани колледж) в докладе «Между реализмом и романтизмом: интерпретации Диснея и Флейшеров в советской анимации 1930-х годов»[24] проследила влияние эстетики фильмов Диснея и Флейшенгера на советское анимационное кино. Используя архивные документы, статьи из отраслевых журналов и газет, а также воспоминания режиссеров анимации, она реконструирует дискуссии, которые происходили по поводу потенциала анимации, и обозначает векторы, по которым она должна была развиваться.

В течение 1930-х годов советская анимация претерпела значительные изменения – от кустарного производства небольшими группами, в которых каждый выполнял различные задачи, до конвейерного, фрагментированного способа производства по образцу студии Диснея, с узкой специализацией для всех анимационных работников. Исследовательница задалась вопросом, как это влияние освещалось и оценивалось в американской прессе, и представила фрагмент репортажа «Нью-Йорк таймс» от 1934 года, в котором, в частности, упоминается советский аналог Микки Мауса Еж и реплика Г. Усиевича о том, что этот персонаж не будет эксплуатироваться в пропагандистских целях.

(22) Soyuzmultfilm (Working Title): Film Teaser and Discussion.
(23) Transcultural Encounters in Soviet Animation I: Disney, the Fleischer Brothers, and the UPA.
(24) Between Realism and Romanticism: Interpretations of Disney and the Fleischers in Soviet Animation of 1930s.

Блэкледж пробует обозначить типы и этапы американского влияния в изучаемом периоде. Первый этап связан с деятельностью В. Смирнова. Упомянуто влияние Л. Крэмер, дочери эмигрировавшего живописца Крэмера, которая сотрудничала с российскими кинематографистами в 1930-х годах. Издав в России брошюру о работе студии Флейшера [4], именно она стала ключевой фигурой в попытке организации конвейерного производства мультфильмов в СССР. Блэкледж анализирует книгу Крэмер, в частности главы о персонаже, и предлагает компаративный анализ серии о Бэтти Буп и «Красной шапочки» (1937) З. и В. Брумберг, моряка Папая и фильма Смирнова «Отважный моряк».

Профессор Р.М. Робин (Richard Mark Robin, Университет Джорджа Вашингтона) в докладе «Советская анимация 1940–1950-х годов: салют братьям Флейшер»[25] предложил компаративный анализ картин и выдвинул гипотезу о гораздо большем влиянии на советское анимационное кино изучаемого периода анимации Флейшеров, нежели Диснея. Исследователь рассматривает, как использовано ротоскопирование Флейшера, изобретенное в 1915 году, в советских фильмах «Цветик-семицветик», «Каштанка», «Снежная королева» и др. Он говорит о нивелировании человеческих персонажей в анимации СССР, отсутствии у них индивидуальных черт в сравнении с Суперменом Флейшеров и отмечает, что коллективные герои в «Приключениях Гулливера» (1939) имеют совершенно противоположный советским коллективным персонажам идеологический окрас.

Робин отмечает условность лица Белоснежки в сравнении со «Спящей красавицей» у Диснея, сравнивает их с героиней советской «Сказки о спящей царевне и семи богатырях», которая стала каноном реализма в анимации 1950-х годов, и обращает внимание на тяготение к человеческому в других фильмах СССР. В частности, исследователь сравнивает чудесных животных из «Золотой антилопы», «Сказки о рыбаке и рыбке» с представителями фауны, коммуницирующими с человеком в фильмах Диснея. Исключением оказывается Баба Яга в «Аленьком цветочке». Последнюю картину исследователь сравнивает с «Алисой в Стране чудес». Сопоставляя персонажей «Аладдина» Флейшеров, «Белоснежки…» Диснея с героями «Цветика-семицветика», ученый

(25) Soviet Animation of the 1940s and 1950s: A Five-Fingered Salute to the Fleisher Brothers.

обращает внимание на четырехпалость гномов, интерпретируя ее как знак принадлежности персонажа миру животных. Автор доклада указывает, что американские супергерои в анимации очень медленны в сравнении с героями Диснея, и отмечает, что если у Диснея значительное место занимают человеческие персонажи, то и животные ведут себя как люди, актерами для них разрабатываются подробные сцены. Далее исследователь задается вопросом о причинах отсутствия динамики персонажей и статичности композиции в советской анимации и выявляет три ее аспекта: выбор темы, философия анимации и философия, лежащая в основе второстепенных сюжетных линий. Первопричина статичности, по мысли ученого, связана с литературной традицией, школой реалистического романа.

Советское влияние на американскую анимацию студии ЮПА (United Production of America) отметила в своем докладе Э. Коуэн (Eleanor Cowen, Университет Северной Каролины в Гринсборо)[26]. Исследователь обращается к истории формирования эстетических пристрастий Диснея и технологии вплоть до «Белоснежки и семи гномов» (1937) и описывает досоцреалистический стиль фильмов А. Иванова-Вано «Межпланетная революция» (1924), «Китай в огне» (1925), «История о царе Дурандае» (1934), отмечая в них влияние конструктивизма, индустриализации. Аналогичную графичность и минимализм Коуэн выявляет в мультфильмах о Мистере Магу, Флинстоунах. Любопытен компаративный анализ фильма «Рядовой Снаффу. Несколько коротких фактов о страхах» и антирасистского «Братства людей» (1946), основанного на брошюре «Расы человечества» Р. Бенедикт и Д. Уэлтфиша. Анализируя «Историю о царе Дурандае», Коуэн устанавливает близость эстетических идеалов раннего Иванова-Вано идеям создателя «органической архитектуры» Ф.Л. Райта.

Доклад С. Аманбаевой (Sabina Amanbayeva, Городской Университет Оклахомы) «Федор Хитрук и преодоление Диснея»[27] свелся к пересказу эволюции творческих концепций создателя Бонифация от абсурдизма Хармса к диснеевскому стилю, изложенных в его книге «Профессия – аниматор» [6].

(26) Ivanov-Vano and the Soviet Influence on American Animation.
(27) Fyodor Khitruk and the Departure from Disney.

Исследователи второй части секции об анимации[28], посвященной рецепциям и адаптациям, придерживались культурологической оптики. Е. Гудвин (Elena Goodwin, Университет Портсмута, Великобритания) посвятила свой доклад «Гротеск, нонсенс и аллегория: английские мотивы в советских мультфильмах 1970–1980-х годов»[29] экранизациям английского фольклора в советской анимации периода застоя: «Королевский бутерброд», «Дом, который построил Джек», «Чудеса в решете». Гротеск, нонсенс и аллегория сначала адаптировались в литературе, а затем в кино. Используя в своем исследовании элементы биографического подхода, автор обращается к культуре, в которой росли авторы текстов – С. Маршак и А. Хржановский, и рассматривает репрезентации реальности в предыдущих текстах аниматора – «Стеклянная гармоника» и «Жил-был Козявин». Гудвин в хронологической последовательности анализирует то, как мотивы английской поэзии адаптировались к советским реалиям и позволили сформировать новаторский стиль анимации Хржановского. В 1970-х годах идеологизированная пародия вытесняет стратегии детского текста, созданного в сталинскую эпоху, и мультипликатор вместо капризного короля из версии Маршака моделирует, а затем деконструирует средствами кино фигуру тирана.

М. Кастюкович (Maryia Kastsiukovich, Белорусская национальная академия наук) в докладе «Белорусская анимация между Диснеем и Тарасовым»[30] представила рисованные мультфильмы Белоруссии: «Марафон» (1928), «Квака-задавака» (1975), «Светлячок и росинка» (1978), порывающие с традицией «Союзмультфильма» фильмы Тарасова, в которых автор опирался на эстетику комикса, рекламного фильма-плаката и поп-арта, «Он прилетал лишь однажды» (1978) Л. Шукалюкова, критикующие капиталистические нравы «Ковбойские игры» (1985) О. Белоусова и кукольные фильмы, определившие векторы развития национальной анимации в постсоветский период (М. Тумеля и другие).

(28) Transcultural Encounters in Soviet Animation II: Reception and Adaptation.
(29) Grotesque, Nonsense, and Allegory: English Motifs in Soviet Cartoons of the 1970s–1980s.
(30) Belarusian Animation between Disney and Tarasov.

А. Шубина (Aleksandra Shubina, Университет Огайо) в докладе «Путешествие Алисы: от текста к экрану, из СССР в США»[31] проанализировала мир мультфильма «Тайна третьей планеты» (1981) и его американские версии (в частности, выходившую в сборнике «Михаил Барышников. Сказки моего детства»), которые соответствуют американским ценностям свободы. Образ космоса в советской анимации не раз находил внимание исследователей в России и за рубежом [9, p. 169–188; 8, p. 183–202; 13, p. 235–278; 19; 25, p. 58–66]. Однако Шубина особое внимание обращает и на фигуры родителей, и на феминистский потенциал образа Алисы.

Вообще, феминистский дискурс на ASEEES не раз включал в качестве кейсов кинофильмы: например, про кинематографические репрезентации женщины Чехии, свободно пьющей пиво, или Словакии, танцующей народный танец, вспомнили на секции «Гендерные социальные (социалистические) пространства: гендер в Центральной Европе»[32]. К. Перат (Katja Perat, Университет Святого Луи в Вашингтоне) в докладе для секции «Гендерный аспект национального: культурная мобилизация женской сексуальности в восточноевропейской художественной литературе и кино XX века»[33] сосредоточилась на феминных образах «Соляриса» С. Лема. Е. Шмонин (Egor Shmonin, Университет Конкордии, Канада) в докладе «Гендерные, пропагандистские и репрезентативные практики в постсталинском (постсталинистском) балтийском документальном кино: Валерия Андерсон»[34] рассматривает случай В. Андерсон, эстонской женщины-режиссера, в частности ее документальный фильм «Здравствуйте, девочки!» (1962), и выявляет особую социальную критику, родившуюся в условиях «полуконформистской позиции».

Отдельные элементы дискурса проявились в анализе женских образов фильмов о войне («Сказочные и фантастические фильмы времен холодной войны и представления о советских колониальных

(31) Alisa's Journey: From Text to Screen, from the USSR to the USA.
(32) Gendering Social(ist) Spaces: Gender in Central Europe.
(33) Gendering the National: Cultural Mobilizations of Female Sexuality in 20th Century Eastern European Fiction and Film.
(34) Gender, Propaganda, and Representational Practices in the Post-Stalin(ist) Baltic Documentary Cinema: Valeria Anderson's.

амбициях: начало» Н. Спутницкой[35] и «Репрезентация врага в фильме Сергея Герасимова и холодная война»[36] М. Казючица) на секции «Конструирование и деконструкция образов советских и американских врагов в кинематографической холодной войне»[37].

Женские образы научной фантастики фигурировали в экспозиции доклада В. Вьюгина (Институт русской литературы (Пушкинский дом) в Санкт-Петербурге) «Интерпресскон: „Премия научной фантастики" и идея разнообразия в современной России»[38] о трендах современной литературной фантастики на секции «Российская научная фантастика и кинематограф: границы разнообразия»[39]. Между тем ключевыми исследовательскими вопросами стали способы репрезентации доминирующей идеологии и протестных настроений. Т. Хаски (Tomi Haxhi, Университет Колумбии) в своем выступлении «После грехопадения: биологическое и человеческое разнообразие в условиях экологического коллапса в позднесоветском научно-фантастическом кино»[40] на указанной секции обращается к позднесоветским фильмам, предлагая панораму популярных мотивов от фильмов К. Лопушанского и до «Третьей планеты» (1991) А. Рогожкина. Анализируя пространство, ландшафт, образы детей и использование звериной метафоры, он реконструирует осознание героями себя как носителей ада. Исследователь приходит к выводу о том, что постапокалиптичный мир позднесоветской кинофантастики стал итогом постколониального поворота в СССР.

В этом же ключе рассуждает О. Хёгетвайт (Åsne Ø. Høgetveit, университет Тромсё), сравнивая героиню фильма Б. Щербакова «С ума сойти» с киборгами североамериканского кино, и обнаруживает истоки метафоры Чужой женщины в философии В. Соловьева. В своем докладе «Женщина-инопланетянка как посредник в кризисе иден-

(35) Cold War Fairytale and Fantasy Films and Representations of the Soviet Colonialist Ambitions: The Beginning.
(36) Representations of the Enemy in the Sergei Gerasimov's Cinema and the Cold War.
(37) Constructing and Deconstructing the Images of Soviet and American Enemies in Cinematic Cold War.
(38) Interpresskon: 'Prize Science Fiction' and the Idea of Diversity in Contemporary Russia.
(39) Russian Science Fiction and Cinema: The Limits of Diversity.
(40) After the Fall: Bio- and Human Diversity under Ecological Collapse in Late Soviet SF Cinema.

тичности: мы что, сходим с ума? („С ума сойти!“, 1994)»[41] ученый рассматривает образ киборга 1992 года в контексте мотивов летающих женщин, таких как ангелы и ведьмы, и романтических идей о Вечной женственности и Софии (Мудрости). Хёгетвайт противопоставляет две традиции, опираясь на исследование фольклорных основ экранных образов [10, p. 75–86].

Интерес ученых, представляющих исследовательские стратегии Новой истории кино[42], сосредоточен в первую очередь на выявлении наиболее востребованных и утраченных в рамках традиционного киноведческого дискурса фильмах. В рамках одноименной секции[43] исследователи продемонстрировали интерес к фильмам эпохи малокартинья. Здесь принципиальную роль играют оценки относительной популярности фильмов, не вписывающихся в рамки истории шедевров. М. Белодубровская (Maria Belodubrovskaya, Чикагский университет), изучив публикации в газете «Вечерняя Москва», обнаружила внушительный ряд фильмов, которые не фигурируют сегодня в официальной истории кино. Среди них такие советские картины, как «Королевские матросы» В. Брацна, «Месть» Е. Грязнова, и зарубежный «Битва на рельсах» Р. Клемана. В докладе «Насколько популярны? Советские фильмы в прокате, 1946–1952 годы»[44] Белодубровская сравнивает способы репрезентации на страницах газеты фильмов 1930-х годов (в частности, документальные фильмы «Герои Арктики», «Анкара, сердце Турции», игровая картина «Истребители») со стратегиями рекламы кинокартин позднесталинской эпохи [1]. Автор оценивает роль показателей проката фильмов, активно рекламируемых на страницах газеты, и определяет среднее количество публикаций до и после релиза. В рамках этого научного подхода изучается массив трофейных фильмов, который приносил

(41) The Female Alien Mediating an Identity Crisis: Are We Going Crazy? (*S uma soiti!*, 1994).

(42) Новая история кино, в частности, занимается исследованиями, подкрепленными историческими свидетельствами, документами, оспаривая ряд положений традиционной истории кино (истории киношедевров) и доказывая недостаточность текстового анализа эпизодов фильма. Авторы избегают противопоставления фильма как произведения искусства фильму как товару, их в равной степени интересует как технологический, так и эстетический компонент кинопродукции.

(43) New History of Soviet Cinema: Distribution, Cinefication, Spectatorship.

(44) How Popular?: Soviet Films in Distribution, 1946–1952.

доход в период малокартинья и служил инструментом пропаганды, поскольку цензурирование и перемонтаж отдельных работ ничем не регламентировались, кроме Госкино.

Интересную методику расчета популярности фильмов POPSTAT представила в докладе «POPSTAT против кассовых сборов: как измерить популярность трофейных фильмов в московских кинотеатрах (1947–1950)»[45] К. Танис (ВШЭ, Россия), продолжающая свое исследование сталинского зрительского кино [26, p. 2–16]. Опираясь на знаковую для англоязычных исследователей работу Дж. Седжвика [23], его метод определения дохода от кинопродукции и выявления вкусовых пристрастий не элитарного, а регионального зрителя, обывателя, и метод М. Туровской, выявившей механизмы управления спросом в советском кино, опирающейся на количество зрителя на копию, Танис проводит исследование популярности у советского зрителя трофейных фильмов в 1947–1950-х годах. Она обнаруживает несоответствие оценок трофейных фильмов в дневниковых записях и мемуарах, решает определить политику распространения кинолент и выявить, привлекая к анализу газетный фонд «Вечерней Москвы» и отчеты о прокате фильмов, показатели киносборов государственной сети кинотеатров (количество зрителей, показатели кассового сбора и количество зрителей на каждую копию). Индекс POPSTAT высчитывается через умножение показателей кинотеатра на показатели биллинга и продолжительность проката.

В рамках изучения исторической рецепции советского кино исследователи уже упомянутой выше секции «Транснациональное кинематографическое сотрудничество» обратились к американскому периоду творчества М. Месарош, А. Кончаловского и Р. Грлича, предложив в своих докладах традиционные методы исследования творческой биографии: хронологическое исследование работ, их оценки в прессе и значение произведения в поэтике режиссера. Наибольший интерес представляет доклад А. Видан (Aida Vidan, университет Гарварда) «Райко Грлич: ритмы реальности»[46] о кине-

(45) POPSTAT vs Box Office: How to Measure the Popularity of Trophy Films in Moscow Cinema Theatres (1947–1950).

(46) Rajko Grlić: Cadences of Reality.

матографисте, чей опыт в российской киноведческой науке остается практически неизученным.

Подход этих исследователей также отвечает на призыв авторов, работающих в рамках Новой истории кино, обратиться к историческому прочтению кинематографических текстов. Благодаря этому можно пересобрать представления о культурном значении фильмов, не отмеченных официальной историей кино, и оспорить теоретические предположения о будущем российского кино. Внимательное изучение государственной политики в отношении кино 1930-х, конца 1940-х и 1980-х годов представляется сегодня насущным и многообещающим полем для исследований.

Заключение

Проведенное исследование позволяет сделать ряд выводов. Можно констатировать повышенный интерес американского научного сообщества к изучению формирования, воспроизведения и функционирования идеологии, власти, политических инициатив в истории СССР/России. Значителен интерес к изучению крупных политических фигур прошлого (Ленин). Анализ пропагандистского потенциала советского искусства как важнейшего инструмента продвижения, экспортирования советской (российской) идеологии (Мос, Белодубровская, Коуэн) или новейших российских форм развития искусства и массовых коммуникаций (санкционный период) реализуется преимущественно через поле экранных документов (кинохроника, игровое, документальное кино, телевидение, новые медиа). Заметен возрастающий интерес исследователей к событиям новейшей культурной истории России (особенно в санкционный период), репрезентирующим кардинальные расхождения социальной, политической, культурной повесток современной России, США и европейских государств. Наиболее показательны вопросы, связанные с нелегитимностью конкретных типов миноритарных сообществ (ЛГБТК). Из всех возможных эмпирических материалов предпочтение отдается различным типам экранных документов (новости, игровое и документальное кино, новые медиа – стриминг).

Вместе с тем по-прежнему заметен интерес к историческому становлению и развитию культурных связей СССР и США, достаточно

обстоятельно представленных на материале различных типов экранных документов (Блэкледж, Робин, др.).

Особое внимание исследователи уделяют поиску и анализу кризисных явлений в обществе, культуре, искусстве и политике СССР/России, отраженных в продуктах экранной культуры. Показательны в связи с этим доклады, посвященные культурной стагнации 1970-х годов, поиску параллелей советской культуре и населению среди стран неевропейского ареала (Салазкина). Кейсы из новейшей истории России санкционных лет трактуются исследователями в терминах системного кризиса.

Список литературы:

1 *Белодубровская М.* Не по плану: кинематография при Сталине / Пер. с англ. Л. Мезеновой. М.: Новое литературное обозрение, 2020. 260 с.

2 Веселые человечки: культурные герои советского детства: сборник статей / Сост. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 536 с.

3 *Казючиц М.Ф.* К вопросу об авторском дискурсе в современных игровых телесериалах России // Телекинет. 2019. №2. С. 14–22. URL: https://telecinet.com/wp-content/uploads/2019/10/telekinet.2019.2.pp_.14-22.pdf (дата обращения 01.03.2022).

4 *Кремер Л.* Производство звуковых рисованных фильмов в американских мультипликационных мастерских. М.: Гизлегпром, 1934. 52 с.

5 *Михалков-Кончаловский А.С.* Низкие истины. М.: ТОО Коллекция «Совершенно секретно», 1998. 381 с.

6 *Хитрук Ф.С.* Профессия – аниматор. М.: Клуб 36,6, 2007. 304 с.

7 *Balina M., Beumers B.* Soviet and Post-Soviet Fairy-Tale Films // Fairy-Tale Films Beyond Disney International Perspectives / Ed. by J.D. Zipes. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2015. P. 124–138.

8 *Beumers B., Sputnitskaya N.* Le Cosmos Comme Terrarin de Jeu: l'Espace dans l'Animation Sovetique et Russe // Slovo. 2019. № 48–49. P. 183–201. https://doi.org/10.46298/slovo.2019.5234.

9 *Beumers B.* Special/Spatial Effects in Soviet Cinema // Russian Aviation, Space Flight, and Visual Culture / Ed. byV. Strukov, H. Goscilo. Routledge, 2017. P. 169–188.

10 *Høgetveit Å.Ø.* And Up She Went – the Moral Vertical in Wings // Nordlit. 2017. № 39. P. 75–86. https://doi.org/10.7557/13.4078.

11 *Humphreys L.-Z.* Fidel between the Lines: Paranoia and Ambivalence in Late Socialist Cuban Cinema. Durham, NC: Duke University Press, 2019. 304 p.

12 *Humphreys L.-Z.* Filmmaking – Hollywood in Havana: US Cinema and Revolutionary Nationalism in Cuba. By Megan Feeney. Chicago: University of Chicago Press, 2019. 309 p. // The Americas. January 2020. № 77 (1). P. 167–169.

13 *Kevill-Davies H.* Children Crusading against Communism: Mobilizing Boys as Citizen Soldiers in the Early Cold War State // Rhetoric & Public Affairs. 2018. Vol. 21. № 2. P. 235–278. https://doi.org/10.14321/rhetpublaffa.21.2.0235.

14 *Malitsky J.* A Certain Explicitness: Objectivity, History, and the Documentary Self. Cinema Journal. 2011. № 50 (3). P. 26–44.

15 *Malitsky J.* Ideologies in Fact: Still and Moving-Image Documentary in the Soviet Union, 1927–1932 // Journal of Linguistic Anthropology. 2010. № 20 (2). P. 352–371. https://doi.org/10.1111/j.1548-1395.2010.01074.x.

16 *Malitsky J.* Post-Revolution Nonfiction Film: Building the Soviet and Cuban Nations. Bloomington: Indiana University Press, 2013. 290 p.

17 *Moss A.* The Permeable Screen: Soviet Cinema and the Fantasy of No Limits // Screen. 2018. № 59 (4). P. 420–443. https://doi.org/10.1093/screen/hjy047.

18 *Othold T., Voss Ch.* From Media Anthropology to Anthropomediality // Anthropological Notebooks. 2015. № 21 (3). P. 75–82.

19 *Peacock M.* Innocent Weapons: The Soviet and American Politics of Childhood in the Cold War. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2014. 304 p. (Series "The New Cold War History").

20 *Prokhorov A.V.* Film and Television Genres of the Late Soviet Era. New York: Bloomsbury acad., 2017. 219 p.

21 *Salazkina M.* Soviet-Indian Coproductions: Alibaba as Political Allegory // Cinema Journal. 2010. № 49 (4). P. 71–89. https://doi.org/10.1353/cj.2010.0002.

22 *Salazkina M.* Transnational Genealogies of Institutional Film Culture of Cuba, 1960s–1970s // The Routledge Companion to Latin American Cinema / Ed. by M. D'Lugo, A.M. Lopez, L. Podalsky. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2020. P. 192–203. (Series "Routledge Media and Cultural Studies Companions").

23 *Sedgwick J.* Popular Filmgoing in 1930s Britain: A Choice of Pleasures. Exeter: University of Exeter Press, 2000. 316 p. (Series "Exeter Studies in Film History").

24 Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema / Ed. by Lilya Kaganovsky and Masha Salazkina. Bloomington, Indiana University Press, 2014. 299 p.

25 *Sputnitskaya N.* Elements of the Figurative Structure of a Science Fiction Film: A Commentary on the Script *Morning Star* by Aleksei Tolstoi and Samuil Bolotin // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2018. Vol. 12. № 1. P. 58–66. https://doi.org/10.1080/17503132.2018.1422222.

26 *Tanis K.* "This Film Was Captured as a Trophy...": The International Context of Trophy Films // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2020. Vol. 14. № 1. P. 2–16. https://doi.org/10.1080/17503132.2019.1652395.

References:

1 Belodubrovskaya M. *Ne po planu: kinematografiya pri Staline* [Not According to Plan: Cinematography Under Stalin] / Transl. from English L. Mezenova. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2020. 260 p. (In Russian)

2 *Veselye chelovechki: kul'turnye geroi sovetskogo detstva: sbornik statej* [Funny Little Men: Cultural Heroes of Soviet Childhood: Collection of Articles], compl. I. Kukulin, M. Lipovetsky, M. Majofis. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2008. 536 p. (In Russian)

3 Kazyuchits M.F. K voprosu ob avtorskom diskurse v sovremennyh igrovyh teleserialah Rossii [On the Issue of the Author's Discourse in Modern Game Television Series in Russia]. *Telekinet*, 2019, no. 2, pp. 14–22. Available at: https://telecinet.com/wp-content/uploads/2019/10/telekinet.2019.2.pp_.14-22.pdf (accessed 01.03.2022). (In Russian)

4 Kremer L. *Proizvodstvo zvukovyh risovannyh fil'mov v amerikanskih mul'tiplikacionnyh masterskih* [Production of Sound Hand-Drawn Films in American Animation Workshops]. Moscow, Gizlegprom Publ., 1934. 52 p. (In Russian)

5 Mihalkov-Konchalovskij A.S. *Nizkie istiny* [Low Truths]. Moscow, TOO Kollekciya „Sovershenno sekretno" Publ., 1998. 381 p. (In Russian)

6 Hitruk F.S. *Professiya – animator* [Profession – Animator]. Moscow, Klub 36,6 Publ., 2007. 304 p. (In Russian)

7 Balina M., Beumers B. Soviet and Post-Soviet Fairy-Tale Films. *Fairy-Tale Films Beyond Disney International Perspectives*, ed. J.D. Zipes. Abingdon-on-Thames, Routledge, 2015, pp. 124–138.

8 Beumers B., Sputnitskaya N. Le Cosmos Comme Terrarin de Jeu: l'Espace dans l'Animation Sovetique et Russe. *Slovo*, 2019, no. 48–49, pp. 183–201. https://doi.org/10.46298/slovo.2019.5234.

9 Beumers B. Special/Spatial Effects in Soviet Cinema. *Russian Aviation, Space Flight, and Visual Culture*, ed. V. Strukov, H. Goscilo. Routledge, 2017, pp. 169–188.

10 Høgetveit Å.Ø. And Up She Went – The Moral Vertical in Wings. *Nordlit*, 2017, no. 39, pp. 75–86. https://doi.org/10.7557/13.4078.

11 Humphreys L.-Z. *Fidel Between the Lines: Paranoia and Ambivalence in Late Socialist Cuban Cinema*. Durham, NC, Duke University Press, 2019. 304 p.

12 Humphreys, L.-Z. Filmmaking – Hollywood in Havana: US Cinema and Revolutionary Nationalism in Cuba. By Megan Feeney. Chicago, University of Chicago Press, 2019. 309 p. *The Americas*, January 2020, no. 77 (1), pp. 167–169.

13 Kevill-Davies H. Children Crusading Against Communism: Mobilizing Boys as Citizen Soldiers in the Early Cold War State. *Rhetoric & Public Affairs*, 2018, Vol. 21, no. 2, pp. 235–278. https://doi.org/10.14321/rhetpublaffa.21.2.0235.

14 Malitsky J. A Certain Explicitness: Objectivity, History, and the Documentary Self. *Cinema Journal*, 2011, no. 50 (3), pp. 26–44.

15 Malitsky J. Ideologies in Fact: Still and Moving-Image Documentary in the Soviet Union, 1927–1932. *Journal of Linguistic Anthropology*, 2010, no. 20 (2), pp. 352–371. https://doi.org/10.1111/j.1548-1395.2010.01074.x.

16 Malitsky J. *Post-Revolution Nonfiction film: Building the Soviet and Cuban Nations*. Bloomington, Indiana University Press, 2013. 290 p.

17 Moss, A. The Permeable Screen: Soviet Cinema and the Fantasy of No Limits. *Screen*, 2018, no. 59 (4), pp. 420–443. https://doi.org/10.1093/screen/hjy047.

18 Othold T., Voss Ch. From Media Anthropology to Anthropomediality. *Anthropological Notebooks*, 2015, no. 21 (3), pp. 75–82.

19 Peacock M. *Innocent Weapons: The Soviet and American Politics of Childhood in the Cold War.* Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2014. 304 p. (Series "The New Cold War History").

20 Prokhorov A.V. *Film and Television Genres of the Late Soviet Era*. New York, Bloomsbury acad., 2017. 219 p.

21 Salazkina M. Soviet-Indian Coproductions: Alibaba as Political Allegory. *Cinema Journal*, 2010, no. 49 (4), pp. 71–89. https://doi.org/10.1353/cj.2010.0002.

22 Salazkina M. Transnational Genealogies of Institutional Film Culture of Cuba, 1960s–1970s. *The Routledge Companion to Latin American Cinema.* ed. M. D'Lugo, A.M. Lopez, L. Podalsky. Abingdon-on-Thames, Routledge, 2020, pp. 192–203. (Series "Routledge Media and Cultural Studies Companions").

23 Sedgwick J. *Popular Filmgoing in 1930s Britain: A Choice of Pleasures*. Exeter, University of Exeter Press, 2000. 316 p. (Series "Exeter Studies in Film History").

24 *Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema*, ed. Lilya Kaganovsky and Masha Salazkina. Bloomington, Indiana University Press, 2014. 299 p.

25 Sputnitskaya N. Elements of the Figurative Structure of a Science Fiction Film: A Commentary on the script *Morning Star* by Aleksei Tolstoi and Samuil Bolotin. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 2018, Vol. 12, no. 1, pp. 58–66. https://doi.org/10.1080/17503132.2018.1422222.

26 Tanis K. "This Film Was Captured as a Trophy...": the International Context of Trophy Films. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 2020, Vol. 14, no. 1, pp. 2–16. https://doi.org/10.1080/17503132.2019.1652395.